



Teoría y paisaje:

reflexiones desde miradas interdisciplinarias

Theory and Landscape:

Reflections from Interdisciplinary Perspectives

Théorie et paysage:

réflexions provenant de regards interdisciplinaires

Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias = Theory and Landscape: Reflections from Interdisciplinary Perspectives = Théorie et paysage: réflexions provenant de regards interdisciplinaires / Dirección de la obra: Toni Luna y Isabel Valverde; Edición a cargo de: Laura Puigbert, Àgata Losantos y Gemma Bretcha. - Olot: Observatorio del Paisaje de Cataluña; Barcelona: Universidad Pompeu Fabra. - p. ; cm.

I. Luna, Antoni II. Valverde, Isabel III. Observatorio del Paisaje (Cataluña) IV. Universidad Pompeu Fabra 1. Paisaje en la literatura 2. Paisaje en el arte

712.2

Dirección de la obra:

Toni Luna, Isabel Valverde

Edición a cargo de:

Laura Puigbert, Àgata Losantos y Gemma Bretcha

Diseño gráfico:

Eumogràfic

Fotografías:

Observatorio del Paisaje de Cataluña: p. 11, 17, 20, 29, 33, 35, 53, 76, 80, 83

Szilas: p. 23

iStockphoto: p. 31, 37, 46, 48, 50

Jordi Bas: p. 38

Rosser1954 - Roger Griffith: p. 78

Carme Nogueira: p. 92

NoguerasBlanchard: p. 93

Ergonomik: p. 94

The Yorck Project: p. 96, 98

Stalker: p. 101

Edita:

Observatorio del Paisaje de Cataluña

C. Hospici, 8. 17800 Olot

www.catpaisatge.net

Universidad Pompeu Fabra

Pl. de la Mercè, 10-12. 08002 Barcelona

© de los textos: los autores respectivos

© de las fotografías: los autores respectivos

ISBN: 978-84-615-4911-5

Índice

Presentación	5
Toni Luna Director del departamento de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra	
L'espace du paysage. Considérations théoriques	7
Jean-Marc Besse	
Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales	25
Joan Nogué	
Metacritique de l'omnipaysage	43
Michael Jakob	
Arquitectura y paisaje: geografías de proximidad	55
Daniela Colafranceschi	
Landscape: An Aesthetic Ecology	73
Malcolm Andrews	
¿Es el paisaje simple reconocimiento? Sobre mis problemas de atención en Barbizon	89
Federico López Silvestre	
Resúmenes en castellano	103
Abstracts in English	111
Les résumés en français	121
Notas sobre los autores	131

Presentación

Toni Luna

Director del departamento de Humanidades
de la Universidad Pompeu Fabra

Los textos de esta publicación son parte de las ponencias del seminario Teoría y Paisaje organizado por Isabel Valverde y yo mismo durante la última semana de febrero del 2010 en el departamento de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra (UPF) de Barcelona. El seminario, que contó con el apoyo del Instituto Universitario de Cultura de la UPF y con el del Observatorio del Paisaje de Cataluña, reunió a un grupo de destacados especialistas en diferentes aspectos del paisaje, desde arquitectos y urbanistas hasta historiadores del arte, geógrafos o filósofos. La idea del seminario era discutir aspectos metodológicos y epistemológicos alrededor del concepto de paisaje desde una perspectiva multidisciplinaria. Por ese motivo el encuentro recibió el título de Teoría y Paisaje: Reflexiones desde miradas interdisciplinarias.

Con un gran éxito de público y de participantes, el seminario, además de las aportaciones de los ponentes, contó con interesantes debates entre estos y el público asistente. Asimismo, los *entreactos*, durante las pausas y las comidas, permitieron a los asistentes seguir debatiendo en un ambiente más relajado los mismos temas que se habían presentado en las sesiones. Es una lástima que este volumen no pueda recoger el aspecto convivencial y humano que se desarrolló durante los tres días de duración del seminario.

En este libro se han agrupado algunas de las aportaciones más significativas del encuentro, representativas de las diferentes áreas temáticas desde las que se abordó el tema del paisaje. En primer lugar, desde la perspectiva de la geografía, el artículo de Jean-Marc Besse estudia el concepto del paisaje como experiencia fenomenológica y también como experiencia geográfica. Desde un punto de vista cercano pero epistemológicamente diferente, Joan Nogué pone la lupa sobre las dimensiones

comunicativa y emocional del paisaje, así como sobre la interrelación entre geografía y comunicación. Una segunda área de trabajo se centra en perspectivas más filosóficas, como es el capítulo de Michael Jakob, que analiza el uso y abuso del concepto de paisaje para definir realidades objetivas y subjetivas muy diferentes. En contraste a esta posición encontramos una aportación mucho más material del concepto del paisaje a partir del trabajo de Daniela Colafranceschi, que ahonda en las relaciones entre la concepción arquitectónica del espacio y el concepto de paisaje. En último lugar se exponen las aportaciones desde la historia y la teoría del arte. Por un lado el capítulo de Federico López Silvestre, que analiza desde perspectivas estéticas los conceptos de paisajes abiertos y paisajes cerrados en la sociedad contemporánea. Por otro lado, Malcolm Andrews diserta sobre la experiencia paisajística personal, a partir de la descripción intimista, detallada y sosegada de un paisaje cotidiano para el autor, analizando las características culturales de nuestra concepción del paisaje.

El estudio del paisaje, como alguno de los autores apunta en este volumen, ha sido en algunos momentos raptado para justificar diferentes actuaciones del territorio, y al hacerlo han substraído al mismo concepto de paisaje su riqueza como concepto que permite relacionar diferentes ámbitos disciplinarios y conceptuales y permite comprender mejor nuestra relación con el medio físico, humano o cultural. Para contrarrestar esta tendencia simplificadora, este volumen recoge aportaciones desde diferentes disciplinas y diferentes puntos de partida teóricos. Asimismo, las aportaciones provienen de mundos académicos cercanos pero al mismo tiempo con tradiciones o puntos de vista distintos, procedentes de Italia, Francia, Suiza, Reino Unido, Cataluña o Galicia, que añaden valor al conjunto de intervenciones que aquí recogemos. El resultado de esta compilación es enriquecedor y esclarecedor sobre las posibilidades de hibridación y colaboración metodológica y epistemológica, y permite apuntar futuras líneas de investigación en que se unan las aportaciones más materiales y objetivas con nuevas conceptualizaciones teóricas.



L'espace du paysage.

Considérations théoriques

Jean-Marc Besse

Pendant une bonne partie du XX^e siècle, la géographie humaine s'est appuyée sur une conception du paysage qui faisait de celui-ci une réalité territoriale, et surtout le considérait comme une expression visible des sociétés qui contribuent à le fabriquer. Cette manière de penser rejoignait les définitions classiques qui présentaient le paysage comme la partie du territoire offerte à la vue d'un spectateur, généralement placé sur une hauteur. On continue, aujourd'hui encore, à percevoir, à penser, à pratiquer, voire à fabriquer le paysage et à le vendre (en réalité et en image), en fonction de cette définition.

Pourtant, comme on sait, cette manière d'envisager le paysage et de le définir a été soumise depuis une vingtaine d'années à toute une série d'opérations critiques de « déconstruction », aussi bien dans le champ de l'histoire que dans celui des sciences sociales. À la suite de Denis Cosgrove, un nombre très important de travaux d'inspiration culturaliste et sémiotique ont mis en place, développé et illustré l'idée selon laquelle le paysage devait être compris non plus comme une réalité objective, mais avant tout comme une manière de voir et de représenter le monde environnant, et parfois comme une image projetée sur le monde. Le paysage, ou plus exactement le regard paysager, correspondraient, s'accorde-t-on à dire désormais, au déploiement et à la projection sur le monde extérieur d'une grille mentale ou d'un code culturel, dont les origines seraient à chercher du côté de l'histoire de la peinture principalement.

Dans la même perspective, le paysage a été également mis en relation avec des univers perceptifs et mentaux qui ne sont plus limités à la seule sphère de l'art, mais qui se situent plutôt dans l'articulation de l'esthétique avec d'autres dimensions de la culture, comme la science, la religion, ou la politique notamment. Autrement dit, c'est du point de vue

de l'histoire des cultures visuelles modernes que les historiens, les sociologues, les géographes, se sont mis à considérer le paysage, et ils ont cherché à élucider le rôle que les représentations paysagères avaient joué dans la mise en place de ces cultures visuelles.

Il est admis aujourd'hui, de manière générale, que la conception classique du paysage correspond en vérité à une production idéologique de la culture moderne. Ou, pour reprendre ici les propos de James et Nancy Duncan : « On peut dire que l'un des rôles principaux joués par le paysage dans le processus social est d'ordre idéologique, servant de support à un ensemble d'idées et de valeurs, à des hypothèses incontestées sur la manière dont une société est ou devrait être organisée. » (Duncan et Duncan, 2001 : p. 221) Le paysage, plus exactement le paysage classique, aurait été dessiné et construit comme une relation imaginaire à la nature, grâce à laquelle l'aristocratie et la bourgeoisie ont pu se représenter elles-mêmes et leur rôle dans la société. Cette perception paysagère du monde aurait, en fait, accompagné l'apparition et le développement du capitalisme européen, c'est-à-dire la transformation du territoire tout à la fois en marchandise et en spectacle à contempler visuellement de l'extérieur, depuis la hauteur d'un belvédère par exemple. Le paysage, plus précisément, aurait servi idéologiquement à « naturaliser » la dimension inégalitaire des rapports sociaux, en occultant la réalité des processus historiques et conflictuels qui les ont produits.

Les sciences sociales contemporaines ont ajouté plusieurs caractéristiques supplémentaires à cette institution bourgeoise que serait la culture paysagère européenne. On peut les résumer ainsi, schématiquement : 1) c'est une culture qui met l'œil et la vision au centre du processus de perception du paysage, au détriment des autres sens ; 2) c'est une culture principalement européenne, occidentale, blanche, qui ne tient pas compte d'autres modèles culturels de rapport au paysage ; 3) c'est une culture essentiellement masculine ; 4) la représentation du paysage correspond à la mise en œuvre d'un espace de contrôle de type militaire ; 5) les images de paysage ont joué un rôle fondamental dans la constitution des imaginaires nationaux, voire nationalistes (voir l'image 1) ; 6) enfin l'imagerie paysagère, sous toutes ses formes, qu'elles soient artistiques ou médiatiques, a joué un rôle décisif dans la « naturalisation » des entreprises coloniales.

Au total, si l'on résume ces quelques remarques, du point de vue de la théorie critique la représentation moderne du paysage, du moins dans sa définition courante, correspondrait à une construction culturelle, de type idéologique, dont la vocation serait, entre autres choses, de masquer par une série d'artifices imaginaires la réalité des conflits sociaux et po-



Image 1. Les images de paysage ont joué un rôle fondamental dans la constitution des imaginaires nationaux, voire nationalistes. Sur cette photo, l'abbaye de Montserrat.

litiques. À l'inverse, une approche critique du paysage aurait pour tâche principale de *déjouer* ces diverses opérations, si l'on peut dire, et de retrouver derrière les représentations paysagères les processus historiques qui leur ont donné naissance.

Il ne s'agit pas, dans les remarques qui suivent, de remettre en cause cette perspective déconstructionniste. L'approche culturaliste des représentations paysagères a porté et continue de porter ses fruits, aussi bien du point de vue critique que sur un versant plus positif. Cependant, cette manière d'envisager le paysage, d'un point de vue théorique, uniquement comme une représentation, une image ou une projection de la culture, a conduit à négliger de nombreux autres aspects du paysage (et de la relation au paysage), et notamment ses ancrages ontologiques, existentiels, et matériels, qui apparaissent pourtant tout aussi décisifs dans l'expérience qui peut en être faite et la compréhension qu'on peut en avoir. Ce sont ces autres aspects que je voudrais évoquer ici.

L'espace du paysage

On assiste aujourd'hui, en effet, dans le domaine des recherches sur le paysage, à un déplacement critique et problématique assez significatif, qui appelle en tant que tel une analyse et un commentaire. Plus préci-

sément, et plus explicitement, on peut considérer que l'essor et le développement de certaines approches contemporaines qui s'efforcent de mettre en relief et d'interroger *la nature de l'expérience spatiale spécifique qui est mise en œuvre dans le paysage*, ouvrent des enjeux essentiels pour la question de l'élaboration ou de la reformulation d'une théorie du paysage.

Au-delà d'une approche critique qui serait formulée uniquement en termes de représentation culturelle, comme on l'a fait depuis vingt ans, il semble indispensable désormais de poser la question de *l'espace du paysage*, et plus précisément celle de la diversité des spatialités qui sont impliquées dans les représentations, les pratiques, et les expériences paysagères. Le paysage met en œuvre et en jeu un certain *sens de l'espace*, qu'il est nécessaire de faire apparaître.

Pour saisir les enjeux de cette question, il faut encore une fois revenir à la définition « classique » du paysage, qui le présente comme un spectacle visuel obtenu depuis une hauteur, comme un panorama. Le paysage, dit-on, ce serait la partie du territoire à laquelle on peut accéder par la vue, mais depuis une certaine distance, en ayant pris du recul. Les notions de distance et de recul par rapport au territoire jouent ici un rôle décisif. D'une part c'est grâce à cette prise de *distance*, grâce à cette mise en perspective que le paysage pourrait *apparaître*, devant les yeux du spectateur, du voyageur, du touriste. Mais surtout, d'autre part, le paysage existerait devant un spectateur qui serait *extérieur* au monde qui se manifeste devant ses yeux. Du point de vue de cette définition classique, le paysage correspondrait à la mise en œuvre d'un certain sens et d'une certaine pratique de l'espace, caractérisés par la visibilité, la distance et l'extériorité. Ce sont justement ces points, et précisément le type d'expérience de l'espace qui est induit par cette conception du paysage, qu'il est aujourd'hui nécessaire de discuter et de commenter. Qu'en est-il aujourd'hui de la *distance* dans le paysage ? Qu'en est-il plus généralement, au bout du compte, de *l'espace du paysage* ?

Il est bien entendu impossible de traiter cette question de manière exhaustive dans le cadre de ce texte. Je me contenterai de deux remarques assez différentes dans leur intention, et donc qui ne seront pas forcément articulées l'une à l'autre, mais dans lesquelles j'essaierai d'indiquer certaines pistes de réflexion concernant la spatialité du paysage, qui me semblent aujourd'hui devoir être approfondies.

Dans un premier temps, j'envisagerai la question de « l'espace du paysage » sous son aspect phénoménologique. Il s'agira alors d'explorer la dimension poly-sensorielle présente dans les expériences paysagères,

en adoptant la perspective d'une anthropologie du corps vécu. Plus exactement, je m'efforcerai de rendre compte de nouveaux modes d'appréhension du paysage, qui mettent en évidence l'existence de ce qu'on pourrait appeler un paysage de la proximité.

Dans un second temps, qui sera assez différent du premier, je reviendrai sur la notion de géographicit , qui avait été jadis proposée par le géographe et philosophe  ric Dardel comme concept central de sa réflexion sur la réalité géographique et le paysage. Ce concept de g ographicit , en effet, me semble pouvoir être un lieu où une réponse à la question du mode de spatialité propre au paysage peut être élaborée.

 tre engagé dans le paysage : une géographie du corps sensible

Partons, dans cette première série de remarques, de l'observation fondamentale de l'historien et théoricien du paysage américain John Brinckerhoff Jackson : « Nous ne voyons plus [le paysage] comme séparé de notre vie de tous les jours, et en réalité nous croyons maintenant que faire partie d'un paysage, y puiser notre identité, est une condition déterminante de notre être-au-monde, au sens le plus solennel du mot. C'est cette signification, considérablement élargie, du paysage, qui rend une nouvelle définition tellement nécessaire aujourd'hui. » (Jackson, 2003 : p. 262).

Le diagnostic de Jackson est tout à fait clair. Nous avons besoin d'une nouvelle définition du paysage, et cette nouvelle définition engage une nouvelle compréhension de la présence humaine dans le paysage. Plus précisément, le paysage est désigné par Jackson non pas comme ce qui est devant l'être humain, comme un objet à regarder ou à transformer, mais au contraire comme une dimension même de son être. Mais alors, si le paysage fait partie de notre être-au-monde, s'il est un des éléments constitutifs, voire fondateur, de nos identités personnelles et collectives, et plus encore s'il est corrélatif de la formation et de la formulation de besoins existentiels, nous ne pouvons plus en parler uniquement dans les termes de la vue, du spectacle, de l'extériorité et de la distance. Au contraire il paraît nécessaire d'envisager le paysage avec des notions telles que celles d'« engagement dans », ou d'« implication dans » (le paysage). Nous « sommes au paysage » serait la formule équivalente à « nous sommes au monde ». Il y a une substantialité du paysage à laquelle nous participons, dont nous faisons partie. C'est cette notion d'un «  tre au monde » paysager que j'aimerais ici explorer.

Nous devrions nous habituer, semble-t-il, à l'idée que les paysages sont des milieux dans lesquels nous sommes plongés, avant d'être des objets à contempler. Ils ne sont pas faits d'abord pour être vus. Nous habitons les paysages avant de les voir. Plus précisément, il faudrait dire : même si nous regardons le paysage, nous ne pouvons prétendre le voir de l'extérieur, dans une sorte de représentation souveraine. Nous le voyons de l'intérieur en quelque sorte, nous sommes dans les plis du monde, ce qui correspond le mieux à la notion d'une *implication* dans le monde. C'est ce que dit d'une autre manière l'anthropologue Tim Ingold : « Le paysage [...] n'est pas une totalité sur laquelle vous ou qui que ce soit d'autre peut porter le regard, il est plutôt le monde à *l'intérieur duquel nous nous tenons* en prenant un point de vue sur ce qui nous entoure. Et c'est dans le contexte de cet engagement attentif dans le paysage que l'imagination humaine travaille, en élaborant des idées à son sujet. Car le paysage, pour emprunter une phrase à Merleau-Ponty, n'est pas tant l'objet que la patrie de nos pensées » (Ingold, 2000 : p. 207, mes italiques).

Mais alors, si le paysage correspond à notre implication dans le monde, cela veut dire qu'il n'est pas loin de nous, à l'horizon, mais qu'au contraire il est proche, que nous sommes à son contact, qu'il nous enveloppe pour ainsi dire. On pourrait même aller jusqu'à dire que c'est ce contact, ou plutôt l'ensemble des contacts avec le monde environnant, bref cette expérience physique, qui fait paysage, qui fait le paysage. Le paysage est un espace haptique, plutôt qu'optique. Précisons ce point.

La sociologie et l'anthropologie des sens, la géographie culturelle, l'histoire des sensibilités, l'esthétique philosophique, et aussi de nombreuses études sur les environnements urbains, ont fait apparaître en quoi le paysage prenait en charge une dimension de la relation humaine au monde et à la nature que la science moderne avait laissé de côté : le rapport direct, immédiat, physique, aux éléments sensibles du monde terrestre. L'eau, l'air, la lumière, la terre, avant d'être des objets de science, sont des aspects matériels du monde ouverts aux cinq sens, à l'émotion, à une sorte de géographie affective qui répercute les pouvoirs de retentissement que possèdent les lieux sur l'imagination. Le paysage serait d'abord de l'ordre de l'expérience vécue, sur le plan de la sensibilité.

Plus précisément, le paysage serait de l'ordre de l'expérience sensorielle, voire poly-sensorielle, à l'opposé des entreprises « anesthésiques » (R. Sennett) qui caractérisent le monde moderne et contemporain. Contre la phobie moderne du contact avec le monde et avec les autres, le paysage affirmerait le rôle central des expériences sensibles dans la fabrication des identités territoriales. Mais la question deviendrait alors la suivante : comment reconnaître la « poly-sensorialité » propre au paysa-

ge, et, surtout, comment y accéder ? Comment accéder au paysage comme milieu sensoriel ?

Il faudrait souligner ici toute l'importance de la notion et de l'expérience de *l'exposition* : l'expérience du paysage, c'est « s'exposer à », « exposer son corps à ». Affirmer le paysage, c'est affirmer que c'est *dehors* que ça se passe, c'est-à-dire dans la rencontre de l'extériorité sous ses formes les plus concrètes (lumière, température, qualité de l'air, odeurs, etc.).

Ainsi, le corps occupe une place centrale dans les ambiances et les expériences paysagères. Plus précisément, le corps sensible est comme le centre et la condition de possibilité des expériences du paysage. Mais à quoi renvoie ici la notion de « corps sensible » ? Rappelons la distinction, classique depuis Husserl et Merleau-Ponty, entre le concept de corps considéré comme objet physique neutre (le corps des sciences physiques n'est rien d'autre qu'un point matériel auquel on a attribué des propriétés diverses, pesanteur, grandeur, etc., mais c'est un point qui en réalité n'existe pas : c'est une réalité théorique, élaborée par la science), et le corps vivant, senti, vécu, éprouvé de l'intérieur, notre propre corps. Il y a, dit-on encore pour marquer cette distinction, d'une part le corps que j'ai et qui peut me paraître parfois comme étranger à moi-même, et d'autre part le corps que je suis, le corps que je vis « de l'intérieur », mon corps vivant.

C'est en vérité le corps vivant qui est le corps sensible des expériences paysagères poly-sensorielles, qui est le centre des affects, le centre et le réceptacle des spatialités affectives. La notion d'« habitation », dans cette perspective, acquiert une charge ontologique et phénoménologique tout à fait décisive : c'est par notre corps propre que nous habitons le monde. C'est une autre géographie du monde qui est ici proposée et mise en œuvre.

C'est une géographie qu'on pourrait dire de sensibilité et de sentiment, une géographie affective, de proximité et de contact avec le monde et avec l'espace, et dont on pourrait penser qu'elle est originale, première par rapport à la géographie savante. Mais cette autre géographie est, elle aussi, un savoir de l'espace, un savoir qui exprime une intelligence quotidienne du monde et de l'espace, une familiarité fondée sur l'usage. C'est une géographie vécue autant que pensée. C'est avant tout une manière d'être dans le monde, une expérience et un usage qui se déploient dans l'espace. Il ne s'agit pas d'une géographie « intérieure », qu'on viendrait opposer pièce par pièce à la géographie savante et objective. La géographie vécue dans le paysage, c'est-à-dire le contact familier avec le monde

et l'espace, n'est pas une géographie intérieure, un « paysage de l'âme ». Si la subjectivité est impliquée dans cette expérience ou cette géographie, elle n'est pas repliée sur elle-même à l'exclusion du monde et de l'espace. Elle est de part en part spatiale, mobilisée par l'espace, déplacée dans l'espace, elle traverse l'espace. Elle est dehors, à l'extérieur. Elle est exposée. Et bien entendu il y a des regards sur le paysage, nous sommes aussi dans l'univers de la visibilité. Mais ce qu'il s'agit de penser alors c'est un regard qui reste dans l'intimité avec le monde, un regard en contact avec le monde, un regard qui palpe l'espace. C'est ce regard haptique dont parlent Aloïs Riegl, Maurice Merleau-Ponty et Gilles Deleuze.

Bien entendu, il ne s'agit pas d'en conclure que les conceptions optiques et représentationnelles du paysage sont fausses. Une telle affirmation n'aurait guère de sens en effet. Pourtant, dans la perspective adoptée ici, on peut considérer que ces conceptions sont épistémologiquement insuffisantes, parce qu'elles ne rendent pas compte de la complexité et de la diversité des expériences paysagères, des expériences qui ne sont pas *toutes*, et en tout cas qui ne sont pas *uniquement*, de l'ordre de la vision perspective et de la prise de distance, c'est-à-dire de l'ordre de la représentation, au sens que les sciences de la culture ont donné à ce dernier terme. Autrement dit, certaines expériences paysagères contemporaines mettent en œuvre un nouveau sens de l'espace, un sens non représentationnel, qui se forme dans une sorte de proximité avec le monde, et dont il s'agirait de tenir compte.

Évoquons rapidement deux exemples à cet égard, qu'il est malheureusement impossible de présenter ici de façon approfondie.

Depuis les années 1970, à la suite des travaux fondateurs du musicien canadien Raymond Murray Schafer, on parle de « paysage sonore » (*soundscape*), pour désigner « ce qui dans l'environnement sonore est perceptible comme unité esthétique » (J.-F. Augoyard). Murray Schafer a très bien montré dans son ouvrage fondateur (R. Murray Schafer, 2010 [1977]) comment le monde naturel est générateur de sonorités identifiables (la pluie, les animaux, la neige) et, surtout, comment ces sonorités peuvent être considérées comme caractéristiques des lieux d'où elles s'élèvent (voir l'image 2). Et de même pour le monde humain, notamment urbain (les voix, les machines, les déplacements des automobiles, la résonance des sols), dont les sonorités se sont modifiées dans l'histoire en relation avec les transformations de la vie sociale, urbaine, économique. Il y a une histoire et une géographie sonores du monde. Par conséquent, les lieux et les espaces ne sont pas seulement visibles, ils sont audibles également. Ils dégagent des sonorités particulières qui d'une

certaine manière « font paysage », au sens où ces sonorités constituent l'atmosphère ou l'ambiance caractéristiques de ces lieux.



Image 2. Ces sonorités peuvent être considérées comme caractéristiques des lieux d'où elles s'élèvent.

Deuxième exemple : il n'y a pas seulement une sonorité des paysages. Les paysages développent des odeurs spécifiques par exemple, à tel point qu'il est possible de parler d'une sorte d'organisation olfactive, et non visuelle, de l'espace dans les paysages naturels et urbains. L'espace de ce paysage olfactif, de ce *smellscape*, se caractérise par son aspect discontinu, fragmentaire, épisodique, mais il est possible (du moins cela a été tenté parfois) d'en dresser une cartographie. Cette géographie olfactive a été bien étudiée par Alain Corbin, dans son ouvrage intitulé *Le miasme et la jonquille* (Corbin, 2008 [1982]), et par d'autres également, historiens, géographes et anthropologues des sensibilités (Howes, 2003 ; Porteous, 1990), qui ont retracé l'histoire des cultures olfactives, mais aussi de la « désodorisation » du monde moderne, et plus précisément de l'espace public (de la rue), à laquelle nous assistons aujourd'hui.

Ces deux exemples nous signalent qu'à côté de l'espace visuel, optique, et sans doute se mélangeant avec lui, il existe d'autres systèmes de construction de la spatialité dans le paysage. J'ai évoqué la notion d'espace « haptique », par différence avec l'espace optique auquel bien

souvent on réduit le paysage. Renvoyons, pour le commentaire de cette expression, non seulement à Aloïs Riegl, qui en a été l'introducteur, mais aussi aux pages magnifiques de Gilles Deleuze et Félix Guattari sur cet espace, qu'ils appellent « l'espace lisse » (Deleuze et Guattari, 1980 : p. 614 et suiv.), et qui s'ouvre devant un « observateur nomade » : « L'espace lisse, haptique et de vision rapprochée, a un premier aspect : c'est la variation continue de ses orientations, de ses repères et de ses raccords ; il opère de proche en proche. »

Plus précisément : il existe aussi dans le paysage une spatialité du proche, du contact et de la participation avec un environnement extérieur qui est compris lui-même comme complexe, c'est-à-dire comme une ambiance composée de plusieurs dimensions sensorielles (sonores, tactiles, olfactives, visuelles, etc.) qui interagissent en réalité et dans laquelle le corps est comme « plongé ». De manière plus générale, il serait possible de s'interroger sur la coexistence et les transitions entre plusieurs niveaux ou formes de spatialité à l'intérieur de ce qu'on appelle « le paysage » : le visuel, le tactile, l'olfactif, le sonore. Dans l'expérience que nous faisons des paysages, nous sommes engagés simultanément dans plusieurs types d'espaces sensoriels, qui se coordonnent tout en restant distincts. Et, au bout du compte, nous sommes amenés aujourd'hui à questionner et à relativiser les conceptions strictement « visuelles » et « représentationnelles » du paysage, du moins telles qu'elles ont été développées dans le domaine des sciences sociales depuis une vingtaine d'années, et ceci au profit d'une approche poly-sensorielle et non représentationnelle des espaces paysagers, dont il faudrait désormais tenir compte.

Le paysage comme mise en œuvre de la géophycité humaine

Il faudrait alors s'interroger de manière plus précise sur cette géographie vécue à laquelle il a été fait allusion plus haut, sur la notion d'engagement attentif et sur ce que signifie être impliqué dans le paysage, être dans ses plis. Plus encore, il serait nécessaire, sans doute, de distinguer entre deux modalités de spatialisation du paysage, l'une qui serait du côté de l'engagement et de la proximité, et l'autre qui nous placerait plutôt dans les perspectives de l'éloignement et de la vision synthétique obtenue grâce à la distance et au recul.

Pour aborder cette question, les analyses consacrées à la géographie et au paysage par le géographe et philosophe français Éric Dardel, dans son livre *L'homme et la terre* (Dardel, 1990 [1952]), offrent un recours très précieux, et notamment la façon dont Éric Dardel définit ce qu'il nomme

la géographicit  de l'être humain. La g ographicit  humaine, c'est-à-dire l'espace du paysage, ce serait le mouvement mais aussi la tension qui se déploient entre un Ici et un Là-bas, entre une base et un horizon conçus comme des sortes d'*a priori* fondamentaux de toute existence humaine quelle qu'elle soit.

Certes, il y a une réalité géographique ou paysagère, qui est une expression du travail humain, et qui, au-delà, traduit l'organisation de la vie sociale. La position de Dardel est proche de celle qui est défendue aujourd'hui par Tim Ingold lorsque ce dernier adopte, au sujet du paysage, ce qu'il appelle la *dwelling perspective* : le paysage raconte l'histoire de ceux qui y ont vécu (Ingold, 2000). Le paysage est une œuvre.

Mais, si la réalité géographique est orientée, si elle est porteuse de sens, c'est d'abord parce qu'elle est l'expression et l'extériorisation d'une relation, celle de l'homme et de la surface de la terre. Sous la réalité géographique, il y a donc une autre instance, qui est celle de la relation entre les hommes et la surface de la terre, et dans laquelle se constitue l'espace propre de la g ographicit .

La façon dont Dardel présente cette relation entre les hommes et la terre est à vrai dire assez singulière : car ce avec quoi l'être humain entre précisément en relation, c'est avec la terre « comme base *et* comme horizon » (Dardel, 1990 : p. 47, je souligne). Ainsi, la terre du géographe ce n'est pas une terre en général, une terre abstraite, ou bien la terre-planète de l'astronome, ou encore une terre qui serait pensée sur le modèle de l'enracinement originel et fondamental, c'est plutôt une terre qui est pensée comme une surface à parcourir, comme un espace ouvert, une terre qui se caractérise par une structure spatiale tout à fait particulière : la structure base/horizon. La g ographicit  humaine, qui s'exprime dans le paysage, correspond à l'expérience de cet espace.

Dardel reprend le mot « base » à Emmanuel Levinas (Levinas, 1947 : p. 119). La « base », c'est ce à partir de quoi l'on existe comme sujet, c'est le lieu d'origine, le lieu protecteur auquel on confie son sommeil, la terre ferme dont tout sujet a besoin pour être et s'éveiller. C'est l'Ici fondamental par rapport auquel s'ouvre toute étendue. Une position de départ qui, bien entendu, n'est pas voulue, mais qui est celle à partir de laquelle le sujet déploie ses possibilités : « Non seulement point d'appui spatial et support matériel, mais condition de toute 'position' de l'existence, de toute action de poser et de reposer. » (Dardel, 1990 : p. 55) Ce « lieu » d'avant tous les choix est l'indication la plus irrémédiable du caractère terrestre de l'existence humaine. Nous sommes, en tant que sujets, toujours là quelque part sur la terre, et c'est depuis cet « ici » où nous sommes et *que*

nous sommes, que nous existons et agissons. La base terrestre, plus précisément la situation géographique, est la condition même de l'humanité, une condition qui est « antérieure à toute objectivation ».

Cependant, l'affirmation de cette coappartenance de l'homme et de la terre ne conduit pas Éric Dardel vers un discours de type « fondamentaliste » ou « pathétique », vers un « romantisme de la Terre » comme il le désigne lui-même. Car, à l'inverse, du point de vue géographique, cette « base » n'existe que dans sa relation et sa tension avec un horizon, c'est-à-dire une ouverture de l'espace grâce à laquelle le monde émerge au-dessus des choses, pour ainsi dire. Pour Dardel, c'est l'expérience du paysage qui correspond le mieux à l'ouverture de cet espace de la géographicit  humaine. Le paysage est ce qui est autour de l'être humain, non comme un cercle fermé, mais comme un déploiement de distances et d'orientations qui appellent au mouvement (voir l'image 3). « Le paysage, écrit Dardel, est une échappée vers toute la Terre, une fenêtre sur des possibilités illimitées : un horizon. » (Dardel, 1990 : p. 42) L' p rience géographique de l'espace se donne d'abord dans un élan, plus précisément dans un mouvement qui s' lance à partir d'un lieu. C'est ce mouvement qui littéralement dessine l'espace, et c'est dans ce mouvement que s'édifie l'existence humaine.



Image 3. Le paysage est ce qui est autour de l'être humain, non comme un cercle fermé, mais comme un déploiement de distances et d'orientations qui appellent au mouvement.

L'Ici et le Là-bas sont présentés par Éric Dardel comme des sortes d'*a priori* fondamentaux de toute existence humaine quelle qu'elle soit. Ils forment la structure où l'espace géographique trouve son origine. Et l'on pourrait dire que le paysage humain n'est rien d'autre que le mode de présence de cette structure dans l'organisation de la vie humaine, individuelle et collective. Tourné vers l'Ici, ou la base, d'une part, ou bien tourné vers le Là-bas, ou l'horizon, d'autre part, nous aurions donc affaire, avec ces deux approches du paysage, avec ces deux *échelles* et ces deux *orientations* du paysage, à deux manières, ou deux pôles entre lesquels se fabriquent les géographicités humaines effectives.

On pourrait même imaginer, alors, une histoire de la géographie qui serait non pas simplement l'histoire des sciences et des représentations géographiques, mais bien plutôt l'histoire des grandes « interprétations » (au sens musical du terme) de cette structure anthropologique fondamentale, quelque chose comme une « anthropologie géo-historique de l'humanité », si l'on pardonne cette expression. C'est-à-dire une histoire des diverses façons dont les sociétés humaines ont nommé, organisé, interprété, vécu, produit et pratiqué la structure de séparation Ici/Là-bas qui est à l'origine de toute réalité géographique. On peut imaginer écrire l'histoire des différentes formes ou versions culturelles et historiques de cette structure.

La naissance du paysage et le sentiment de l'espace

Pour illustrer cette orientation de recherche, et pour prolonger cette réflexion, revenons alors à la question classique de la « naissance du paysage » en Europe, en essayant surtout de mettre en relief l'aspect proprement spatial de ce moment singulier de l'histoire de la culture européenne.

On a beaucoup parlé du rôle structurant de la peinture dans la mise en place du regard paysager. On a souligné, de manière plus précise, les relations entre, d'une part, l'apparition du regard paysager et, d'autre part, le système de découpage et d'encadrement de la vue constitué par ce qu'on a appelé de manière générique « la fenêtre », comme si la Terre devenait paysage à partir du moment où elle se présentait au regard comme un espace saisi à l'intérieur d'un cadre, celui de la fenêtre et celui du tableau. On a même situé, enfin, le lieu de cette naissance du paysage, quelque part entre les Flandres et l'Italie, sur la route peut-être.

Tout ceci est bien entendu, et je n'y reviens pas. On pourrait cependant évoquer un autre aspect de cette histoire.

En 1493, dans un discours prononcé devant le pape Alexandre VI, Fernando de Almeida, le représentant du roi du Portugal Jean II, déclarait que son roi avait « ajouté à la terre un grand nombre de nouvelles îles très éloignées de nous » et qu'il avait « ainsi élargi le monde ». Peut-être la grande nouveauté du XVI^e siècle, s'agissant du paysage, réside-t-elle dans l'écho et le retentissement de cette expérience d'élargissement du monde, qui est précisément d'ordre géographique. Le XVI^e siècle connaît, pour reprendre ici une formule de Jean Starobinski commentant Montaigne, un formidable enrichissement de l'idée du monde terrestre. Plus encore que la représentation de nouveaux mondes, plus encore même qu'une quatrième partie du monde qu'on baptisera Amérique, cette époque qu'on a appelé celle des « grandes découvertes » a introduit dans la conscience européenne une ampleur résolument nouvelle de l'espace terrestre, une mesure, une taille et une échelle inédites de l'espace. À la surface de cette Terre devenue vraiment immense, de cette Terre à la grandeur unimaginable dans un premier temps, on a pris conscience que l'espace était ouvert. Un sentiment d'espace s'est alors libéré, il était devenu possible d'avancer indéfiniment à la surface de cette Terre universelle. Peut-être est-ce à ce moment que la notion d'horizon a véritablement reçu sa signification moderne, qui est paysagère.

Il y a eu ainsi un moment de l'histoire européenne où est apparu le sentiment positif de l'espace comme tel, où la possibilité d'une vie menée selon l'espace a été pensée non plus comme une faiblesse ou comme une faute de l'âme, mais au contraire comme un horizon pouvant être parcouru. Le paysage, la terre comme paysage, se sont révélés dans ce moment et dans ce lieu précis où, devant le voyageur progressant sur la route et les océans la surface de la terre s'est ouverte, s'est étendue de proche en proche et indéfiniment comme un espace invitant à la découverte, à l'allégresse aussi, tout autant qu'à l'inquiétude.

C'est ce que les peintres flamands du XVI^e siècle ont compris, apparemment, lorsqu'ils ont mis au point la formule que les historiens ont pris l'habitude de nommer « paysage de monde ». On a souvent relevé la proximité entre d'une part ces grands paysages peints par Bruegel et Patinir les tout premiers, et d'autre part les mappemondes réalisées à la même époque par les cartographes flamands (voir l'image 4). Dans la carte comme dans le paysage, on observe une même volonté de décrire la profusion du monde et des expériences qu'il rend désormais possible et de les mettre en ordre, la même volonté de penser l'espace terrestre comme un tout. Un tout qui nous parle de voyage. Les oiseaux et les autres bêtes, les bateaux de toute nature, les véhicules, les piétons et les cavaliers, c'est tout un peuplement qui semble traverser de tous côtés la surface de la Terre. Le monde est un espace où l'on circule.



Image 4. On a souvent relevé la proximité entre d'une part ces grands paysages peints par Bruegel et Patinir les tout premiers, et d'autre part les mappemondes réalisées à la même époque par les cartographes flamands. Sur cette photo, *Les moissonneuses*, de Pieter Bruegel l'Ancien.

Il faudrait alors reprendre ici, en se plaçant sur un autre plan, qui est philosophique, ce que dit Maurice Merleau-Ponty au sujet de la profondeur. La profondeur de l'espace n'est pas simplement une dimension supplémentaire qui serait ajoutée par l'esprit aux deux autres, elle n'est pas équivalente à la hauteur et à la largeur, et ne vient pas « en plus » à partir du plan. Il y a, écrit Merleau-Ponty, une « profondeur primordiale » qui réside sous toutes les relations de distance, et qui « révèle immédiatement le lien du sujet à l'espace ». La profondeur de l'espace est une dimension existentielle, elle est la possibilité d'un être engagé dans le monde terrestre. La profondeur exprime le fait que je suis au milieu de l'espace, que je le vis « du dedans », que je suis englobé par son volume et aussi que j'y avance. Il faut penser l'espace à partir de cet engagement en lui, c'est-à-dire de cette voluminosité et de cette profondeur qui m'enveloppent, et qui se résument dans le mot « horizon ».

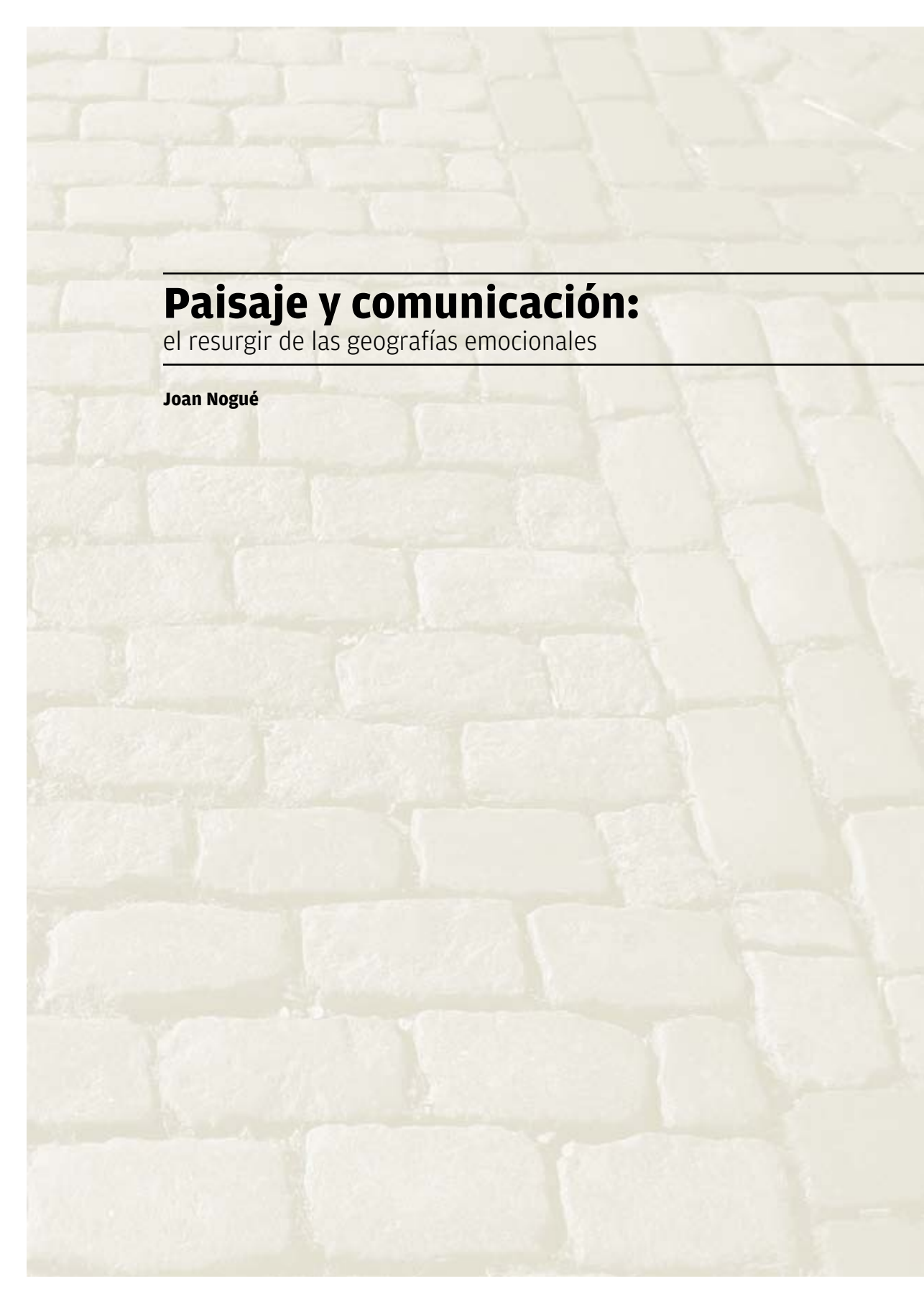
Conclusion

Il est possible, dans cette perspective, d'envisager l'espace du paysage comme un espace où s'est élaboré un certain type d'expérience humaine.

ne. Autrement dit, pour rendre compte de la portée réelle de la naissance du paysage dans l'histoire de la culture moderne, il faut, semble-t-il, aller un peu plus loin que la seule référence à la peinture et à l'esthétique. Il faut se placer du point de vue d'une anthropologie ou d'une psychologie historique qui s'interrogerait sur la succession des conceptions et des expériences de l'espace terrestre. Le paysage a ouvert un espace à la vie humaine, un espace dans lequel la vie humaine s'est développée et accomplie selon certaines formes et dans certaines directions. Il ne s'agit pas, bien entendu, de rejeter la leçon des arts et celle de la peinture en particulier, il s'agit plutôt de recueillir dans la peinture les éléments pour une compréhension de la mise en forme de la vie, de cette vie, plus précisément, qui se mène au sein de l'espace et à la surface de la Terre, dans les plis de ses paysages.

Références bibliographiques

- CORBIN, Alain (2008). *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social (XVIII^e-XIX^e siècle)*. Paris : Flammarion. [1^{ère} édition 1982].
- DARDEL, Eric (1990). *L'homme et la terre*. Paris : CTHS. [1^{ère} édition 1952].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1980). *Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- DUNCAN, James ; DUNCAN, Nancy (2001). « (Re)lire le paysage », dans Staszak J.-F. (dir.). *Géographies anglo-saxonnes. Tendances contemporaines*. Paris : Belin, p. 212-225.
- HOWES, David (2003). *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- INGOLD, Tim (2000). « The temporality of landscape », dans *The perception of the environment. Essays in livelihood, dwelling and skill*. Londres : Routledge, p. 189-208.
- JACKSON, John Brinckerhoff (2003). *À la découverte du paysage vernaculaire*. Arles : Actes Sud.
- LEVINAS, Emmanuel (1947). *De l'existence à l'existant*. Paris : Vrin.
- PORTEOUS, John Douglas (1990). *Landscapes of the Mind: worlds of sense and metaphor*. Toronto : University of Toronto Press.
- SCHAFER, Raymond Murray (2010). *Le paysage sonore*. Paris : Wildproject. [1^{ère} édition 1977].



Paisaje y comunicación:

el resurgir de las geografías emocionales

Joan Nogué

En las páginas que siguen pretendo mostrar un acercamiento al concepto de paisaje vinculando dos disciplinas aparentemente alejadas entre sí: la geografía y la comunicación¹. Siempre me ha interesado la relación entre ambas disciplinas en el estudio del paisaje y, de hecho, varios de los capítulos de mi libro *Entre paisajes* (Nogué, 2009) se refieren específicamente a la cuestión, a pesar de que yo soy geógrafo y no especialista en comunicación y que mi aproximación al tema se produce, por tanto, desde la geografía.

No sé hasta qué punto la geografía es consciente del enorme potencial comunicativo del paisaje, algo que la teoría de la comunicación tiene muy claro, y ello sin haber profundizado demasiado en el propio concepto de paisaje, como sí hemos hecho los geógrafos. La teoría de la comunicación ha explorado con cierta profundidad los conceptos de espacio y de medio ambiente, pero no así el de paisaje, un concepto fundamental, en cambio, en la tradición académica geográfica de los dos últimos siglos. Hoy, además, es un elemento clave en las nuevas políticas de ordenación del territorio, inspiradas cada vez más por el Convenio Europeo del Paisaje. Sea como fuere, lo cierto es que, en el contexto de la contemporaneidad, el paisaje es uno de los conceptos geográficos con una dimensión comunicativa más notable. El paisaje es utilizado una y otra vez en el proceso comunicativo contemporáneo en prácticamente todas sus formas y variantes. Y, en ese contexto, creo que la geografía podría aportar a la teoría de la comunicación su rico legado de reflexión en torno al concepto de paisaje y, por su parte, la teoría de la comunicación podría prestar a

1 Este capítulo se inspira en un trabajo de investigación que estoy llevando a cabo con mi colega Jordi de San Eugenio, de la Universidad de Vic.

la geografía unos conceptos e instrumentos de análisis muy valiosos para entender mejor la dimensión comunicativa del paisaje.

Me interesa explorar en el futuro esta relación por otra cuestión, vinculada a mi propia trayectoria académica. Hace más de veinticinco años presenté una tesis doctoral sobre el concepto de paisaje desde una perspectiva humanística y fenomenológica (Nogué, 1985). Más tarde orienté mi investigación hacia otros derroteros, pero lo cierto es que siempre he mantenido el interés por esta aproximación. Asisto últimamente a una curiosa paradoja, no exenta de una agradable sorpresa: después de la caída en desgracia de la perspectiva humanística y fenomenológica en las décadas de 1990 y 2000 en algunos entornos académicos inspirados en otros paradigmas, resulta que ahora asistimos a un renacimiento de algunos de sus postulados, aunque obviamente adaptados a otra época y quizá expresados de otra manera. Es a ese renacimiento al que aludo en la segunda parte del título de mi capítulo con la frase “el resurgir de las geografías emocionales”. Porque, en efecto, así es: estamos asistiendo a un renovado interés por las relaciones afectivas y emotivas de la gente con sus lugares, con sus paisajes, y este hecho, precisamente, vincula de manera muy estrecha la geografía con la teoría de la comunicación. Veamos, en primer lugar, cómo y por qué se habla hoy tanto de paisaje, aunque sólo sea para mostrar que en este reciente interés hay ya una potente dimensión comunicativa. Pasaré luego a mostrar muy someramente un uso habitual del paisaje en la comunicación y el papel que en el mismo juegan las emociones, y concluiré con unas breves conclusiones.

Paisaje, identidad territorial y comunicación

Nunca como ahora se había hablado tanto de paisaje. Hay varias razones que explican este fenómeno: la progresiva concienciación ambiental de los últimos veinte años, que ha beneficiado indirectamente al paisaje; la extensión galopante de la ciudad dispersa que, por primera vez en la historia, ha sido capaz de transformar la fisonomía de muchos territorios en un cortísimo espacio de tiempo; la implantación sobre el territorio de infraestructuras de todo tipo, algunas de ellas antipáticas y molestas a los ojos de los ciudadanos que ya vivían en esos enclaves; una mayor sensibilidad estética por parte de determinados grupos y colectivos capaces de crear opinión en los medios de comunicación; y, finalmente, el papel relevante que el paisaje tiene y ha tenido siempre en la formación y consolidación de identidades territoriales, a todas las escalas. En el contexto de este capítulo, la última razón es la que tiene para mí más interés.



Imagen 1. La expansión galopante de la ciudad dispersa y la implantación de infraestructuras sobre el territorio han transformado la fisonomía de muchas zonas en un cortísimo espacio de tiempo. En la imagen, Sant Feliu de Guíxols.

En general, la gente se siente parte de un paisaje, con el que establece múltiples y profundas complicidades. Uno puede sentirse identificado con un paisaje o con varios paisajes al mismo tiempo, por la misma razón que uno puede sentirse arraigado a un lugar o a varios lugares. Si bien es verdad que la tensión dialéctica entre lo local y lo global generada por la globalización está afectando muchísimo a los lugares, también lo es que, en buena medida, seguimos actuando como una cultura territorializada (por más virtual que ésta sea) y, en ella, el paisaje ejerce un rol social y cultural destacado. El paisaje ha sido y es un ingrediente fundamental del sentido de lugar de mucha gente, a pesar de que los lugares —y sus paisajes— han acusado el impacto de las telecomunicaciones, de la mayor velocidad de los sistemas de transporte, de la mundialización de los mercados, de la estandarización de las modas, de los productos y de los hábitos de consumo. De hecho, la gente sigue sin resignarse a que le eliminen de un plumazo la idiosincrasia de sus paisajes. La conflictividad territorial hoy existente es una prueba de ello.

El paisaje sigue desempeñando un papel fundamental no sólo en el proceso de creación de identidades territoriales, a todas las escalas, sino también en su mantenimiento y consolidación. Y esto es así porque al

hablar de paisaje estamos hablando de una porción de la superficie terrestre que ha sido modelada, percibida e interiorizada a lo largo de décadas o de siglos por las sociedades que viven en ese entorno. El paisaje está lleno de lugares que encarnan la experiencia y las aspiraciones de la gente; lugares que se convierten en centros de significado, en símbolos que expresan pensamientos, ideas y emociones varias. El paisaje no sólo nos presenta el mundo tal como es, sino que es también, de alguna manera, una construcción de este mundo, una forma de verlo. El paisaje es, en buena medida, una construcción social y cultural, siempre anclada —eso sí— en un substrato material, físico. No es una entelequia mental. El paisaje es, *a la vez*, una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella; la fisonomía externa y visible de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y social que genera; un tangible geográfico y su interpretación intangible. Es, *a la vez*, el signifiante y el significado, el continente y el contenido, la realidad y la ficción. La gran mayoría de definiciones y acepciones del término paisaje incluyen este elemento perceptivo, esta dimensión cultural ya aludida, incluso el Convenio Europeo del Paisaje, que lo define como “cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos” (Consejo de Europa, 2000: art. 1a). Así pues, se mire por donde se mire, en la propia esencia del concepto de paisaje existe una dimensión comunicativa, puesto que éste no se concibe sin un observador, ya sea individual o colectivo, que, con su mirada, dota de identidad a un territorio determinado.

La geografía humana y cultural contemporánea entiende en buena medida el paisaje de la forma que acabamos de describir. Si la geografía ha llegado hasta este punto, ha sido gracias a más de medio siglo de consideración del elemento subjetivo en la percepción del espacio y, más concretamente, del paisaje. David Lowenthal (1961), entre otros, abrió el camino para la posterior exploración de las geografías personales por parte de la corriente geográfica de la *behavioral geography* (Downs, 1970). Al considerar que la percepción humana desarrolla un papel decisivo en el proceso de formación de imágenes del medio real (lo que acabará repercutiendo sobre las bases del comportamiento individual y grupal), se da un paso hacia delante importantísimo, que dará lugar a multitud de líneas de investigación, también en el ámbito francófono (he ahí los trabajos de Frémont [1976] y de Bailly [1977] en la década de 1970) y en el español (con Horacio Capel [1989] a la cabeza) o italiano. A partir de 1970 la geografía humanística resalta de nuevo el papel del sujeto como centro de la construcción geográfica, pero ahora yendo más allá de la pura percepción. Entramos de lleno en una geografía del mundo vivido cen-

trada en los valores y en el concepto de lugar como centro de significado, de identificación personal y foco de vinculación emocional. Se evoca un paisaje que ya no es solo visual, sino también sonoro, táctil, olfativo, e incluso gustativo. Se persigue un conocimiento holístico, vivido, empático del espacio a través de una inmersión en el mismo, en general siguiendo los supuestos de la fenomenología (Buttimer, Seamon, 1980; Relph, 1976; Tuan, 1977 y 2007; entre muchos otros). A todo ello contribuirá, un poco más tarde, la nueva geografía cultural anglosajona (con Denis Cosgrove a la cabeza) y también el posmodernismo, con su renovada atención a las problemáticas que caracterizan al lenguaje y a las formas de expresión y representación del mundo y de la experiencia temporal y espacial vivida (Soja, 1989; Nogué, 2008). Finalmente, estamos asistiendo muy recientemente a un renovado interés por todo lo que tenga que ver con la espacialidad de la emoción, el sentimiento y el afecto. Interesa cada vez más la exploración a fondo de las interacciones emocionales entre la gente y los lugares, lo que explica, por ejemplo, la aparición de una nueva revista académica de ámbito internacional y de carácter transdisciplinar denominada *Emotion, Space and Society*. Temas como los espacios afectivos y la globalización, arraigo *versus* desarraigo, arquitecturas emocionales y paisajes de la emoción, la semiótica y la poética del afecto y de la emoción, el espacio público y la emoción, la política y la emoción, entre muchos otros, ya evocados en algún momento por la geografía humanística de la década de 1970, están adquiriendo un renovado protagonismo,



Imagen 2. A partir de la década de 1970, la geografía evoca un paisaje que no es solo visual sino también sonoro, táctil, olfativo e incluso gustativo.

que se manifiesta en la publicación de obras como *Emotional geographies* (Davidson, *et al.*, 2005), entre otras.

A pesar de la rica tradición en geografía que acabo de señalar y que tanto tiene que ver con el mundo de la comunicación, la dimensión comunicativa del paisaje, como tal, apenas ha sido tratada desde la geografía y, cuando lo ha sido, no se han tenido en cuenta las aportaciones provenientes de la teoría de la comunicación, que podrían ser de gran utilidad, en especial la denominada perspectiva interpretativa. Resumiendo y simplificando mucho, y siguiendo en este punto a Miquel Rodrigo (2001), en dicha teoría existen tres grandes líneas de pensamiento (McQuail, 1983; De Fleur y Ball-Rokeach, 1989; Mattelart y Mattelart, 1995; Saperas, 1998; Rodrigo, 2001; Farré, 2005). Se trata de las denominadas perspectivas funcionalista, crítica e interpretativa. El funcionalismo se ha vinculado a la visión más empírica y, por ende, positivista de la teoría de la comunicación. Por su parte, la tendencia crítica en comunicación denuncia el poder de alienación que los medios de comunicación ejercen sobre la sociedad capitalista de nuestro tiempo (McQuail, 1983; Mattelart y Mattelart, 1995; Estrada y Rodrigo, 2008). Finalmente, la perspectiva interpretativa de la comunicación se ocupa, esencialmente, del estudio de la acción humana significativa y subjetiva, enfatizando el papel de la construcción simbólica y el enfoque interpretativo (De Fleur y Ball-Rokeach, 1989; Mattelart y Mattelart, 1995; Bowe y Martin, 2007); y lo hace a través de dos líneas de reflexión complementarias, en las que no entraremos, pero sí apuntaremos: el interaccionismo simbólico y el construccionismo. La perspectiva interpretativa es la que, desde mi punto de vista, más y mejor se adapta a las nuevas geografías emocionales y al estudio del paisaje contemporáneo con vocación comunicativa.

Veamos a continuación, a modo de ejemplo, uno de los usos habituales del paisaje en la comunicación y el papel que en el mismo juegan las emociones y las identidades territoriales.

La dimensión comunicativa del paisaje. El resurgir de las geografías emocionales

Vinculábamos más arriba el concepto de paisaje con el de identidad territorial. Pues bien, es precisamente esta interrelación la que explica el cada vez mayor interés ante las posibilidades de comunicación del paisaje. Sin ir más lejos, el lenguaje publicitario convencional se mueve bajo las directrices de la persuasión, también en el caso del paisaje. Los creativos de publicidad utilizan el *soporte* paisaje no únicamente como contexto fisi-

co de un *spot* publicitario, sino que aprovechan la capacidad de evocación comunicativa implícita en el propio paisaje para desarrollar los argumentos emocionales a partir de los cuales se intenta influenciar a los potenciales receptores del mensaje publicitario que se pretende transmitir. La aparición de paisajes en anuncios publicitarios de bienes de consumo de todo tipo es cada vez más notoria, en especial en los *spots* que promocionan la compra de automóviles y también en los anuncios de promoción turística de destinos, aunque, de forma recurrente, el paisaje adquiere protagonismo en la promoción publicitaria de cualquier tipo de bien, de servicio... y de territorio, que es adonde quería llegar.



Imagen 3. La aparición de paisajes en anuncios publicitarios de bienes de consumo de todo tipo es cada vez más notoria, en especial en los *spots* de automóviles.

Estamos ante una especie de estrategia de *sugestión del paisaje*, en un intento de proyectar simbólica, cultural e identitariamente el territorio a través de la mirada del paisaje. El paisaje, en el universo de la industria publicitaria, que se mueve bajo los *inputs* de las emociones y las intangibilidades, representa una materia prima con la que trabajar los aspectos simbólicos e identitarios presentes en el territorio, por lo que se ha acabado convirtiendo en una pieza clave en la promoción publicitaria de territorios y ciudades, y no sólo en el marco de estrategias de promoción turística, sino también —y sobre todo— en los procesos de creación de identidades territoriales. La implementación de procesos de comunicación que buscan situar a determinados territorios en posición de ventaja

comparativa y competitiva es una práctica común en el seno de las agencias de publicidad. Ello significa, en un primer nivel de análisis, que los estándares de trabajo propios del lenguaje publicitario se trasladan a la gestión competitiva del espacio, en aras de conseguir la mejor imagen de marca posible —en el caso que nos ocupa, la mejor imagen de marca territorial— exaltando, en la mayoría de los casos, los atributos intangibles de uno u otro territorio. El *branding* territorial representa un privilegiado mirador a partir del cual visionar las más novedosas tendencias de generación de imagen basadas en tres variables clave: territorio, comunicación y emoción. El *branding* aplicado al discurso espacial representa la máxima expresión mediática y comercializada de la *emocionalización* del espacio y, en esta misma línea, persigue construir, *per se*, identidades territoriales de lugares (*place branding*), de destinos (*destination branding*), así como un discurso identitario y emocional propio derivado de la simbología, del valor y del trabajo específico con el discurso intangible del paisaje (*landscape branding*). En su último libro, *Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales*, Francesc Muñoz (2008) aplica de manera brillante esta reflexión al caso de Barcelona.

El proceso de *landscape branding* consiste, básicamente, en provocar la emergencia del mensaje intangible implícito en cualquier paisaje mediante el uso de variadas técnicas de comunicación que se sirven de un lenguaje persuasivo y emocional para llegar a sus públicos. En este sentido, representa una manifiesta técnica de explotación del poder comunicativo del paisaje, trasladando determinados valores de identidad, personalidad y distinción hacia un proceso global de edificación de imagen de marca territorial. El paisaje deviene un excelente argumento de comunicación, además de un valioso contenedor de tendencias, teniendo en cuenta que su morfología tangible y sus valores intangibles resultan de lo más útil en el trabajo de recogida de la esencia patrimonial y cultural de un lugar. El *landscape branding* implica, en última instancia, una gestión comunicativa e interesada de la emoción implícita en cualquier paisaje. Es un ejercicio de estrategia comunicativa de los valores intangibles que en él se encuentran presentes. Representa, esencialmente, la instrumentalización del valor simbólico e identitario en el marco convulso y algo confuso de la posmodernidad. He ahí el triunfo de la persuasión, de la sugestión y del poder de atracción del territorio y del paisaje.

Hay decenas de ejemplos en este terreno. Veamos uno de ellos, muy simple, tan simple que a menudo pasa desapercibido: me refiero al reciente fenómeno de proliferación de enormes carteles publicitarios en las principales vías de entrada de muchos pueblos y ciudades en los que se anuncia —ni más ni menos— la propia localidad a través de una imagen de la misma (Nogué, 2009). Se trata de una fotografía de dimensiones

colosales en la que se muestra la imagen más típica y estereotipada de la ciudad o el pueblo en cuestión. Lo curioso del caso es que estos paneles informativos suelen estar emplazados de tal manera que se percibe, a la vez, el paisaje real y el representado, el original y la copia, hasta el punto de que uno no sabe muy bien qué mirar primero ni cómo mirarlo, puesto que las dos imágenes —la real y su correspondiente representación— son la misma, al menos aparentemente.



Imágenes 4 y 5. Se da una proliferación de enormes carteles publicitarios en las vías de entrada de pueblos y ciudades en los que se presenta el paisaje de la zona a través de una imagen estereotipada del mismo. Se suelen emplazar de tal manera que se percibe a la vez el paisaje real y el representado.

En cierta medida, nos encontramos ante una versión banal y superficial de algo mucho más profundo que en la historia del arte ha sido fundamental: el estudio de las complejas relaciones entre la realidad y su representación. He ahí una muestra más de que nos hallamos hoy día inmersos de lleno en una sociedad de la visualización inducida, en la que la construcción de imágenes y, por descontado, de paisajes, ha triunfado. He ahí el *omnipaisaje* al que hace alusión Michael Jakob en otro capítulo de este libro. Las imágenes del paisaje son tan extraordinariamente cotidianas en nuestro universo visual que han llegado a orientar nuestra propia percepción de la realidad. Sabemos que, en el proceso de apreciación estética del paisaje, lo que se sabe (la información visual sobre el paisaje) condiciona y cuestiona lo que se experimenta (la propia vivencia del paisaje). A menudo calificamos de bello un paisaje cuando podemos reconocer en él un antecedente avalado mediáticamente y, de hecho, el éxito o el fracaso de la experiencia turística y, más concretamente, viajar, dependerá, en buena medida, del nivel de adecuación de los paisajes contemplados *en directo* a aquellas imágenes de los mismos que, previamente, se nos indujo a visitar y a conocer desde una revista, un documental de televisión o una guía de viajes. Hemos llegado a una especie de saturación mental de paisajes, de imágenes de paisajes. Nos acechan por todos lados: al activar el Windows en nuestro ordenador, en el iPhone, en la calle.

He ahí la definitiva mercantilización de los lugares y de sus paisajes, tan propia de las sociedades y de las economías posmodernas y posindustriales. Una de las paradojas fundamentales de la posmodernidad es la clara diferenciación entre la realidad y su representación y la correspondiente celebración de la inautenticidad, algo muy en línea con la filosofía que inspira los parques temáticos. Parece claro que vamos camino de la tematización del conjunto del paisaje y es desde esta perspectiva desde la que quizá se interpreten mejor los mencionados carteles publicitarios. Se nos enseña lo que ya podríamos ver por nosotros mismos no por puro *citymarketing* barato, sino porque, de acuerdo con lo dicho más arriba, el paisaje real, para adquirir más relevancia, debe ser mediatizado; debe pasar por el poderoso filtro de la imagen, a ser posible estereotipada (y, aún mejor, arquetípica), a pesar de los riesgos de saturación y contaminación icónica inherentes a este proceso. El consumo de los lugares no es completo si antes no hemos consumido visualmente sus imágenes, como ya desarrolló en su día John Urry al explorar a fondo la mirada del turista (Urry, 2004) en el marco de una sugerente reflexión semiótica de la imagen visual. Sucede con el paisaje algo parecido a lo que Kenneth Gergen planteaba en *El yo saturado* (1992): “La cuestión no es saber si las relaciones entabladas a través de los medios se aproximan en su significación a las normales, sino más bien si las relaciones normales pueden aproximarse a los poderes del artificio. (...) Las vacaciones dejan de ser *reales* si no las hemos filmado; las bodas se convierten en acontecimientos preparados para la cámara fotográfica y el vídeo; (...) Recurrimos cada vez más a los medios, y no a nuestra percepción sensorial, para que nos digan lo que pasa” (Gergen, 1992: p. 85).

En definitiva, el *landscape branding* representa una versión evolucionada del *place branding* y, por tanto, implica un trabajo específico de asociación de valores y emociones que se desprenden de un determinado paisaje. En este sentido, una identidad de marca territorial, y más concretamente de tipo paisajístico, encuentra en la gestión de la emoción intangible implícita en el paisaje un extraordinario escenario operativo de posicionamiento identitario de los espacios. Las marcas de territorio —un fenómeno reciente— compiten para captar la atención de potenciales usuarios hacia un mercado publicitario notoriamente saturado y en un contexto de marcada competitividad entre regiones y ciudades pretendidamente posmodernas y cosmopolitas. El *branding*, que pretende un alejamiento explícito de su vocación comercial, encuentra en la gestión de las geografías simbólicas una extraordinaria razón de ser, una excusa perfecta para provocar un fenómeno notorio en algunas ciudades europeas y también mundiales: me refiero a la gestión de los territorios y a su ordenación con criterios básicos de generación de imagen de mar-

ca territorial, esto es, a la planificación de la ciudad o del territorio para conseguir determinados logros relacionados con una deseada imagen, que acabará condicionando el desarrollo futuro de dichos territorios, lo que, se mire por donde se mire, representa un vuelco total en la forma de concebir y de gestionar los territorios y las ciudades, sometidas ahora al imperio de la imagen.

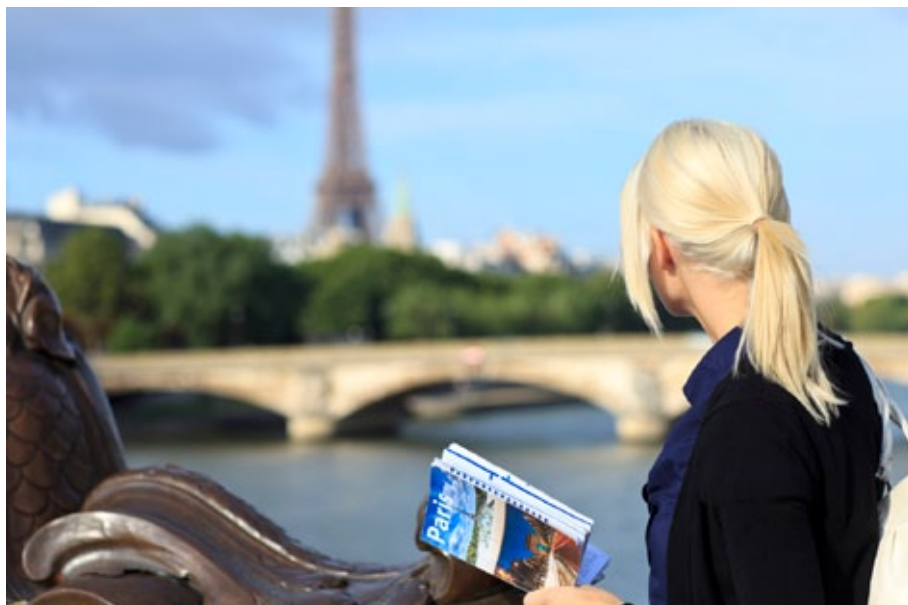


Imagen 6. A menudo se considera bello un paisaje cuando se puede reconocer en él el paisaje previamente percibido a través de una revista, la televisión o una guía de viajes.

A modo de conclusión

Es sorprendente el interés por fijar imaginarios y construir identidades territoriales a partir, sobre todo, de los valores intangibles que se les asocian (simbólicos, estéticos, identitarios, mitológicos), y todo ello en clara disonancia con la actual homogeneización de espacios y lugares y en clara sintonía con una nueva atmósfera social y cultural receptiva a esta cuestión. Se reclama la *denominación de origen* de los territorios mediante la reivindicación de raíces históricas, culturales, religiosas o étnicas. Se constata, globalmente, el fortalecimiento de la variable identidad en la denominada sociedad de la información, la revalorización de los lugares y la creciente necesidad de singularizarse, de exhibir y de destacar todos aquellos elementos significativos que distinguen un lugar respecto de los otros. Y el paisaje es uno de esos elementos (Nogué, 2007; 2008), en los

que se conjuga, una y otra vez, una interesante tensión entre realidad y representación, quizá hoy más evidente que nunca.



Imagen 7. Se constata, globalmente, un interés por construir identidades territoriales a partir, sobre todo, de los valores intangibles que se le asocian (simbólicos, estéticos, identitarios, mitológicos). En la imagen, monasterio de Poblet.

En el contexto de la globalización, del cosmopolitismo y de la fulgurante circulación de información, el acercamiento de las personas a los lugares y a los espacios parece producirse en una esfera no estrictamente física o constatable, sino que se trata, a mi entender, de una interacción más bien etérea e intangible, explicable, únicamente, a partir de la eclosión, en los últimos tiempos, del simbolismo, el subjetivismo y, en definitiva, la exaltación del estudio de la intangibilidad como praxis válida para conocer la naturaleza de las relaciones existentes entre la humanidad y sus espacios.

Las denominadas geografías del sujeto, en el sentido amplio de la expresión, y la perspectiva interpretativa de la teoría de la comunicación, en especial en lo referido a las contribuciones del interaccionismo simbólico (Mead, 1962; Blumer, 1982) y el construccionismo (Berger y Luckmann, 1967), pueden proporcionarnos una fusión de saberes que, de algún modo, nos facilitan el estudio de la dimensión comunicativa del paisaje. Es cada vez más relevante el papel que desarrolla el territorio como mediador de procesos de comunicación, así como en los procesos de consolidación o creación de identidades territoriales, a todas las

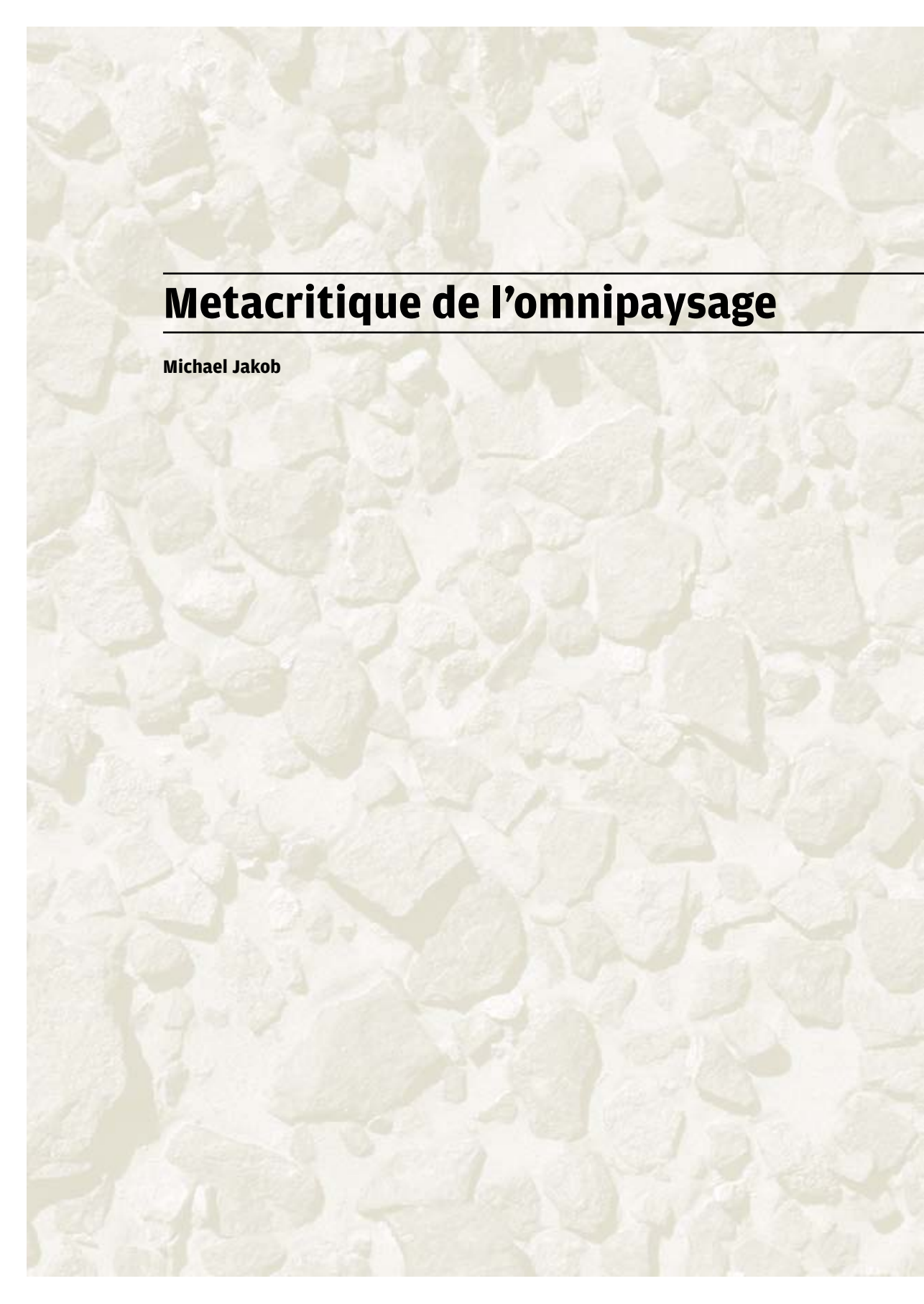
escalas. Ahí es, precisamente, donde el paisaje adquiere un importante protagonismo, porque éste es, *per se*, un aparador cultural y un escenario de lenguajes. Si es verdad que en el espacio se encuentra el mensaje y, por tanto, el territorio con carga simbólica ejerce la función de transmisor de este mismo mensaje, también lo es que el paisaje adquiere en este proceso un protagonismo indiscutible. La puesta en marcha de una parcela de estudio multidisciplinar que apueste por la inteligibilidad y la interpretación del mensaje implícito en el paisaje, resultado de procesos de retroalimentación con la ciudadanía, tiene claras implicaciones en el ámbito comunicativo. En este sentido, se hace indispensable el inicio de una línea de investigación que sea capaz de ofrecer una salida fiable a la emergente demanda de estudios que relacionen la comunicación y el paisaje, en unos momentos en los que éste se ha convertido en una pieza clave de las nuevas políticas de ordenación del territorio, así como también en infinitad de debates suscitados en ámbitos sociales y culturales que apuestan por la aplicación de la filosofía que emana del Convenio Europeo del Paisaje. Y, en última instancia, esta línea de investigación es relevante también por otra razón, más social que académica: hay que aprender a distinguir cuándo y cómo se instrumentalizan nuestras emociones en relación con el paisaje. Y quién las instrumentaliza y para qué. Hay que celebrar el resurgimiento de las geografías emocionales (la reaparición de una nueva forma de *geograficidad*, en palabras de Éric Dar-del [1990]), pero hay que evitar como sea su manipulación y banalización.

Referencias bibliográficas

- BAILLY, Antoine S. (1977). *La perception de l'espace urbain: les concepts, les méthodes d'étude, leurs utilisation dans la recherche géographique*. París: C. R. U.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas (1967). *The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge*. Nueva York: Anchor Books Doubleday.
- BLUMER, Herbert (1982). *El interaccionismo simbólico: perspectiva y método*. Barcelona: Hora. [Título original *Symbolic Interaccionism. Perspective and method*].
- BOWE, Heater; MARTIN, Kylie (2007). *Communication across cultures: mutual understanding in a global world*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BUTTNER, Anne; SEAMON, David (eds)(1980). *The Human Experience of Space and Place*. Londres: Croom Helm.

- CAPEL, Horacio (1989). *Geografía humana y ciencias sociales: una perspectiva histórica*. Barcelona: Montesinos.
- CAPEL, Horacio; VILÀ Valentí, Joan (1970). *Campo y ciudad en la geografía española*. Barcelona: Salvat; Madrid: Alianza Editorial.
- CONSEJO DE EUROPA (2000). *Convenio Europeo del Paisaje* [en línea]. Disponible en :<http://www.mma.es/secciones/desarrollo_territorial/paisaje_dt/convenio_paisaje/pdf/CONVENIO_EUROPEO_PAISAJE_Web.pdf> [consulta: 03.05.2011].
- COSGROVE, Denis (1984). *Social formation and symbolic landscape*. Londres: Croom Helm.
- COSGROVE, Denis; DANIELS, Stephen (eds.) (1988). *The iconography of landscape: essays of symbolic representation design and use of past environments*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DARDEL, Éric (1990). *L'Homme et la terre: nature de la réalité géographique*. París: Editions du CTHS. [Ed. original de 1952].
- DAVIDSON, Joyce; BONDI, Liz; SMITH, Mick (2005). *Emotional geographies*. Aldershot: Ashgate.
- DE FLEUR, Melvin L.; BALL-ROKEACH, Sandra J. (1989). *Theories of mass communication*. Nueva York: Longman.
- DOWNS, Roger M. (1970). "Geographic space perception: part approaches and future prospects", *Progress in Geography*, núm. 2, p. 66-108.
- ESTRADA, Anna; RODRIGO, Miquel (2008). *L'estudi de la teoria de la comunicació i la informació*. Barcelona: Fundació de la Universitat Oberta de Catalunya.
- FARRÉ, Jordi (2005). *Invitació a la teoria de la comunicació*. Valls: Cossetània.
- FRÉMONT, Armand (1976). *La région, espace vécu*. París: Presses Universitaires de France.
- GERGEN, Kenneth J. (1992). *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- LOWENTHAL, David (1961). "Geography, experience and imagination: towards a geographical epistemology", *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 51, núm.3, p. 241-260.
- MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle (1995). *Histoire des théories de la communication*. París: La Découverte.
- MCQUAIL, Denis (1983). *Mass communication theory: an introduction*. Los Ángeles: Sage.

- MEAD, George Herbert (1962). *Mind, self and society: from the standpoint of a social behaviourist*. Chicago: University of Chicago Press.
- MUÑOZ, Francesc (2008). *Urbanització. Paisatges comuns, llocs globals*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NOGUÉ, Joan (1985). *Una lectura geogràfic-humanista del paisatge de la Garrotxa*. Girona: Col·legi Universitari de Girona; Diputació de Girona.
- (ed.)(2007). *La construcció social del paisatge*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (ed.)(2008). *El paisatge en la cultura contemporània*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2009). *Entre paisatges*. Barcelona: Àmbit.
- NOGUÉ, Joan; VICENTE, Jordi (2004). "Landscape and national identity in Catalonia", *Political Geography*, vol. 23, p. 113-132.
- RELPH, Edward (1976). *Place and placelessness*. Londres: Pion.
- RODRIGO, Miquel (2001). *Teorías de la comunicación: ámbitos, métodos y perspectivas*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- SAPERAS, Enric (1998). *Manual básico de teoría de la comunicación*. Barcelona: CIMS.
- SOJA, Edward (1989). *Postmodern geographies: the reassertion of space in critical social theory*. Londres: Verso.
- TUAN, Yi-Fu (1977). *Space and place. The perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2007). *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Barcelona: Melusina. [Título original *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes and values*].
- URRY, John (2004). *La mirada del turista*. Lima: Universidad de San Martín de Porres. (Turismo y Sociedad; 2). [Ed. original de 1990 titulada *The tourist gaze: leisure and travel in contemporary societies*].



Metacritique de l'omnipaysage

Michael Jakob

A

Le terme *Omnipaysage* implique que le paysage est désormais *partout* (Jakob, 2009). On n'y échappe plus, nulle part. *Omnipaysage*, cela veut dire qu'il y a saturation. Où ? Justement partout, c'est-à-dire, qu'il n'y a plus, sur terre, de lieu *sans paysage*. Le paysage est sur les iPhone, les PC, les écrans de télévision, les affiches, les pots de yaourt, les camions... Le monde entier, y compris ce qui aurait encore pu aspirer à devenir un paysage, est couvert de paysages. Cette marée omniprésente de paysages, d'images-paysages inonde le monde, bouche les trous. S'agit-il d'un miroir, d'un reflet de ce que nous sommes, ou bien plutôt d'une forme de déchets de notre société ? L'épaisseur de ce paysage au deuxième degré — le *paysage-image*, la représentation paysagère, celle à l'origine du paysage tout court — paraît immense, semble former une énorme croûte. Au lieu de nous surprendre, le paysage s'est *installé* non seulement à l'extérieur (dans le monde), mais aussi à l'intérieur, dans les consciences. Nous avons la tête pleine de paysages. Au lieu de nous surprendre, le paysage nous entoure, il nous encercle, il nous étouffe. Notre propre point de vue — notre corps qui *sait* comment créer des paysages — n'est plus pris en compte, car il est déjà considéré comme acquis, bref : annulé. Au contraire, le point de vue du consommateur, d'un *je* anonyme, s'impose, ce je auquel on ne cesse de présenter, sans qu'il l'ait demandé, un nombre inépuisable de paysages.

B

Certes, le phénomène en question n'est pas tout à fait nouveau. Dans l'un de ses magnifiques récits, *Cent vues du mont Fuji*, l'écrivain japonais Dazai Osamu parle des difficultés qui se présentent lorsque l'on tente de constituer un paysage avec le Fuji (voir l'image 1).

« L'image du Fuji, son "style", avait peut-être la beauté de "l'expression simple" [...] Mais cette forme conique, avec son excessive simplicité, finissait par m'embarrasser : si l'on aimait cela, il fallait aussi aimer les statuettes du Bonheur, que je ne peux pas supporter et que je trouve tout sauf expressives. Non, pensais-je à nouveau, décidément, il y avait quelque chose qui n'allait pas dans cette image qu'offrait le Fuji. » (Osamu, 1993 : p. 82)



Image 1. Le Fuji, mais aussi autres endroits au potentiel paysager important, ne nous surprennent plus dus à la pollution iconique.

Au cours de l'excursion au Fuji, une grande photo remplace la montagne cachée par le brouillard (ce qui provoque le rire) ; une autre photo, prise d'avion, livre une vision ultérieure de l'original galvaudé. La contemplation *in situ* prend des allures grotesques : « Depuis le couloir situé à l'étage, nous étions tous deux à regarder le Fuji. — C'est vraiment tape-à-l'œil ! C'en est vulgaire ! » (Osamu, 1993 : p. 73) Robert Musil (*Hier*

ist es schön) et les romantiques allemands avant lui avaient déjà critiqué ce que l'on peut identifier comme une *pollution iconique* du monde à travers des images-paysages omniprésentes. Le Fuji, mais aussi le Cervin et beaucoup d'autres endroits au potentiel paysager important ne nous surprennent plus. Ils ne se présentent plus, vu le nombre d'images dispersées à travers le monde, *en tant* que paysages ; ils restent en deçà de nos attentes ; ils retombent (au mieux) dans l'indifférence d'une nature muette, celle que Hegel avait caractérisée en 1796 par la formule célèbre : « La vue de ces masses éternellement mortes ne suscita rien en moi, si ce n'est l'idée uniforme et, à la longue, ennuyeuse : *c'est ainsi*. »

Désormais les images en circulation dépossèdent le réel. La belle illusion brillante, parfaite, atemporelle (Jakob, 2007), lisse et cadrée de façon optimale remplace donc le contact avec le monde. S'agit-il cependant, de Musil à Osamu à nous-mêmes aujourd'hui, du même phénomène, c'est-à-dire d'une constante de la modernité ou bien y a-t-il eu à cet égard une accélération, un effet de crescendo ? S'agit-il d'un effet de la fameuse « reproductibilité technique » benjaminienne ? La nature a-t-elle perdu son « aura magique » ? Est-ce la faute de la technique ? Comment expliquer cette saturation du regard ? Mais aussi : le problème soulevé existe-t-il vraiment ? Pourquoi ne pas identifier cette phase récente ou très récente de la présence absolue de l'image et aussi de l'image-paysage avec l'apogée historique du paysage ? Comme le point culminant d'une conquête humaine ? N'est-ce pas, de nos jours, justement à travers toutes ces images que le paysage *vît* enfin réellement et pleinement ?

C

Il n'y a cependant jamais eu, en ce qui concerne la nature, une « aura magique ». L'intérêt 'désintéressé' ou esthétique pour la nature est un produit culturel et non pas quelque chose de simplement *donné*. De plus, la technique a eu son mot à dire dans ce contexte, et notamment dans le cas du paysage. Le paysage est en effet intimement lié — on l'oublie volontiers dans les théories par trop philosophiques et éthérées — à l'essor des technologies modernes. La fenêtre, le *velo* ou *reticolato*, la perspective centrale en général, le théodolite, les techniques de reproduction graphiques et jusqu'à l'appareil photo, la caméra et le GPS ont plus qu'influencé le paysage. Si le paysage est ce qu'il est, c'est aussi grâce à ces technologies.

Le XX^e siècle illustre bien, par ailleurs, le pouvoir des technologies sur le paysage tout court. Rappelons-nous l'attitude, toute récente et déjà



Image 2. Les techniques de reproduction graphiques et jusqu'à l'appareil photo, la caméra et le GPS ont plus qu'influencé le paysage. Si le paysage est ce qu'il est, c'est aussi grâce à ces technologies.

dépassée, du chasseur d'images, de l'homme occidental à la caméra. Une fois que les caméras Hi-8, Mini DV, etc., étaient devenues assez petites et bon marché pour le vaste public, des millions de personnes plus ou moins ridicules ont parcouru le monde en le filmant sans arrêt, jusqu'à l'épuisement. La fin du XX^e siècle a été un moment historique de mise en paysage du monde particulièrement intense. Cette période rappelle la fin du XVIII^e siècle, qui connut un développement comparable ; l'omnipaysage d'alors — sa présence dans la pratique et dans les esprits — provoqua une saturation et un désenchantement. Mais revenons-en au paysage plus proche de nous, celui de la fin du siècle dernier. Cet omnipaysage révèle (tout comme son prédécesseur 200 ans auparavant) le fort lien existant entre l'aspect *iconique*, propre et évident dans le cas du paysage, et l'aspect *verbal*, à savoir l'inscription de la série des images dans un récit. La mise en paysage accomplie par l'homme à la caméra moderne (ou postmoderne) s'insère (ou faudrait-il déjà dire : s'insérerait ?) dans une narration. De ce fait, la séquence-film expose aussi bien l'objet, le paysage repris ou surpris par le voyageur, que le point de vue du narrateur, sa présence sur place.

J'insiste délibérément sur ce phénomène apparemment anecdotique ou banal de la création du paysage par le sujet *lambda*. Il dévoile à mes yeux plus que d'autres images les caractéristiques et les ambiguïtés du

phénomène. La quantité énorme de ces narrations (*le paysage et moi, moi et le paysage, nous et le paysage...*) nous renvoie au *parler de paysage* non moins omniprésent. Nous utilisons sans cesse les mots paysage, paesaggio, paisaje, Landschaft, landscape... Dans le grand texte de la culture (la totalité des discours), le paysage a désormais une place assurée. Le *mode paysage* est aujourd'hui un onglet universel. Nous nous référons au format paysage et nous utilisons ce mot dans le contexte politique et juridique. Ce terme a trouvé sa place, par exemple, dans la *Convention Européenne du Paysage* : seulement, la *Convention* se réfère-t-elle vraiment au paysage quand elle parle de paysage ? Quand la *Convention* parle de « politiques du paysage visant la protection, la gestion et l'aménagement des paysages », ne confond-t-elle pas le paysage avec le territoire ? Prenons une autre phrase de la *Convention* : l'« *Aménagement des paysages* comprend les actions présentant un caractère prospectif particulièrement affirmé visant la mise en valeur, la restauration ou la création de paysages. » Qu'est-ce, en effet, que de créer des paysages ? Peut-on vraiment créer un paysage ? N'est-ce pas plutôt le temps (le temps géologique) qui les crée, ou le sujet (le temps de la rencontre avec la nature, le moment) ? Je veux signifier par cela que nous pouvons être d'une part satisfaits que le paysage ait pénétré jusque dans le sacro-saint texte de loi, que les textes nationaux et internationaux parlent volontiers et beaucoup de paysage, mais que d'autre part une herméneutique du paysage manque, y compris un commentaire philosophique de la *Convention Européenne du Paysage*.

Ceux qui parlent, partout et sans cesse, de paysage, se réfèrent bien souvent plutôt à l'environnement, au territoire, au pays. Le signe paysage se présente ainsi tel un simulacre, tel un mot fétiche¹ qui masque, au moment même où il est utilisé et parce qu'il est là, prêt à l'emploi, sa destitution permanente.

D

L'amplification métaphorique, l'utilisation du terme à grande échelle se lit aussi dans la fortune récente de la formule du *paysage urbain*. Le transfert du paysage dans le milieu urbain pose problème. Historiquement le paysage a été l'autre de la ville, à savoir aussi bien la *non-ville* — une entité rencontrée *extra muros* — que la *non-ville-grâce-à-la-ville* (voir l'image 3), la réalité qui intéresse et existe uniquement grâce au regard

1 Cf. le *parler* du *Heimatschutz*, les textes de Rudorff et de Ruskin qui évoquent la « mélodie sacrée du paysage » etc.

exercé par le citoyen. Cette dialectique ville-campagne a marqué de façon essentielle l'histoire du paysage (de l'époque hellénistique au tourisme paysager du XVIII^e et XIX^e siècles). Pensons également à la temporalité distincte du paysage et de la ville : l'un, l'espace du paysage, est caractérisé par le temps de la nature ; l'autre, l'espace urbain, par le temps des activités humaines. Ou bien à une spatialité distincte, renvoyant à la fois, de par son ouverture, à la *liberté* (Rosario Assunto l'a très bien formulé : « Dans le plaisir de la contemplation, la nature est en effet un objet pour l'homme, qui vit sa propre liberté : la liberté d'être la nature, mais aussi la liberté de se situer face à la nature » [Assunto, 1994 : p. 359]), mais également à la *contrainte*, à un ordre, à une structure qui enferme le sujet. Il y a bon nombre de différences entre la ville et la non-ville potentiellement paysage : clôture vs ouverture, spatialité fermée vs horizon, complexité et densité vs organisation organique etc.



Image 3. Historiquement le paysage a été l'autre de la ville, à savoir aussi bien la *non-ville* – une entité rencontrée *extra muros* – que la *non-ville-grâce-à-la-ville*.

Le terme *paysage urbain* renvoie, certes, à un rapprochement récent entre le phénomène paysage et le phénomène ville. La pratique linguistique en question, à savoir le fait d'utiliser la notion de *paysage urbain*, a évidemment toujours 'raison'. On ne peut pas critiquer l'existence d'un concept, mais on doit toutefois pouvoir l'expliquer. On peut donc critiquer son usage. Voici mon opinion : nous ne gagnons rien en utilisant ce terme, bien au contraire. Nous confondons les choses, nous renonçons à

être précis, comme quand nous parlons d'un *truc* ou d'un *machin*. Avec le terme 'paysage urbain', le paysage devient un *truc*, un *machin*. Peut-être cela sonne-t-il bien, mais est-ce que cela veut effectivement dire quelque chose ? Car, qu'est-ce bien que le paysage urbain ? Concevoir, fixer, constituer un bout de ville *comme* un paysage ? Le paysage ne serait dans ce cas qu'un cadre, une pure forme à remplir ; un dispositif paysager prêt à appliquer à tout, comme l'appareil photographique qui peut reprendre tout, un bout de nature, un bout de ville, un bout de visage, un bout de moteur, etc. Le paysage ne serait donc qu'un schéma perceptif, une sorte de *velo* ou *reticolato* pratique tel que Dürer l'a illustré : on peut utiliser le dispositif pour capter un bout du corps féminin, mais on peut aussi le déplacer pour capter un paysage. Le bout de nature ou le bout de ville seraient ainsi de façon indistincte des paysages parce que produits par le dispositif paysager. Ce serait, en fin de compte, la même chose, une mêmété constituée par le sujet maître du monde.

Le danger que j'entrevois — outre la caractéristique franco-française du concept de 'paysage urbain', beaucoup moins évident dans d'autres cultures et d'autres langues — est le fait que, à notre époque, tout, absolument tout, est transformé en paysage. Pour nos étudiants en architecture du paysage, il est tout à fait évident d'appliquer le mot paysage à tout et n'importe quoi : un aquarium — c'est un paysage, bien sûr ; un mur, aussi ; la rue, évidemment. Le panorama, c'est un paysage, sans aucun doute, une veduta de même. C'est cela aussi, ce que j'entends par *omnipaysage*, le fait que le réel soit aujourd'hui *recouvert* sur le plan verbal par le paysage. On comprend, même si l'angle d'attaque de l'auteur est différent, la remarque d'Eugenio Battisti : « Il y a des sujets qui ont le pouvoir de me déprimer immédiatement ; le paysage est l'un d'entre eux » dans son texte au titre révélateur, *Odiando il paesaggio* (Battisti, 2004 : p. 367).

E

Et alors ? N'est-ce pas au triomphe du paysage que nous assistons de nos jours ? *Enfin le paysage vint*, semble-t-il ; le voilà partout et donc enfin partout dans nos consciences. Ma critique peut sembler (et elle doit réagir à cette reproche) nostalgique, passéiste, comme la poésie d'Yves Bonnefoy qui rêve d'un sens du lieu disparu dans notre société, d'un *vrai lieu* (de la présence). Loin de moi cependant de prôner une sorte d'authenticité du bon paysage vs l'inauthenticité du mauvais paysage. Il n'y a pas de bon ou de mauvais paysage, sauf dans l'idéologie réactionnaire d'un Schultze-Naumburg, l'auteur des *Kulturarbeiten* qui pensait savoir indiquer ce qu'étaient les paysages acceptables et les paysages inaccep-

tables. La distinction heideggérienne authentique / inauthentique est, elle aussi, profondément idéologique et dangereuse. Je ne pense pas non plus à une *Vergessenheit*, à un oubli du vrai paysage de la part des *hoi polloi*. Dans notre domaine il n'y a jamais de *hoi polloi*, mais des personnes, des individus qui constituent des paysages, ici et maintenant.

Qu'est-ce qui dérange alors dans l'*omnipaysage* ? Qu'est-ce qui y apparaît comme inauthentique (je ne dis pas 'mauvais') ? Quel est ce *trop* impliquant un *pas assez* ? Formulons-le ainsi : il y a, si nous pensons au paysage aujourd'hui, quelque chose d'imposé, de forcé. Nous subissons, nous sommes passifs, complètement passifs (il ne s'agit pas d'une passivité contemplative, dense, 'active') ; nous constituons nos paysages mécaniquement, nous ne sommes que des appareils à prendre des paysages. Imposé — cela veut dire, qu'il n'y a plus de surprise, qu'il y a peu d'implication, peu d'attention également, qu'il n'y a point de rencontre.

Il existe donc une passivité et une uniformité quant à la réception-constitution du paysage, un état de faits ayant également des répercussions sur la gestion ou la création de 'paysages' (voici une autre façon de parler que l'on devrait repenser : peut-on créer, bâtir, aménager des paysages ou faudra-t-il plutôt dire que nous intervenons dans des territoires qui se donnent en tant que paysages ?).

Mais attention : je ne veux point affirmer par cela, à la façon d'Henri Maldiney (dont j'admire l'œuvre pas assez connue), que le paysage est un phénomène foncièrement rare. Pour Maldiney le paysage est rare dans la peinture et aussi en tant qu'expérience *in situ* : « Sans doute existe-t-il, et en nombre, des peintres de régions précises, de campagnes particulières. Mais ces représentations de villes ou de régions déterminées sont des vues, des portraits si l'on veut, mais non des paysages. » (Maldiney, 2000 : p. 129). D'après lui, nous désignons par ce terme bien des choses — surtout dans l'ère de l'*omnipaysage* —, mais le paysage est difficile à saisir : « Il est extrêmement rare qu'un artiste arrive à saisir, à l'état naissant [...] l'ouverture de l'espace du paysage » (Maldiney, 2000 : p. 129). Le philosophe français pense donc à une « expérience inaugurale », à un état, où « nous sommes perdus ». « Être perdu c'est ne plus avoir ses marques dans le monde, ce qui est n'avoir plus de monde. Il faut pour l'éprouver se trouver transporté d'un coup, sans transition ni souvenir, hors de l'espace géographique et historique. » (Maldiney, 2000 : p. 128). Compris à partir d'un tel point de vue radical ou 'pur', l'*omnipaysage* serait en effet le contraire du paysage. D'un côté, le paysage comme *Ereignis*, événement inaugural et déstabilisant, de l'autre, le babil incessant des vues, portraits, descriptions, la re-connaissance de ce qui est déjà classé.

Je dirais plutôt et de manière moins radicale avec W.J.T. Mitchell que : « Le paysage est un moyen d'échange entre l'humain et le naturel, entre soi-même et l'autre. À ce titre, il est comme l'argent : bon à rien en lui-même, mais exprimant une réserve potentiellement illimitée de valeur. » (Mitchell, 2002 : p. 5). Et que face à la manipulation profonde que nous subissons, à cause du nombre inflationnaire de 'paysages' qui circulent à travers le monde, cet échange (« échange ») devient de plus en plus difficile. Dit autrement et plus simplement : si tout est paysage, alors rien n'est paysage, car rien ne nous surprend véritablement.

Tel que j'entends le discuter, *l'omnipaysage* — ce concept indique un faisceau de problèmes et n'en représente pas l'explication — est certes lié à la représentation et plus précisément au règne de l'image. Dire qu'il y a aujourd'hui trop d'images, trop d'images-paysages, blâmer l'image serait toutefois trop simpliste. Le problème réside plutôt dans la mêmété de ces images, dans le fait que les paysages deviennent toujours plus identiques à eux-mêmes. En paraphrasant Guy Debord : nous nous déplaçons pour voir ce qui est banal et nous le faisons de façon banale, (« Sous-produit de la circulation des marchandises, la circulation humaine considérée comme une consommation, le tourisme, se ramènent fondamentalement au loisir d'aller voir ce qui est devenu banal. » [Debord, 1992 : p. 164]).

Aussi, invoquer une instance qui impose, dissémine, commercialise le paysage correspond-t-il à une tentative d'indiquer un champ, là où il



Image 4. Nous devrions retrouver la lenteur, la patience, les temps 'morts', et donc l'attention, également dans la sphère esthétique.

faudra chercher des explications, plutôt que de dénoncer un diktat idéologique ou bien un discours (lequel, justement ?). Ce que j'entends exprimer par le terme *omnipaysage*, c'est qu'il y a un sens de fatigue, quelque chose de galvaudé, c'est que le cliché et la routine semblent l'emporter sur une autre expérience, une alternative plus riche et plus complexe. Cette situation n'est pas originale (le phénomène s'était déjà présenté vers 1800), mais elle exige peut-être une autre attitude. Tout comme le mouvement *Slow Food*, nous devrions retrouver la lenteur, la patience, les temps 'morts', et donc l'attention, également dans la sphère esthétique (voir l'image 4). Il faudra regagner le point de vue d'un Robert Walser marcheur, ou de Natsume Sôseki (*Kusamakura*). Voilà une recette simple et efficace pour sortir de l'omnipaysage.

Références bibliographiques

- ASSUNTO, Rosario (1994). *Il paesaggio e l'estetica*. Palermo : Novecento, p. 359.
- BATTISTI, Eugenio (2004). *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*. Firenze : Leo S. Olschki, p. 367.
- DEBORD, Guy (1992). *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard, p. 164.
- JAKOB, Michael (2007). *Paysage et temps*. Gollion : Infolio.
- (2009). *Le paysage*. Gollion : Infolio.
- MALDINEY, Henri (2000). *Ouvrir le rien l'art nu*. La Versanne : Encre Marine, p. 129.
- MITCHELL, W.J.T. (2002). "Imperial Landscape", dans *Landscape and Power*. Chicago : The University of Chicago Press, p. 5-34.
- OSAMU, Dazai (1993). *Cent vues du Mont Fuji*. Paris : Philippe Picquier, p. 82.

The background of the entire page is a photograph of a light-colored stone wall. The wall is composed of irregularly shaped stones. Several rectangular openings of varying sizes are cut into the wall, some of which appear to be windows or doorways. The lighting is soft, creating subtle shadows and highlights on the stone surfaces.

Arquitectura y paisaje:

geografías de proximidad

Daniela Colafranceschi

Este capítulo trata la relación entre la arquitectura y el paisaje, atendiendo a la que ha sido y es mi experiencia formativa, investigadora y docente. Soy arquitecta y he recalado en los estudios sobre paisaje hace relativamente poco, pero desde entonces no he parado de interesarme por las relaciones que se generan entre estos dos conceptos, por el carácter tan transversal y poliédrico que adquiere en nuestra época el *fenómeno* paisaje y sobre todo por sus traducciones prácticas, en términos proyectuales.

Una relación, pues, la que define arquitectura y paisaje, abordable desde múltiples puntos de vista. Es un hecho que el concepto de *paisaje* se escapa de proclamas categóricas y teorías absolutas, permitiendo solo propuestas de aproximación, de acercamiento al fenómeno, de interpretación del mismo. Y en esta ocasión lo que pretendo es establecer la relación entre *arquitectura y paisaje* y *paisaje y arquitectura* subrayando analogías y recíprocas contaminaciones entre ambos. El binomio arquitectura y paisaje es una prueba más de que hoy, y cada vez más, sentimos la necesidad de añadir algo al término *paisaje* para así dar cuenta de su actual condición interdisciplinar, para así aclararnos mejor nosotros mismos, como si con la palabra sola no tuviéramos suficiente. Valgan, entre los muchos ejemplos que podrían aducirse, los distintos capítulos de este libro, muestras de lo que es el paisaje en nuestra época. Y esto ocurre no solo porque ya no es posible definir determinados modelos conceptuales con un único término (véase el término *urbanización* en el original ensayo de Francesc Muñoz, 2008), sino también porque el paisaje demuestra tener cada vez más su especificidad en el hecho de estar *entre*, de funcionar como una *interfaz*, condición que nos permite descubrir en él un fenómeno nuevo, sacarlo a la luz; en otras palabras, analizarlo.

El gran interés que suscitan temas como la ciudad y el territorio, el urbanismo y el medio ambiente, favorece expectativas de intervención amplias y plurales. Valores sociales, pensamiento científico, expresión artística, desarrollan tensiones que producen nuevos métodos para abordar e interpretar la naturaleza, y aquí —como en otras actividades creativas— será su hibridación con otras experiencias la que nos llevará hacia nuevos modelos posibles de paisaje. Arte, arquitectura, antropología, geografía, filosofía, urbanismo, hasta llegar al jardín efímero entendido como espacio conceptual para experimentar (ver imagen 1), donde se investiga sobre el sistema paisaje según múltiples escalas de actuación: desde las obras de Land Art hasta los jardines minimalistas.



Imagen 1. Los jardines efímeros, terreno abonado para la experimentación, se erigen como premonitores de los cambios de tendencias. En la imagen, propuesta de Daniela Colafranceschi y Pep Admetlla para la exposición Girona, Temps de Flors de 2002.

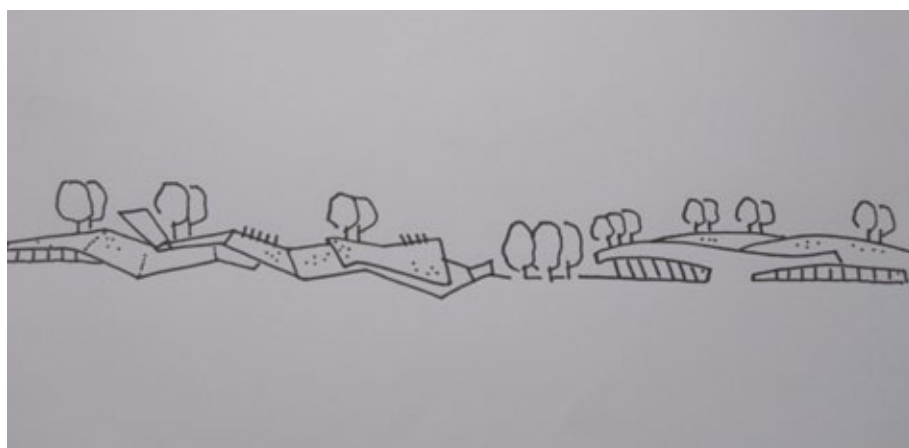
Provisionales, evanescentes, fugaces, las arquitecturas efímeras han sido siempre audaces premonitoras de situaciones culturales sujetas a fuerte transformación, situaciones que en dichas arquitecturas, precisamente porque se trata de espacios tradicionalmente receptivos a la experimentación, ya se prefiguran. Otra manera, para el paisaje, de ser y estar *entre*: entre la realidad y la fugacidad, entre lo imaginario y la materia, entre la innovación y la provisionalidad. Los jardines efímeros dan valor

al territorio que habitan, interpretando sus nuevas claves de lectura; la capacidad comunicativa de estas obras las convierte en vehículo de lenguajes. Por eso decimos, pues, que el paisaje es un concepto, más que una disciplina cerrada.

El paisaje no es solo un modelo formal de referencia para las actuales líneas de expresión de los proyectos urbanísticos y arquitectónicos, sino —lo que es más importante y más fácil de ver— un modelo de proceso frente al cual nuestras conciencias y percepciones en cada ocasión relativizan más y se hacen más problemáticas. Por el *paisaje* pasan, en otras palabras, los parámetros de una condición urbana contemporánea que ya no conoce una relación estable entre arquitectura y naturaleza, que se mueve en un incierto y crítico equilibrio entre ciudad y campo, en la constatación de una dimensión cultural que se halla en estado de profundo cambio y rebasa sus propios dominios para relacionarse con otras manifestaciones sociales, artísticas, intelectuales. Y decimos *parámetros de medición* también en tanto en cuanto revelan incertidumbres, esperanzas, búsquedas de nuevos equilibrios sobre los que investigar y de nuevas relaciones que puedan establecerse. Cuando hablamos de arquitectura y paisaje, debemos tener presente que el papel de la naturaleza ya no es, desde luego, el de servir de telón de fondo, de escenario estático, de sujeto pasivo, sino que también ella es objeto de proyecto, elemento integrante. El proyecto del paisaje es, pues, en este sentido, el proyecto de la arquitectura y de la naturaleza al mismo tiempo. La dicotomía entre natural y artificial da pie en la actualidad a un proceso de absoluta simbiosis, en el que la arquitectura se aleja de su definición (y composición) tradicional, la pierde para adquirir una nueva dimensión naturalista. La arquitectura *interpreta* el paisaje, a la vez que el paisaje *informa* a la arquitectura dentro de la construcción de una geografía de proximidad (ver imágenes 2 y 3). Y es por medio de estos dos conceptos que voy a intentar explicar una de las relaciones que tienen lugar entre ambas entidades.

La arquitectura interpreta el paisaje

La arquitectura *interpreta* el paisaje en el sentido que la arquitectura busca empatía, participación, implicación con el entorno que encuentra a su alrededor, con el paisaje urbano, con el que teje un diálogo que, en la actualidad, se produce a una escala física y conceptual que ya no es la misma de antes. Ya no es un diálogo entre forma y función, entre contenido y continente, entre figura y fondo en la obra arquitectónica, sino más bien un diálogo de la arquitectura con la idiosincrasia de los fenómenos que se hallan en el exterior de ella. Diálogo, éste, que expresa, refleja,



Imágenes 2 y 3. La arquitectura interpreta el paisaje (arriba). El paisaje informa a la arquitectura dentro de la construcción de una geografía de proximidad (abajo).

encarna una relación entre edificios y espacio público, arquitectura y ciudad, urbanismo y paisaje propia de nuestra época.

Hace ya muchos años cuando estudiaba fachadas de edificios para mi tesis doctoral, me di cuenta, conforme avanzaba en mis estudios, de que el cambio conceptual y físico que entonces empezaba a observarse en los volúmenes constructivos —en los edificios institucionales, culturales, en las novedosas estructuras hoteleras, en los nuevos recintos para espectáculos o actividades comerciales— de hecho evidenciaba y delataba un cambio mucho más importante, que iba más allá del edificio en sí mismo, del lenguaje expresivo elegido, del esquema compositivo adoptado, porque sobre todo delataba un fenómeno que definía los nuevos tiempos (hablo de principios de los años noventa del siglo xx). De forma progresiva iba produciéndose una importante disminución del grosor físico, ma-

terial del elemento fachada, pero simultáneamente se producía una ampliación de su significado, un reforzamiento del sentido y expresividad que transmitía. Gracias a la adopción de nuevas tecnologías y materiales, se conseguían ahora grandes superficies transparentes o delgadas membranas, tejidos parecidos a envoltorios: diafragmas, entramados, pieles translúcidas y cambiantes, inmateriales e interactivas, sobre y a través de las cuales pasaban la luz, la información, vídeos, imágenes, textos, etc. Así, si por un lado —y cada vez más— la fachada se convertía en una *epidermis* que se extendía por encima de todo el volumen arquitectónico, por otro llevaba dentro y comunicaba nuevos y variados significados, una nueva empatía e implicación con el entorno al que la arquitectura pertenecía, o —lo que es lo mismo— nuevas formas de generar *diálogo* en el exterior y en relación con la ciudad. Con ello, las nuevas *pieles* urbanas pasaban de elemento estático a elemento dinámico, comunicativo, transmisor, hablante y dotado de comportamientos propios. Hasta, me atrevería a decir, relegar a un segundo plano el hecho de que esa fachada —o, mejor dicho, el envoltorio del edificio— fuera bonita o no, de que nos gustara o no estéticamente, factor secundario respecto a que reflejara un fenómeno en virtud del cual la arquitectura se ponía a hablar de algo que antes le era ajeno: la moda, el diseño gráfico, la publicidad, la fotografía, la escenografía, etc. Los edificios que entonces se construían —sobre todo en los barrios periféricos de las ciudades, donde iban llenando áreas aún vacías y vacías sobre todo de sentido, poniendo así en marcha un proceso identitario y de recalificación— daban fe de un cambio de rumbo total en los planteamientos arquitectónicos: edificios emblemáticos, representativos y comunicativos, pero que representaban y comunicaban no sus contenidos, sino más bien el fenómeno ciudad y el paisaje urbano al que pertenecían y del que se hacían intérpretes y protagonistas.

Entre los muchos ejemplos posibles podríamos citar el Institut du Monde Arabe de París, diseñado por Jean Nouvel en 1987 (ver imagen 4). Un edificio muy discutido pero que sin duda fue innovador desde este punto de vista: uno de los primeros en presentar una fachada *sensible*, una piel que seguía un comportamiento acorde con la luz. Paneles serigrafiados y mecanismos móviles de diafragmas capaces de dosificar la entrada de la luz en función de la incidencia del sol, de la hora del día, de las actividades que tenían lugar detrás de dicha membrana. Durante la entrevista que le hice a Nouvel, me dijo que el papel del arquitecto se iba acercando cada vez más al de un director de cine o de teatro: alguien que dirige a diferentes profesionales con vistas a una buena realización de la obra, la cual —por consiguiente— ya en aquel momento era concebida como una obra multidisciplinar. El proyecto entendido como proceso transversal de aportaciones múltiples. La arquitectura empezaba a



Imagen 4. En las últimas décadas, las fachadas se han hecho partícipes del paisaje de la ciudad, adaptándose a su entorno. El Institut du Monde Arabe, de Jean Nouvel, fue uno de los primeros edificios en utilizar las fachadas *sensibles*, que se comportan de forma diferente según el momento del día.

expresar su carácter híbrido en varios ámbitos y con una amplia gama de significados. Las fachadas eran ahora partícipes del fenómeno urbano, del paisaje de la ciudad y del paisaje de sus periferias.

Desde entonces, el repertorio de lenguajes y técnicas, en lo relativo a superficies envolventes, a *envoltorios*, ha producido multitud de soluciones, algunas más innovadoras y sofisticadas, otras menos, y constatamos que determinados arquitectos se dedican principalmente a esta cuestión. Los suizos Jacques Herzog y Pierre de Meuron o el japonés Toyo Ito, por ejemplo, se cuentan entre los primeros en haber concebido la piel de los edificios como una epidermis de tejido, como entramados tecnológicos. Toyo Ito nos ha regalado construcciones emblemáticas que hablan de luz o de viento, de levedad, flujos, transparencia, rarefacción.

Arquitecturas que buscan un contacto, una relación, un diálogo, una continuidad que no sean banales con el espacio exterior, hasta llegar al envoltorio que cita la naturaleza como referente, esta vez para tratarla como figura, como imagen: las paredes vegetales del botánico Patrick Blanc, en el CaixaForum de Madrid (ver imagen 5), donde ha trabajado con el estudio de arquitectura de Jacques Herzog y Pierre de Meuron, o en París para el Museo Du Quai Branly de Jean Nouvel.

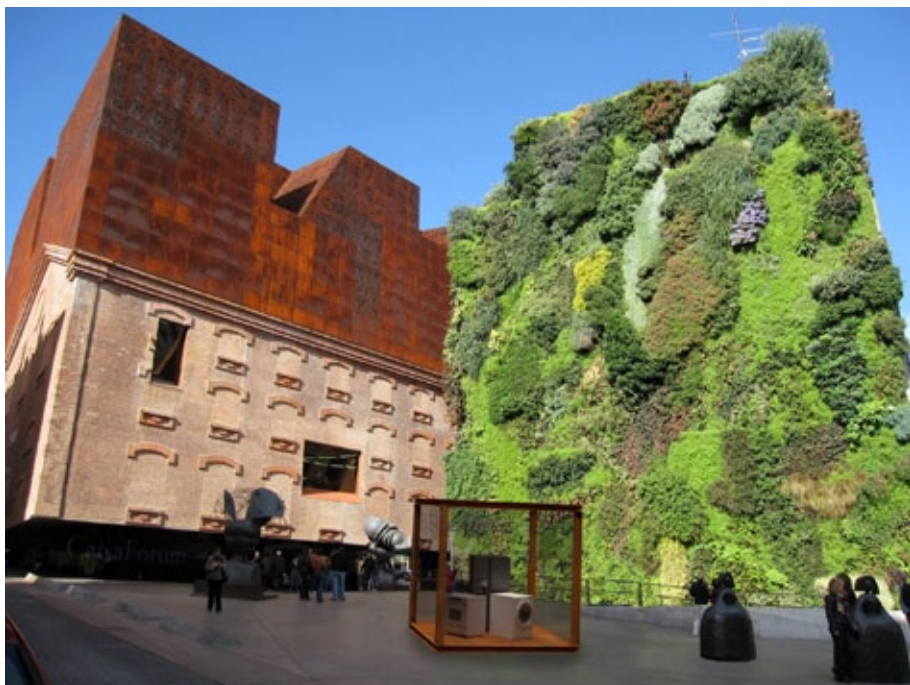


Imagen 5. Las paredes vegetales que Patrick Blanc diseñó para el CaixaForum de Madrid toman la naturaleza como referente, tratándola como un elemento integrante del proyecto arquitectónico.

El paisaje informa a la arquitectura

La segunda afirmación es “el paisaje informa a la arquitectura”, y expresa cómo la evolución de un lenguaje compositivo arquitectónico se entrega, toma, efectúa una referencia directa al paisaje; cómo determinados planteamientos proyectuales buscan y hallan en el paisaje su directo referente formal. Es el caso, por ejemplo, de muchas obras que proponen una topografía habitada, como el muelle Osanbashi de Yokohama (Foreign Office Architects, 2002), donde un espacio al mismo tiempo cerrado y abierto deja muchos niveles de flexibilidad e hibridación entre interior y exterior, o bien las escaleras de la Granja en Toledo (estudio Martínez Lapeña-Torres arquitectos, 2000), donde toda la infraestructura es contenida y modelada por la nueva topografía de la montaña dentro de un original *origami vegetal* que conjuga así la nueva actuación en la colina histórica.

Otras muestras que van claramente en la misma dirección son: el Island City Central Park Grin Grin, en Fukuoka, de Toyo Ito, finalizado en 2005; o proyectos formalmente más sencillos, de una arquitectura extremadamente lógica y racional, como la restauración y reconversión del

vertedero del Garraf por parte de los arquitectos Enric Batlle y Joan Roig y de la paisajista Teresa Galí; la reinterpretación de una división de parcelas agrícolas que preside el diseño de la plaza/jardín realizada por Arturo Frediani en el Parc del Torrent Ballester de la ciudad de Viladecans; o el tan discutido y elocuente ejemplo —inaugurado en 2011— de la Ciudad de la Cultura, en Santiago de Compostela, de Peter Eisenman, que no deja lugar a dudas sobre la hibridación entre figura y fondo, entre arquitectura y paisaje. En todos estos ejemplos, no podríamos marcar el límite donde empieza una y termina el otro; sus fronteras, los márgenes quedan indefinidos en una evidente voluntad de anularlos y fundir ambos conceptos.

Podemos criticar estos proyectos, decir que no son bonitos y que no nos gustan, que la arquitectura se ha convertido hoy en una operación de mero y superficial maquillaje, que está hecha de espectáculo, de imagen y nada más, de apariencia, quizá porque ya no tiene nada que decir; pero aquí estas consideraciones nos interesan poco, o digamos que no nos interesa tanto tratar la cuestión estética como analizar el fenómeno, un fenómeno que se quiera o no conlleva y prevé un planteamiento interdisciplinar. La transversalidad y pluridisciplinariedad que disuelve los límites, físicos y conceptuales. Lo que me interesa es analizar cómo el valor *paisaje* empieza a entrar en una dimensión de diálogo y compenetración con la arquitectura, para dar lugar a lenguajes expresivos nuevos que, según parece, no pueden prescindir de él. De ahí que los mismos principios de subordinación de la arquitectura al paisaje y del paisaje a la arquitectura se alimenten de términos como *tensión, relación, hibridación, transversalidad, superposición, contaminación*, sobrentendiendo un ámbito de interacción entre ambos que ya no es ni uniforme ni definido. Un diálogo de afinidades y tangencialidades más que de subordinaciones; de distintos niveles de integración más que de diferenciación; de recíprocas dependencias más que de contigüidades.

Ha cambiado la escala de los edificios, ha cambiado la escala de las relaciones que se establecen con el contexto y con el entorno. Ha cambiado la escala del proyecto y, por consiguiente, la de sus proyectistas. De hecho, creo que la misma idea de proyecto arquitectónico se puede aplicar perfectamente al paisaje y al fenómeno al que estamos asistiendo en la actualidad. La naturaleza de telón de fondo de un proyecto pasa a ser protagonista; el paisaje es visto no solo como teatro de nuestra existencia, teatro donde somos simultáneamente actores y espectadores de nuestros fenómenos culturales, —según nos ha explicado diáfananamente Eugenio Turri (1998)— sino como objeto de un proyecto, como herramienta de actuación (arquitectónica, urbanística, territorial). Personalmente veo el paisaje como —insisto en ello— una piel sensible, capaz de absorber el bagaje ideológico del que a lo largo del tiempo se impregna; capaz de

registrar la condición cultural de nuestras existencias, de las condiciones históricas, sociales, de nuestras realidades urbanas, rurales, agrícolas, de las geografías que nos son próximas. Es como si el paisaje se hubiera convertido en el parámetro de medición del estado de salud de nuestras realidades. Lo es el clima, los cambios en la temperatura global, lo es el medio ambiente, pero la carga antrópica más importante la tiene el paisaje. Comprendemos mejor sus valores, sus cualidades, su fragilidad y, por lo tanto, su condición crítica y precaria. Quizá porque es más tangible, porque se trata de un ámbito de actuación cuya dinámica evolutiva percibimos, quizá porque es —en definitiva— la tarjeta de visita de una condición cultural, política, social que es la nuestra. Es expresión —de eso no hay duda— de una geografía concreta, de una condición humana en la que coexisten naturaleza, ciudad, arquitectura, espacio público..., lugares e identidades pertenecientes a esta gran *mezcla* en la que nosotros ejercemos un protagonismo activo.

Y entonces, tras haber constatado lo profunda que es la hibridación entre estos dos conceptos, *arquitectura* y *paisaje*, la pregunta es: ¿dónde se hace más evidente dicho fenómeno? ¿En qué lugares, más que en otros, encuentra cabida esta hibridación entre ambos conceptos? Evidentemente en los límites, en las afueras, en las periferias, en las áreas periurbanas de la ciudad, en los vacíos. Si en lo que atañe a los límites conceptuales esto ya hemos tenido ocasión de comprobarlo e ilustrarlo con los ejemplos anteriormente citados, en lo relativo a los límites físicos la afirmación que acabamos de hacer implica que un proyecto de paisaje también es un proyecto para resolver un conflicto. Se confirma así, una vez más, que la condición de marginal es la que ofrece más potencialidades y posibilidades cuando se trata de desarrollar proyectos orientados a resolver temas críticos, delicados, para después, a partir de aquí, alcanzar nuevos significados. Si es en los márgenes, en el espacio limítrofe entre arquitectura y naturaleza donde el paisaje funciona como interfaz, esta misma función le corresponde cuando hablamos de espacio urbano y espacio natural: ciudad y campo, periferia y cultivos, territorios urbanizados y agricultura...

Paisaje como frontera, paisaje al límite, como espacio no simplemente *entre* sino como un *in-between*; no como una franja gris entre una blanca y otra negra, sino más bien como una amplitud dotada de identidad propia, como un espacio que es la suma y superposición de muchos grises por los que transitan nuevos y distintos significados. No hay, ya, un límite preestablecido, sino un borde inestable, indefinido, que genera, da existencia a otro territorio, a otro ámbito, un tercer ámbito entre los otros dos, capaz de incluir, englobar, amplificar —dentro de las superposiciones e hibridaciones— aquellos conflictos y darles un sentido, un signifi-

cado, un imaginario. Una nueva amplitud que genera un espacio nuevo, un tipo de lugar extremadamente rico por el que transitan, pasan, fluyen constantemente otros significados. Son aquellos espacios vacíos donde la ciudad se pierde y se difumina, todos aquellos *entre ciudad y paisaje* a los que cada día entregamos el destino y el futuro de nuestras metrópolis. La apuesta se juega allí, en el espacio libre, en el espacio público, en el espacio colectivo, por cuanto es el único capaz de resolver el conflicto, la situación crítica de estos territorios, la complejidad de sus problemáticas. En estos *entres* está, sí, la apuesta, el reto mayor de la proyectística contemporánea, y en estos *entres* reside la mayor potencialidad del espacio que es colectivo, de proyectar el espacio público como dispositivo de actuación. El proyecto del espacio público como mecanismo para una buena gestión del conflicto.

Y precisamente en el tema del conflicto se inscribe el caso que, para concluir, voy a analizar a continuación. Se trata de un pequeño proyecto en el que participé en el marco de un taller de asesoramiento al gobierno regional de Calabria, quien tuvo la iniciativa de consultar a varias universidades italianas de cara a la redacción del Plan paisajístico regional. Se solicitaron ideas y propuestas que había que elaborar en forma de taller durante cuatro días.



Imagen 6. Propuesta del equipo de la Universidad Mediterránea de Reggio Calabria para la redacción del Plan paisajístico regional.

El equipo de la Universidad Mediterránea de Reggio Calabria, compuesto por cinco personas, diseñamos una estrategia dirigida a la restauración de los ríos y demás cursos de agua que se suceden —a muy poca distancia uno de otro— a lo largo de toda la costa de dicha región en sentido transversal, surcando una topografía muy escarpada de terrazas

agrícolas, campos de cultivo y —en el límite entre la tierra y el mar— una ininterrumpida secuencia de ciudades y pueblos, turísticos o rurales (ver imagen 6). Todas ellas entidades identificables entre las que se interponen parcelas agrícolas, franjas no definidas de territorios abandonados, de periferias ilegales, de extensiones urbanas autoconstruidas y difusas. Límites indefinidos y barrios que crecen a base de edificaciones legales e ilegales. A medida que la expansión de la mayor ciudad de la región, Reggio Calabria, iba avanzando —precisamente sin que nadie quisiera saber cuáles eran sus límites— iba incorporando, absorbiendo parcelas completas de campo, terrenos agrícolas, antiguos jardines, huertos, campos de cítricos (ver imagen 7), dentro de una ciudad no declarada, no institucionalizada, no formalmente acabada, sin infraestructuras y con pocas ganas de construirlas.



Imagen 7. Los límites de Reggio Calabria han ido avanzando de forma desordenada a modo de ciudad no declarada, no institucionalizada, no formalmente acabada. En la imagen, detalle del barrio de San Sperato.

Estoy convencida de que proyectar el espacio público es una estrategia fundamental para estudiar e interpretar la manera contemporánea de vivir y habitar el paisaje. Pensar geográficamente nuestras actuaciones y redescubrir la riqueza del espacio que nos es próximo: he ahí la clave para penetrar en el significado de las cosas y alimentar esta *máquina interpretativa* que nos permite habitar lugares aparentemente inhabita-

bles. Y en la realidad de latitudes como las nuestras alcanzar este objetivo todavía reviste mayor urgencia. En la actual situación de las ciudades del sur de Italia, solo un elemento como el espacio abierto, público, colectivo, está en condiciones de articular, organizar, definir, explicar y dar sentido a la forma de la ciudad. Es su carga ideológica, social y cultural la que puede definir los nuevos límites de la ciudad. Y en esta dirección orientamos nuestra propuesta para la administración pública calabresa. Estudiamos el sistema fluvial precisamente porque nos ofrecía la ocasión de desarrollar una estrategia de *sistema* de espacios públicos. Concretamente, los dos casos en los que se centró la propuesta fueron una riera más natural, cuyo recorrido se efectúa por zonas de campo ya externas a la ciudad, y otra riera, en cambio, urbana, ahora en su mayor parte seca y en cualquier caso ahogada por el tejido urbano, sin otra función que la de servir de basurero.

En el primer caso, el proyecto que propusimos fue la constitución de un parque fluvial. La riera de Sant'Agata —así es como se llama dicho curso de agua— tiene un carácter preferentemente agrario. En su caso, la actuación de recalificación y rehabilitación consistiría en un sistema de humedal concebido como parque lineal. El proyecto establecía la realización de zonas perifluviales que dieran valor a un ecosistema de tipo limnológico, vinculado a la hidrología lacustre, mediante obras de laminación destinadas a crear jardines húmedos. El sistema de jardines se definiría por una secuencia de estructuras de depósitos abiertos: balsas que en función del nivel de agua presente en la riera conformarían jardines lacustres, floridos o áridos, con la correspondiente alternancia cromática y botánica a lo largo de las estaciones. Un proyecto de parque lineal que incluía vías de movilidad lenta, carriles para bicicletas, zonas de aparcamiento y servicios. Garantizando el control y la posibilidad de que se inunden las zonas de la orilla en caso de elevado caudal de agua, esta estrategia hacía posible, con la secuencia de jardines de laminación, la recuperación y el desarrollo sostenible del río como sistema ecológico y energético. También en ese supuesto, la riera daría así cabida a un sistema de espacios públicos preferentemente verdes que vertebraría toda el área afectada por el curso de agua y por su recorrido. Y la estrategia, además, sería extrapolable y aplicable a muchas de las rieras que, en esta zona de Calabria, excavan y dan personalidad al territorio que queda entre las montañas del Aspromonte y el mar.

El segundo caso de estudio se centró en la riera del Calopinace: curso de agua, éste, casi enteramente seco, sin una sola gota de agua durante gran parte del año, que cruza barrios periféricos y arrabales urbanos sin otra identidad o rasgo distintivo que no sea el hecho de estar *entre*. Se nos ocurrió proponer una operación muy sencilla: replantear la cota

0,00 como espacio complejo, capaz de definir, construir, ofrecer, diseñar nuevas plazas, sensibles al entorno en el que se sitúan. Una serie de nuevos espacios públicos a lo largo y a través del río, espacios que a medida que se sube de la costa hacia la montaña fuesen pasando de ser espacios duros, minerales, a ser jardines, sembrados y campos de cítricos. El proyecto propuesto preveía la realización de un sistema de espacios públicos concebido, pues, como una serie de plazas minerales capaces de valorizar áreas y retazos de ciudad ya existentes mediante una relectura coherente que diera una calificación nueva y nuevo valor a su carácter urbano: plazas, áreas de descanso, aparcamientos, zonas verdes, vías para bicicletas y autobuses. Una solución que confiriera a la riera el atributo y el papel de hilo vertebrador longitudinal y transversal, en una acepción doble: hilo que une las orillas de su cauce y, al mismo tiempo, hilo que une el río al entorno al que pertenece, sin que pierda su función de infraestructura de penetración y circulación por la nueva trama del tejido urbanístico.

Nuevas *bandejas*, pues, que engloben, incluyan, evidencien, destaquen, registren las características y las cualidades de los lugares sobre los que se posan; alfombras que construyan una unidad, una familia de formas, una cadena de espacios a lo largo del trazado de una zona urbana actualmente informe y sin medida. Es importante hallar y proponer una estrategia unívoca, un sistema capaz de interconectar y regenerar pedazos de ciudad; experimentar con una idea simple la posibilidad de definir la peculiaridad, la escala, la identidad de espacios que antes no la tenían. En el fondo nuestro razonamiento procedía al revés del de quienes ponen en práctica los planes urbanísticos: no es el programa de actuación el que define el lugar donde aplicarlo, sino que es más bien el lugar, sus peculiaridades, los que sugieren el programa de actuación que mejor lo identifica. A partir del lugar, del área apartada, conflictiva, buscar y encontrar la matriz de un proyecto que implique la adopción de una estrategia. Y en nuestro caso, la estrategia estaba en la cota 0,00, en la invención y reinterpretación de una nueva superficie compleja, hecha de plazas, arbolados, zonas verdes y zonas pavimentadas, pero también de campos agrícolas; un sistema de áreas públicas nuevas, capaz de volver a dar calidad e identidad mediante el proceso que este sistema generara, mediante ese diálogo que el espacio público estableciera con la arquitectura y el paisaje, con la ciudad y la urbanización dispersa, difusa; con la ciudad legal e ilegal, con el mundo urbano y el mundo rural. Un sistema como *link*, el espacio público como estrategia de diálogo entre unidad y continuidad. Diálogo, sí, y para lograr llevarlo a cabo es preciso que seamos capaces de entender la intervención paisajística como una estrategia destinada a revelar valores mediante la calidad del proyecto al que va asociada.

Hace poco estuve en Lisboa y allí volví a tener el gusto de apreciar qué significa una arquitectura de cota 0,00, qué significa que haya continuidad y contigüidad entre la arquitectura de los edificios y la de los exteriores, de las rampas, de las escaleras, de las plazas, de las calles; que haya una relación íntima e indisoluble entre ambas. Volví a tener el gusto de apreciar la capacidad que tiene un pavimento elegante, tejido como una alfombra, de dar calidad a un entorno, ya sea éste pobre o decadente, señorial o cuidado.

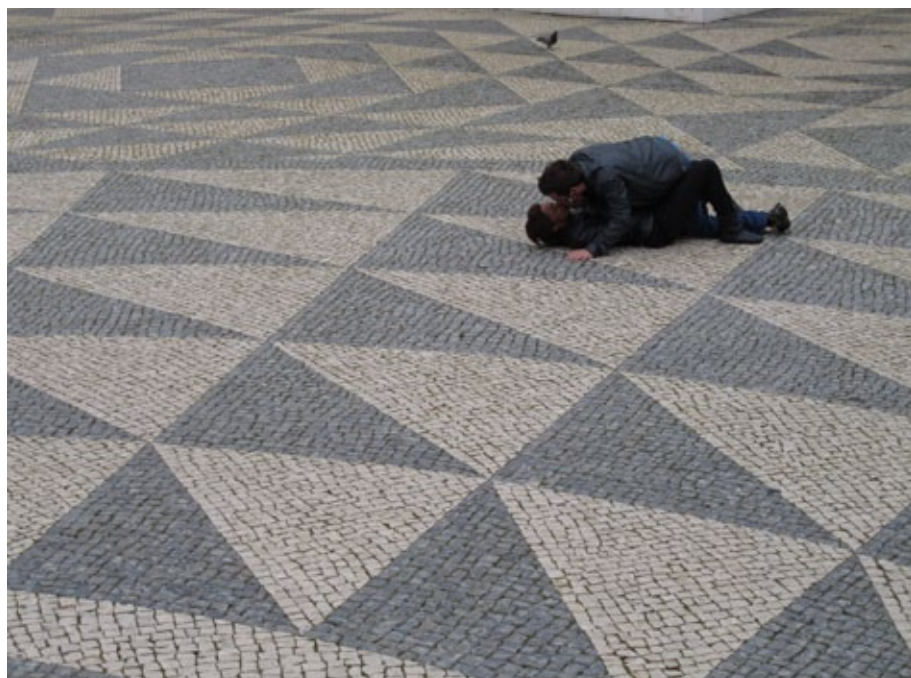


Imagen 8. El pavimento de adoquines de Lisboa tiene la capacidad de invitarnos a pasear, a sentarnos, a citarnos, hasta hacer que nos tumbemos para intercambiar un largo beso.

El espacio público es esto, una bandeja sobre la que toma asiento la ciudad, sobre la que se posan y organizan sus elementos en una continuidad absoluta entre lo que es vertical y lo que es horizontal, dibujando espacios que son familiares, acogedores, elegantes: ese pavimento que nos invita a pasear, a sentarnos, a citarnos, hasta hacer que nos tumbemos para intercambiar un largo beso igual que si estuviéramos en el salón de nuestra casa.

Referencias bibliográficas

- COLAFRANCESCHI, Daniela (1995). *Architettura in superficie. Materiali, figure e tecnologie delle nuove facciate urbane*. Roma: Gangemi.
- (1996). *Sull'involucro in architettura*. Roma: Dedalo.
- (2007). *Landscape+100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MUÑOZ, Francesc (2008). *Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NOGUÉ, Joan (2009). *Entre paisajes*. Barcelona: Àmbit.
- TURRI, Eugenio (1998). *Il paesaggio come teatro*. Venecia: Marsilio.
- ZANINI, Piero (1997). *Significati del confine*. Milán: Bruno Mondadori.



Landscape:

An Aesthetic Ecology

Malcolm Andrews

The theme of this book is landscape and interdisciplinarity. Let me begin with some reflections on interdisciplinarity as an idea, because I want later to relate it to the particular issues on landscape aesthetics that are the subject of my chapter.

Interdisciplinarity is premised, obviously, on the prior existence of disciplinarity, the separation and territorialising of forms of knowledge into ‘disciplines’, and the generation by each of those disciplines of its own particular discourse. Individual disciplines themselves evolved over a period of time, with a marked acceleration and proliferation in the nineteenth century. However, there must have been a pre-disciplinary era, when forms of knowledge were not so discretely packaged; we could therefore see *interdisciplinarity* not as a new, or newish intellectual project, but as the attempt to retrieve a lost, more holistic mindset. Centuries back, perhaps, pre-Enlightenment certainly, our intellectual behaviour might have been interdisciplinary *avant la lettre*.

It puts me in mind of T. S. Eliot’s well-known theory of the dissociation of sensibility. According to this, the omnivorous imaginative sensibility of the English Renaissance poets – John Donne is his principal example – devoured all kinds of human experience, implicitly recognising that ‘the ordinary man’s experience is chaotic, irregular, fragmentary... [he] falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes’ (Eliot, 1953 [1921]). In the seventeenth century, so Eliot argues, this unified sensibility was fractured, by forces which he doesn’t specify: the result is that while a greater degree of refinement evolved (for example in poetic language), there was a corresponding crudeness

(Eliot's term) of sensibility. Refinement, specialisation, proliferation of different disciplines, hierarchising of genres – these developments resulted in a loss of the energetic, indiscriminating, albeit crude comprehensiveness of human experience as celebrated and explored in the imaginative writings of the earlier age. Perhaps this lost unified sensibility is analogous to the idea of a pre-disciplinary intellectual world.

How then does this bear on landscape? This book – including architects, geographers, philosophers, art historians, literary critics – implicitly recognises that the experience of landscape involves a weave of different discourses. My aim in this paper is to explore some of the structures of landscape aesthetics, and I shall be considering and questioning some familiar models of the complex response to landscape – including the view that it is a 'palimpsest' of experiences or readings. We have heard now and again of the idea of an 'authentic' landscape response (one which has been debased, for example, by the tourist industry and other commercial exploiters of landscape beauty): but is there such a thing as the 'authentic response' to landscape? The paper is partly deconstructive. It also becomes very personal. Out of this, I shall be proposing an aesthetic model that seems to me more discursively inclusive and dynamic than a number of those more familiar ones (such as 'palimpsest'), and one that is perhaps more akin to T.S.Eliot's idea of the unifying sensibility.



Image 1. According to William Wordsworth, the first stage of the evolutionary model of landscape responsiveness is the child's unreflecting delight in nature as a big playground with trees to climb and fields to race around in.

To set some of the coordinates for this exploration, I begin with two important figures in the history of landscape literature and art: the English Romantic poet William Wordsworth and the twentieth-century American photographer Ansel Adams.

In Wordsworth's poem 'Tintern Abbey' (1798), he described a 3-stage evolutionary model of landscape responsiveness, derived from his own life experience. The first was the child's unreflecting delight in nature as a big playground with trees to climb and fields to race around in. The second stage, for him in his early 20s, was the experience of nature's colours, forms and sounds as a source of intense sensuous and aesthetic pleasure, with a sharpened sense of nature as a refuge from cities. The third stage, premised on the loss of that unreflecting sensuous delight in the natural world, comes as a recognition of nature's power to stimulate more complex moral and spiritual comfort and insight. The modulation is from the crude animal reflexes to the more highly evolved and refined perception of nature's metaphysical solaces. What is perhaps disturbing in this is the apparent incompatibility between the passionately sensuous and the moral/spiritual experiences of nature; this divorce is something I shall be returning to.

In the spring of 1948, the American photographer Ansel Adams was working in Yosemite National Park. He was looking for dogwood blossom along Tenaya Creek and came across an opening in the trees which gave the perfect subject.

"The visualisation was immediate and complete. I hope that the print conveys not only the moment but some evidence of my perception to which the viewer may respond. Just what this expressive perception contains must be sought for only in the print. I repeat my conviction that photographs alone can express the experiences of photography. We can describe and explain the physical elements of the scene, the forest, rain, white blossoms, the flowing stream and the lichenized rock; but to try to express the photographer's emotional-aesthetic response might cause confusion for viewers and limit their responses." (Adams, 1983: p. 79-80).

Adams seems to be suggesting here that the sensuous response to the physical elements of this landscape are fused with what he calls the 'emotional-aesthetic', by which, I guess, he means something rather more than sensuous delight, even though it may not aspire to Wordsworthian transcendentalism. That compound epithet synchronises several complex responses that Wordsworth had tried to plot diachronically. This disparity raises fundamental questions about how we might classify the response to landscape. Are we, when we gaze at a fine landscape, compressing a sequence of separate responses into some compound? Is it an

experience of simultaneity rather than sequence? Are there incompatibilities between different kinds of landscape response so that they can't ever harmonise into one?

These problems were sharply focussed during the period of Wordsworth's early career, in the Picturesque movement in England in the late eighteenth century. The Picturesque drastically narrowed the channels for representing the response to landscape. And it did so by, in effect, introducing a new discipline. The English poet Robert Southey, writing in 1807, remarked on the 'new taste for the picturesque [which] has sprung up' in the last thirty years: 'a new science for which a new language has been formed' (Southey, 1994: p. 82). The Picturesque insisted very much on the purely visual and formal evaluations of landscape, articulated in a connoisseur vocabulary; and in order to maximise the value of educating those responses, it edited out other potentially distracting considerations. Notoriously it edited out the social and moral implications of scenes of human poverty and decay that it otherwise relished for their textural roughness and tonal motley.



Image 2. The Picturesque broke the link between beauty and utility, and beauty and morality. In the image, William Gilpin's view of Penrith Castle, Cumbria, England.

The Picturesque, pioneered by William Gilpin, broke the link between beauty and utility, and beauty and morality. 'The moral sense', he wrote, 'can never make a convert of the picturesque eye' (Gilpin, 1790: p.

12)¹; ‘It is not it’s [the picturesque eye’s] business to consider matters of utility [...]. Utility is always counteracting beauty.’ (Gilpin, 1791: vol. 1, p. 298; vol. 2, p. 143). This distinction underpinned most of Gilpin’s subsequent work over the last two decades of the eighteenth century in promoting the special pleasures of the Picturesque.

Wordsworth was one of the earliest in that period to explicitly break away from Picturesque practices and values. In *The Prelude* he wrote of the tyranny of the eye – ‘most despotic of our senses’, recalling remorsefully how in his Picturesque phase he ‘roamed from hill to hill, from rock to rock, / Still craving combinations of new forms, / New pleasure, wider empire for the sight’ (Wordsworth, 1961 [1850]: p. 576) at the expense of imaginative and spiritual engagement with the natural world.

Two centuries later, the narrowly aesthetic Picturesque attitude to landscape is still tenacious and still under fire, as in these comments from the travel writer and novelist Jonathan Raban:

“Trying to understand the habitat in which we live requires an ability to read it – and not just in a loose metaphorical sense. Every inhabited landscape is a palimpsest, its original parchment nearly blackened with the cross-hatching of successive generations of authors, claiming the place as their own, and imposing their designs on it, as if their temporary interpretations would stand for ever....

Landscape historians can read the palimpsest more skilfully than me, but to begin to see it like this is to go some way towards rescuing oneself from the brain-curdling effects of degraded late Romanticism, which still shapes the way most of us instinctively think about landscape and place. In Britain, it’s led to the cult of the antique-picturesque, in the United States to the parallel cult of ‘pristine’ wilderness. Devotees of both practise a highly selective, self-induced blindness, cancelling from their view, and all claims to their sympathy, everything that intrudes on their preconceived pictures of how landscape ought to be. This sort of mental bulldozing tends to bring real bulldozing in its wake, in fits of Cromwellian zeal, to erase from the land whatever offends the eye and taste of the temporary beholder. Better by far to learn to value the landscape, as a reader, for its long accumulation of contradictions and ambiguities – an accumulation to which we’re constantly adding by our presence here” (Raban, 2009: p. 39).

1 Raymond Williams saw this as the crucial moment in the history of English landscape, when the observation of landscape became divided into ‘practical’ and ‘aesthetic’, and he associated that eighteenth-century move with the separation of production and consumption. (Williams, 1973: p. 120-121).

Raban polarises the two views of landscape, historical understanding and aesthetic delight – and sets them in conflict. But perhaps there's room for both? We do have 'preconceived pictures of how landscape ought to be'. When we fight to defend 'areas of outstanding natural beauty' from development, are we not constituting beauty very much according to familiar models of natural beauty, or 'preconceived pictures'?



Image 3. When we fight to defend 'areas of outstanding natural beauty' from development, we are probably constituting beauty very much according to familiar models of natural beauty, or 'preconceived pictures'.

So, these writers and artists illustrate the tensions within the range of landscape perceptions, arguing for the primacy of spiritual, or pictorial, or historical responses. Faced with the perplexing mystery of landscape, Wordsworth and Adams, Gilpin and Raban drew deeply on their own experiences, and articulated their responses in a strenuously thoughtful way. It is an enterprise that every person who has thought at all intensively about landscape and culture is driven back to from time to time.

I would like to use this occasion now to work from my own experience and try to identify in some detail what comes into play at such moments. I don't think that what I'm describing is unfamiliar: much of it may indeed seem too obvious. I also realise this is a particular kind of experience of a particular kind of landscape, but maybe some of the more

general implications of what I'm describing will resonate with other people's experiences.

Having taken retirement from my job last summer, I've had the leisure to indulge what has been a long-term passion for landscape reflection. Not far from where I live there's a very small village called Bishopsbourne. It's about a half-hour cycle ride into the country. The village sits in a shallow valley and is hardly more than a crossroad, with a couple of straggling streets of cottages, a village hall, a pub, a church and churchyard. The valley runs more or less north-south. Bounding the village at its north and south ends are two stately homes and their parks.

On the days when I cycle over I go to sit on a bench at the edge of the churchyard which looks out over the open parkland of one of these stately homes. This is my view of the landscape. I describe it in two stages.

First Impressions: Green serenity and silence. Several acres of grassland cradled in a gently sloping valley. Soft, tussocky ground; near to me tufts of taller grasses catching the sunlight. A dry stream-bed, grassed-over, shallow and velvety, wandering away, stooping under a small concrete bridge and fading out of sight. Big plumey trees isolated or in clumps of three or four, scattered across the land. Creamy blobs of sheep, nibbling away.

Structuring the View: Panning left to right – on the left margin are four towering turkey oaks huddling together; right of them open grassland, then a solitary ash, quite ancient, with one or two long bare limbs leaning down and pawing the ground. Open land again to its right, dipping in and out of the stream-bed and then running 500 metres to a gathering of six to eight trees, all different, one dead. Beyond them the ground starts to slope up the valley side, the sun warm on its flank, for a kilometre or so until it reaches the horizon of a belt of trees. That was a slow pan left to right. Now the eye moves from foreground to background. From where I sit I have a straight view through the open ground between the clump of turkey oaks on the left and the ash to the right, with the eye easily guided by a screen of trees to the left receding in a gentle curve towards the vanishing point, and a broken line of trees on the right, also following the old stream bed. At the distant convergence point is a glimpse of a large mansion, actually little more than a white portico pushing out above a cushion of trees.

What system of coordination am I using to bring these scattered material components into any significant relationship? In what sense is this a landscape? And what if anything is aesthetically pleasing about this arrangement of natural components, as opposed to some other kind of ar-

rangement, or angle of vision? In my description I offered not so much different angles as different points of approach from the same angle of vision. I first gave a general impressionistic response to colours, textures, spaces, light. I then tried to give orientation, topographical organisation, following the path of the eye as it steers across the terrain. I also included some botanical particulars, such as differentiating the kinds of trees that give different characteristics to the look of the land. I tried also to communicate some feeling of the vitality and sensuous quality of the scene: adjectives, verbs of movement. In other words I was trying to make sense of it as a single scene, and not just an inventory of material forms: I was coordinating the forms into a structure partly so as to enable readers to begin to construct the scene in their minds. In effect, perhaps, it didn't become a 'landscape' until I had done that?

I could simply have shown a photograph (see image 4).



Image 4. View of Bourne Park, Bishopsbourne, Kent.

What relation do this photograph have to my verbal description? For one thing, this is already picture, ready-made, rectangular 'landscape'. A landscape isn't naturally rectangular. So as the photographer I have had to make editing choices. The frame edges determine the eye movement *within* the picture, and *beyond* the picture they have closed off the conti-

nuities of movement that I could convey in my description. There were no edges to my verbal picturing. The relation of picture to roving verbal description is rather like pulling a single frame from a movie. I wonder, incidentally, do we think of the landscape experience as a fluid narrative or a speeded-up sequence of stills?



Image 5. A landscape isn't naturally rectangular, so as photographers we have to make editing choices when taking pictures.

My second-stage description was an invitation to fuller detailing: for example, the specification of turkey oaks and ash tree cues in the possibility of fuller botanical information, the mention of parkland and a porticoed mansion invite a fuller social-historical background and horticultural history. As soon as I introduce botanical, horticultural and architectural terminology, the holistic 'landscape' representation fragments, and off we go down different disciplinary paths. Where is the 'landscape' moment in all this? Has it passed? Is it yet to be constituted? Was it the first 'emotional-aesthetic' encounter as I sat down on the bench for the first time and began to take in the immediate scene, before reading it a little more closely?

The process of apprehending landscape is centripetal and centrifugal. It is centripetal up to a point, to the point where one realises there is no centre, and no such thing as 'a landscape', something to be grasped as an entity with its own integrity, to be sharply focussed. If you peer too closely at it, if you amplify it, it pixelates. On the threshold of seeming

within one's grasp, landscape drifts away into its constituent parts – centrifugal.

Oddly, landscape exists as a more focusable entity for me, once I'm no longer there. On my bike ride over to my churchyard bench I carry this landscape in my memory from previous visits: but it's a 'flatpack' landscape, more two-dimensional than anything else, easy to carry, almost frameable. Once I've arrived here, at my viewing bench, that flattened landscape image dissolves before the three- or four-dimensionality of the real place. Then later, on my journey home, the remembered landscape reconstitutes itself back to a picture in the mind – a 'take-away' landscape. Not quite the same picture as I brought over on the way here. In fact the picture-souvenirs from each successive visit multiply into a collection of snapshots, and the landscape place proliferates into an album. That reminds me of the term 'palimpsest'. Jonathan Raban, you might recall, remarked that 'Every inhabited landscape is a palimpsest', referring to the layers of history underlying any such place.

The pioneer ecocritic Lawrence Buell has written 'place sense is a kind of palimpsest of serial place-experiences.' (Buell, 2005: p. 73). I'm not sure how helpful that is. Palimpsest is a vertical stratification. You have to dig down or scrape off to recover past experiences. But where familiar place is concerned, the past is not buried. The past is not even past; it is active in the flux of associations triggered by a landscape view, it is contemporary in the mind with the here and now of what the eye is seeing, the ear hearing, and part of a single system. That's why I prefer to test this other analogy, and think of the mind-landscape relationship as an eco-system in which everything is vitally interactive to produce the landscape experience.

The art historian Kenneth Clark once remarked: 'I fancy that one cannot enjoy a pure aesthetic sensation (so-called) for longer than one can enjoy the smell of an orange, which in my case is less than two minutes.' (Clark, 1960: p. 16-17). What is that 'pure aesthetic sensation' compounded of? Raban spoke of 'the way most of us instinctively think about landscape and place'; but how instinctive can that ever be, especially when he has told us that that 'instinctive' thinking is shaped by the 'effects of degraded late Romanticism.' It is less instinct than habituated cultural conditioning. Thus, here at my viewing bench, looking out onto Bourne Park, my first impressions are probably not instinctual at all, but associative? Am I not struck by the beauty of what I see because it is a model of beauty already familiar? This is a managed English landscaped park nearly 300 years old – that's why it looks the way it does, natural but discreetly groomed. That's how these majestic trees have been able

to grow undisturbed in these clumps; that's why these sheep are grazing here. It is that subtle coupling of apparently unchanging pastoral and discreet farming. Can or should the landscape response fuse these two?

The geographer Yi-Fu Tuan argues that landscape is precisely the amalgamation of two distinct points of view, and suggests an analogy with an old optical device, the stereoscope:

Landscape is an ordering of reality from different angles. It is both a vertical view and a side view. The vertical view sees landscape as domain, a work unit, or a natural system necessary to human livelihood in particular and to organic life in general; the side view sees landscape as space in which people act, or as scenery for people to contemplate.... The geographer studies the rural landscape...from "above"; likewise the ecologist when he looks at landscape as a natural system. The side view, in contrast, is personal, moral, and aesthetic... [by analogy with the stereoscope] the data from the two sources fuse and what he then sees is three-dimensional relief – a stereo image. In like manner, when a person faces the environment he may see alternatively an operational farm, a pleasant scene, and a type of social order. Should these different sets of clues amalgamate into a vividly coherent whole in his mind's eye, what he sees is landscape. (Tuan, 1979: p. 97).

According to this, the fused stereoscopic view integrates the aesthetic and the moral/historical in three-dimensional relief. However, Tuan misses out a fourth dimension, one I haven't yet touched on.

As the American geographer D.W.Meinig has said: 'Any landscape is composed not only of what lies before our eyes but what lies within our heads' (Meinig, 1979: p. 34). My eye may be wandering over the parkland, partly reading the history, partly immersed in the aesthetic moment, trying to focus the stereoscopic visions; but the rest of me is outside it, sitting on a bench at the edge of the churchyard, between two yew trees. All the time I am here, invisible waves of contiguous associations are lapping at my consciousness, and all the territory that I see in front becomes increasingly difficult to focus as a 'landscape' now. It is morphing into something more like an environment, only part of which is within my viewing range. I say the associations are 'lapping at my consciousness', but it might be truer to say that my consciousness IS the manifold of ebbing and flowing associations, joining the visual impressions, and has never been anything but that. I am reminded of the Buddhist view: there is no thinker behind the thought (Rahula, 2006: p. 26). Here are some of the constituents of this environment, both before my eyes and within my head (see image 6).



Image 6. View of the churchyard of Bishopsbourne Church, Kent.

Lapping at my observation bench is the old churchyard, with its grey tombstones tilting this way and that on a gently undulating sea of grass. These rhythms always bring to my mind Thomas Gray's lines in the 'Elegy in a Country Churchyard': 'Where heaves the turf in many a mould'ring heap', where the turning of the vowel-sounds almost echoes the roll of the grassy mounds. My mind also experiences floating superimpositions of familiar paintings of English country churchyards.

Shadows reach out across some of these graves from the little church, which calls itself 'The Cradle of Anglicanism'. Casting more elusive shadows over my sense of this place, but very much helping to constitute it *as* place, with a local identity, are two village inhabitants who lived and worked nearby. One is Richard Hooker, the Elizabethan theologian, one of the finest of English prose writers. He was Rector of this parish in the last years of the sixteenth century, and presided in this church behind me. He spent the last five years of his life here, writing, in failing health, in order to finish his great work, *The Laws of Ecclesiastical Polity*. 'It is thought he hastened his own death, by hastening to give life to his Books' (Walton, 1865: p. 84) wrote his seventeenth-century biographer -- a haunting remark. (The book is a grand justification of Anglican worship and religious theory, 60 years after England's break with Rome,

which is why his little church now boasts itself as ‘the Cradle of Anglicanism’.) The other village inhabitant lived in that large white house set in its walled garden on the far side of the churchyard, another master of English prose, the novelist Joseph Conrad, who died there on 3rd August 1924.

‘It is thought he hastened his own death by hastening to give life to his Books...’: these books were conceived and born to be living members of posterity, active in our cultural environment, playing their part in the forming of human experience into ‘new wholes’, to recall T.S.Eliot’s account of the integrated sensibility.

Richard Hooker, Conrad – those dead writers of powerful living books deepen the chiaroscuro of the landscape internalised in my mind, like the dead and buried people who physically shape the rise and fall of this churchyard ground. It is the dead and the living whose authorial mark is left on the shaping of this parkland, the positioning of the trees singly or in clumps. The American poet Gary Snyder asked us to consider ‘Mind as wild habitat’ (Snyder, 1995: p. 172): like most wilderness the mind is also subject to cultivation. The parkland, the writers, the churchyard, the mind – these are all one partially cultivated landscape, in which it is impossible to distinguish the physical external place from the one unfolding its contours and colours in my mind. They belong within the same single field of signification, but interactive. ‘Everything is connected to everything else’ (Egan, 2007: p. 126), according to one of the primary laws of ecology. Hence, it seems to me worth entertaining the analogy of the landscape response as a mutually nourishing aesthetic ecosystem, with its interactive stimuli and mental associations, where the external landscape is mediated by the internal, and the internal supplemented by the external, where everything is in play, the dead remain living presences, the present is alive with the past.

References

- ADAMS, Ansel (1983). *Examples: The Making of 40 Photographs*. London: Little, Brown and Company.
- BUELL, Lawrence (2005). *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Oxford: Blackwell.
- CLARK, Kenneth (1960). *Looking at Pictures*. New York: Holt Rinehart & Winston.
- EGAN, Michael (2007). *Barry Commoner and the Science of Survival*. Cambridge: MIT Press.

- ELIOT, Thomas Stearns (1953). "The Metaphysical Poets", in John Hayward. *T.S.Eliot. Selected Prose*. Harmondsworth: Penguin, p.117-118. [First edition of 1921].
- GILPIN, William (1790). *Observations on the River Wye*. London: R. Blamire.
- (1791). *Remarks on Forest Scenery*. London: R. Blamire.
- MEINIG, D. W. (1979). "The Beholding Eye: Ten Versions of the Same Scene", in D.W. Meinig (ed.). *The Interpretation of Ordinary Landscapes*. Oxford: Oxford University Press, p. 33-48.
- RABAN, Jonathan (2009). "Summer with Empson", *London Review of Books*, vol. 31, no. 21 (5 November 2009), p. 37-41.
- RAHULA, Walpola Sri (2006). *What the Buddha Taught*. Sri Lanka: Buddhist Cultural Centre.
- SNYDER, Gary (1995). *A Place in Space*. New York: Counterpoint.
- SOUTHEY, Robert (1994). "Letters from England (1807): by Don Manuel Alvarez Espriella", in Malcolm Andrews (ed.). *The Picturesque: Literary Sources & Documents*. Robertsbridge: Helm Information, vol. 3, p. 82.
- TUAN, Yi-Fu (1979). "Thought and Landscape: the Eye and the Mind's Eye", in D.W. Meinig (ed.). *The Interpretation of Ordinary Landscapes*. Oxford: Oxford University Press, p. 89-102.
- WALTON, Isaac (1865). "The Life of Mr. Richard Hooker", in John Keble (ed.). *The Works of... Richard Hooker*. Oxford: Clarendon Press, vol I, p. 84. [First edition of 1665].
- WILLIAMS, Raymond (1973). *The Country and the City*. New York: Oxford University Press.
- WORDSWORTH, William (1961). "The Prelude", in Thomas Hutchinson (ed.). *The Poetical Works of Wordsworth*. London: Oxford University Press, p. 576. [First edition of 1850].



¿Es el paisaje simple reconocimiento?

Sobre mis problemas de atención en Barbizon

Federico López Silvestre

El extrañamiento es la condición del paisaje.

Lyotard (1988: p. 40)

En los últimos años nos hemos quejado con frecuencia de lo mucho que entorpecen el paso de los viandantes las jardineras que nuestros ediles y funcionarios tienen a bien colocar con profusión en las ajadas aceras de nuestras tristes ciudades. Como este aspecto pintoresco (y, a todas luces, peligroso –para tibias y peronés–) de nuestros paisajes urbanos ya ha sido suficientemente tratado, comenzaré llamando la atención sobre otra cuestión cercana pero diferente, a saber, la obsesiva fascinación que macetas, vitrinas y jardineras han provocado y provocan entre artistas y arquitectos contemporáneos.

Sólo Baudelaire fue capaz de vislumbrar un hemisferio entero en una cabellera; sin embargo, en las macetas somos cientos los que atisbamos pequeños cosmos en miniatura. Creo, como es obvio, que el éxito se debe a su valor como metáfora. Los cuadros de Friedrich son reconocidos por sus ventanas, pero nadie se fija en las macetas. Sin embargo, como le ocurre a Rosalind Krauss con las ventanas reticuladas (*grids*), creo yo que también ellas –las más humildes macetas– dan juego a la hora de hablar del proceso de reducción de la experiencia al rígido corsé de los esquemas.

Durante el siglo XIX las macetas se vulgarizan. La temática aparece en los versos de Gautier, en las aparentemente ingenuas obras de Redon y en cuadros de artistas menores como el danés Martinus Rorbye. A pesar de las transformaciones de lo moderno, a pesar del éxito de la antimímesis, las macetas tampoco desaparecen del arte del siglo XX, siendo, de hecho, fundamentales para el fauvismo y el cubismo. Las encontramos de nuevo con frecuencia en el surrealismo, en las instalaciones de Cornell y

en obras pictóricas de, por ejemplo, Paul Nash (*La sirena*, 1937) o Bjerke-Petersen (*Materialización lírica*, 1937). Pero es, sobre todo, en los últimos tiempos cuando encontramos macetas por todas partes. La novedad: el cambio de escala y de razón de ser.

Antes, cuando los artistas amaban la inocencia, las macetas gustaban por su inocencia. Ahora gustan porque sirven para algo o porque representan otras cosas. Las descubro ejerciendo: (a) como espacios de recreo (es el caso del Jardín del Conocimiento, de Monika Gora, en West Port, Malmö, Suecia, 2001, del Parque TV World, de Sauerbruch Hutton, en Hamburgo, Alemania, 2000, o del *Parking para bicicletas* de Vito Acconci, en La Haya, Países Bajos, 2000); (b) como irónicos o humildes intentos de retorno a lo real o a lo natural (como ocurre con *Litlatún* de Landslag, de Reykjavík, Islandia, 2007, o con el Jardín Botánico de Catherine Mosbach en Burdeos, Francia, 2000-2004); (c) como reflexiones sociales, políticas o existenciales (implícitas, por ejemplo, en las jardineras ficticias del proyecto *Travesía de Vigo*, de Carme Nogueira en Vigo, España, 2006, [imagen 1]); (d) como futuristas, a la par que surrealistas, proyectos urbanos (véase *Una ciudad sobre el vertedero de basura*, de Vito Acconci, Bavel Tip, Breda, Países Bajos, 1999); y, por último, (e) como críticas constataciones de la cristalización de la realidad circundante (véase, por ejemplo la exposición *Samesation*, de Ester Partegàs [imagen 2]).



Imagen 1. En la imagen, *Travesía de Vigo*, de Carme Nogueira, en que jardineras ficticias realizadas en madera aparecen forradas con fotos que reproducen las imágenes de las jardineras del centro de Vigo, pero dispuestas ahora en los suburbios de la ciudad.

Probada la frecuencia y diversidad actual en los usos de las macetas, me gustaría inspirarme en esta última línea de sentido, es decir, en la maceta como constatación de la cristalización de la realidad por la acción humana. La razón es que sus formas encarnan a la perfección la crítica que se puede lanzar contra una de las teorías del paisaje de más éxito en nuestro tiempo, a saber, la que define el paisaje apoyándose en la lógica del reconocimiento. Veamos, para empezar, en qué consiste esto.



Imagen 2. La artista Ester Partegàs recurre a las macetas como metáfora de la cristalización de la realidad en *Samesation*, expuesto en la Rice University Art Gallery, Houston, Estados Unidos, en 2002.

La lógica del reconocimiento

Brevemente, dos tendencias teóricas fuertes coexisten en los estudios sobre el paisaje: la de los que dicen que el paisaje es representación y la de los que afirman que el paisaje no representa, es. En la segunda tendencia –la materialista que identifica el paisaje con el territorio o las cosas–, ahora no me detendré; me interesa repensar la primera, la idealista que defendí durante años (por ejemplo López Silvestre, 2008). Para ello, partiré de la gráfica imagen de las macetas y de una crítica contundente que se apoya en nombres muy conocidos. Espero que, en todo caso, quede claro que la crítica más dura la lanzo contra mí mismo, porque, como digo, yo también avalé durante bastante tiempo muchas de las posturas

que ahora revisaré. Vaya por delante que lo único que intento es mejorar nuestro acercamiento teórico al problema del paisaje.

Muy en general, la teoría idealista del paisaje maneja dos argumentos. El primero afirma que el paisaje es una construcción mental y/o cultural; el segundo, que disfrutar estéticamente de un paisaje es *reconocer* en él algo artístico dentro de las coordenadas en las que se nos ha educado. Este segundo punto es lo que denomino aquí *lógica del reconocimiento*. *Little Sparta*, de Hamilton Finlay (ver imagen 3), parece recrearse en esta idea. Desconozco los pormenores de la obra y el pensamiento de este artista –no sé si le gustaba la ironía o no–; en todo caso, no hace falta ser un especialista en la misma para darse cuenta de que Hamilton se apoya en el movimiento pintoresco inglés, que sigue a Poussin y a Claudio de Lorena.



Imagen 3. Según la lógica del reconocimiento, se disfruta estéticamente de un paisaje al reconocer en él algo artístico ya aprendido. El jardín *Little Sparta* de Ian Hamilton Finlay, inspirado en el movimiento pintoresco inglés, parece recrearse en esta teoría idealista del paisaje.

Más allá de los ejemplos, cabe recordar que el gran representante de esta tendencia en el ámbito de la teoría del paisaje ha sido Alain Roger. La hipótesis fundamental del filósofo es que el paisaje es un invento de algunos artistas, y que sin ellos no hay paisaje, ni *de visu*, ni *in situ*. Para llegar a esta conclusión, Roger pervierte por completo –si bien de un modo franco y honesto– la filosofía kantiana. Como es sabido, el Kant tardío distinguió dos modos de conocimiento: uno mecánico y otro dinámico.

Según la *Crítica de la razón pura* (Kant, 2005 [1781]), el esquematismo es la facultad humana que nos permite relacionar impresiones sensibles concretas con universales, conceptos o generalidades. Por ejemplo, en el ámbito de lo contingente, el esquema de silla no puede ser una silla concreta porque, de lo contrario, no podría aplicarse a una silla nunca vista que fuese diferente de ese esquema. Hace falta conformar un esquema que, según Kant, no es una palabra –eso es un concepto–, pero tampoco una imagen, sino más bien un *monograma*. El entendimiento y la imaginación dan forma y manejan, por un lado, el esquema y, por otro, el concepto empírico de silla, pues el parecido entre todas las sillas es lo suficientemente grande como para ello. A su vez, esos conceptos hacen posible la elaboración de los juicios determinantes; juicios como los que afirman: ¡Esto es una silla! o ¡La silla tiene patas! Sin embargo, Kant en la *Crítica del juicio* (2007 [1790]) da un paso enorme. Plantea que lo que se puede aplicar a cosas como sillas o satélites resulta más difícil de aplicar a los organismos vivos o al arte. Cuando vemos una especie de animal nunca vista antes, cuando, por ejemplo, nos colocan delante a un *aye-aye* de Madagascar o cuando vemos una nueva obra de arte o un espectáculo considerado bello, carecemos de concepto. Por su constante mutación, tanto la naturaleza viva, como el arte bello, obligan al sujeto a emitir juicios que no se apoyan en conceptos, juicios que no están determinados por un universal contingente establecido *a priori*. La belleza de una *Venus* de Rubens no concuerda con la belleza de una *Venus* de Cranach, pues carecemos de concepto de belleza (ver imágenes 4 y 5); de ahí, Kant extrae que las bellas artes carecen de concepto y que el juicio del gusto es aquel en el que juzgamos reflexivamente, es decir, aquel en el que la imaginación esquematiza sin concepto. Partiendo de los planteamientos sociológicos y hermenéuticos contemporáneos, Alain Roger en su obra más teórica –*Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art* (1978)–, asume el esquematismo trascendental kantiano, pero refuta el modo que tiene Kant de reducir el arte y la estética al juicio reflexionante. Más aún, afirma de modo precipitado que el esquematismo kantiano no está presente en la analítica de lo bello de Kant –lo cual, evidentemente, no es correcto (véase Kant, 2007 [1790]: § 45)–. Para Roger, en el arte en general y en el paisaje en concreto, es conveniente hablar, no de *esquematismo sin concepto*, sino más bien de todo un arsenal de esquemas que, siendo diferentes a los conceptos, nos enseñan a conocer y a valorar el mundo: las obras de arte serían, ellas mismas, una suerte de *preconceptos* que servirían para avisar y condicionar las mentes de las personas en el seno de las culturas donde se manejan.



Imágenes 4 y 5. Según Kant, el arte se escapa del esquematismo que nos permite relacionar impresiones sensibles concretas con universales, conceptos o generalidades. Así pues, solo podemos juzgar la belleza de obras como la *Venus* de Rubens (izquierda) o la *Venus* de Cranach (derecha) desde el juicio del gusto, aquel en el que la imaginación esquematiza sin concepto.

Basándose en el lema wildeano según el cual “la vida siempre imita al arte”, Roger pondrá numerosos ejemplos para mostrar que las imágenes del arte crean el fundamento de la percepción estética y cultural del mundo. La valoración estética de la montaña, de los bosques, de los desiertos, es algo posible gracias a todo un arsenal de esquemas artísticos que informan nuestra mirada, es decir, gracias al producto de los artistas.

El éxito de este tipo de planteamientos en el ámbito de la historia del arte –pienso ahora en Gombrich– y de la historia del paisaje, es evidente. Cuando afirma que el paisaje debe definirse como “la visión de un entorno concreto S –por ejemplo, la rivera del lago Biwa– como si fuese una referencia cultural específica P –por ejemplo, un cuadro de Song Di–”, incluso un teórico como Berque, a pesar de tratar de evitarlo, no logra desprenderse del determinista esquematismo rogeriano (véase Berque, 2009: p. 39-40), y el movimiento que acaba describiendo su pensamiento resulta paradójico. Aunque, a diferencia de Roger, comienza inspirándose en tradiciones fenomenológicas orientales y occidentales para tratar de evitar el idealismo cartesiano, también Berque, finalmente, reduce el paisaje al autismo idealista que necesita echar mano de la lógica del reconocimiento para perpetuarse del modo más extraño. Ahora bien, ¿puede, realmente, la experiencia del paisaje limitarse a esto? O, dicho de otro

modo, ¿nos limitamos cuando tenemos esa experiencia a ver el entorno “como si fuese una referencia cultural” o artística anterior?

Sobre mis problemas de atención en Barbizon

Algo debió hacerme comprender hace tiempo los límites de la teoría de Roger. Me refiero al hecho simple de que Roger se ve obligado a acudir constantemente a la idea de los “poetas-profetas”, a los “faros”, a los que “prefiguran”, a los que “vaticinan”, para resolver una paradoja de su planteamiento esquemático, a saber, que necesita a un primer artista que dé el paso en ausencia de esquemas que le informen acerca de las bellezas del paisaje para que otros sí podamos ver el paisaje apoyándonos en los creados por ellos. La cuestión es sencilla: ¿cómo es que ese artista, que carece de esquemas previos, sí puede valorar el paisaje de, por ejemplo, una montaña, y disfrutar de la experiencia *paisajera* sin esquemas que lo orienten antes? En otras palabras, ¿cómo puede darse el fenómeno Petrarca?

Para que se entienda esta afirmación, trataré de mostrar el problema desde el extremo opuesto. Hace unos años pude visitar Barbizon; cuna del pintoresquismo, todo en la villa se muestra *pintoresco*. Suma de miles de macetas, todo en ella es maceta. Jean-François Millet llegó a Barbizon en 1849 y vivió en una pequeña casa en la ciudad con un gran jardín hasta su muerte en 1875. Tuvo nueve hijos y se pasó la vida pintando en los alrededores. Dicen que pintó *El Ángelus* a las afueras (ver imagen 6).

Yo estuve allí, en el mismo lugar. La municipalidad tuvo a bien colocar un cartel recordando el sitio exacto donde lo pintó. De hecho, uno podría esperar que, en medio de tanto recuerdo y con tanta *artialización* de por medio, la experiencia *paisajera* a la que se refiere Roger surgiese con facilidad. ¿Acaso no son los esquemas de modelos artísticos pasados el ejemplo para nuestro paladar y el arsenal de nuestra mirada? Sin embargo, no fue eso lo que sentí. Obsérvese que no me refiero a algo tan banal como que las macetas de Barbizon no tienen perspectiva y el paisaje auténtico sí, o a que no se puede confundir *verdolatría* con auténtica experiencia del paisaje. El problema consiste en saber si, como cabría esperar, contar con todos esos esquemas y redescubrirlos en Barbizon nos ayuda a disfrutar de la experiencia *paisajera* o, por el contrario, la nubla.

Unos cuantos artistas contemporáneos han criticado con instalaciones y montajes la teoría que afirma que ver el paisaje sea reconocer algo en él. Me atrae, por cercanía, la obra de Perejaume, que considera al paisaje capaz de representarse a sí mismo, sin mediaciones artísticas.



Imagen 6. Contar con esquemas de modelos artísticos no desemboca necesariamente en una mejor apreciación del paisaje, sino que podría dificultarla.

Obviamente, en cuanto porción de espacio abierto que me circunda, el paisaje me necesita a mí para existir; el mundo es una gran tarta sin cortar y el paisaje es un trozo de la tarta; sin la vivisección y posterior síntesis que efectúa mi mirada no hay paisaje. En todo caso, también es evidente que, además de necesitarme a mí y a mi cultura, el paisaje necesita el territorio que me rodea. ¿Qué significa exactamente esto? En primer lugar, que hace falta la *materia prima* que da contenido a nuestras miradas –árboles, caminos, montañas, nubes, casas– (el entendimiento sin sensaciones es como un cascarón vacío); y, en segundo lugar, que también se presupone una *llamada*.

En efecto, para que lo que me rodea sea atendido, debe haber algo en él que reclame mi atención. La noción de *atención* ha sido tratada por numerosos filósofos y psicólogos, de Kant en adelante. De hecho, el modo de tratarla muestra mejor que cualquier otra cosa la orientación general de cada sistema y de cada autor. Hegel llama a la *atención* *Aufmerksamkeit*. *Aufmerken* en alemán significa “poner en marcha algo, yendo hacia ello de arriba abajo” (Duque, 1998: p. 799-800). Eso implica que toda cosa ob-

jeto de atención alcanza valor (más allá de las cualidades que pudiera tener por sí) gracias a haber sido elegida como cosa por el sujeto que se fija en ella. En la atención, según Hegel, lo sensible es lo borroso, que queda al fondo cuando empezamos a atender y, por tanto, el objeto de atención es siempre algo intelectual y mediatizado (Hegel, 1997 [1817]: § 450).

La pregunta que me hago ante este tipo de afirmaciones es si algo podría ser atendido sin ir “de arriba abajo”, es decir, si algo podría llamar nuestra atención y afectar nuestros sentidos *de abajo arriba*. De hecho, como lector suyo, tengo para mí que Kant –el original y no el manipulado en la teoría de Roger–, ya dio una respuesta cuando en la *Crítica del juicio* habló de la formación de los *juicios reflexionantes*. Como vimos, los juicios reflexionantes serían aquellos en los que, efectivamente, no *subsumimos*, aquellos en los que nos movemos *de abajo arriba*, de lo particular a lo general, y que pergeñamos en ausencia de concepto. Sin duda, afirmar esto no implica cuestionar que, incluso en el nivel primario de la simple sensación, se produzca ya una intervención del sujeto, pues, de hecho, para que el sujeto se intuya limitado por algo externo en toda sensación originaria debe darse ya cierta intuición del yo como algo previo e igualmente limitante. En todo caso, creo yo que toparse con ese límite y, a continuación, no ser capaces de reconocer el fenómeno que, a partir de la sensación, construimos, nos pone en una senda dialéctica pero ascendiente.

Teniendo en cuenta la diversidad y la mutabilidad de la naturaleza parece evidente que, a lo largo de la historia, el ser humano ha debido sufrir con frecuencia este tipo de encuentros; encuentros que, como recuerda la propia palabra, nos ponen en contra de algo y que, lógicamente, nos obligan a utilizar nuestra maravillosa capacidad reflexionante –suma de sensibilidad, imaginación e inteligencia–. Piénsese, por ejemplo, en el encuentro, el asombro y la capacidad de reacción de: Marco Polo al llegar a China, de Colón al llegar a América, de Hernán Cortés al llegar a California, de Álvaro de Saavedra al llegar a Hawái, de Pedro Fernández de Quirós al llegar a Tahití, de Cook al llegar a las islas Sandwich del Sur, de Humboldt al llegar a los Andes, de Darwin al llegar a las Galápagos o de Livingston al ver las cataratas Victoria. Roger viajó bastante, pero Hegel no pasó de Heidelberg. La pregunta que yo les haría es qué tipo de sensación y de atención se produce en esos casos, en, supongamos, el momento en que Humboldt divisa por vez primera el Chimborazo. Ya sé que siempre conocemos lo desconocido desde lo conocido para asimilarlo; en todo caso, antes del procesamiento, ¿va la mente de arriba abajo o, por el contrario, salen las cosas desconocidas a nuestro encuentro? Y, volviendo al paisaje, ¿tiene algo que ver la experiencia del paisaje de Petrarca con reconocer y con atender las cosas partiendo de la cultura y el aprendizaje

o está, por el contrario, relacionada con ese juego de la imaginación al confrontarse con lo nuevo?

Siempre me ha gustado el Barthes tardío; no el semiólogo joven obsesionado por clasificar y encasillar, sino el esteta viejo, el verdadero crítico. El “punctum” del que habla en su *Nota sobre la fotografía* –subtítulo de *La cámara lúcida*– es la apariencia azarosa de ciertas imágenes que nos llaman y nos punzan. Pequeño corte y también casualidad; nada que ver con la estudiada pornografía espectacular de Disneylandia o con la hipnótica seducción de lo banal del New Urbanism. Digo yo que, como en las fotos de Barthes, la mejor palabra para describir la fascinación que provocan ciertos lugares es *advenimiento* o, incluso, *aventura*. Este paisaje adviene, este otro no...

Cuando se cae en la cuenta de lo lejos que está ese paisaje que adviene del agrado seductor del cliché o de la tan previsible codificación paisajística contemporánea, se hace evidente el límite de la tesis rogeriana. En el mismo sentido, nada menos afortunado que la idea de “paisaje como teatro” de Turri; eso, la teatralidad del paisaje, es lo que una historia y una semiótica equivocadas, obsesionadas por los procesos de socialización de los códigos, puede extraer como conclusión al intentar definir la resbaladiza noción que nos ocupa.

De Barbizon al planeta-maceta

Con los años me he dado cuenta de que no basta con teorizar; las teorías, del tipo que sean, tienen que estar a la altura de los tiempos. En el presente, para el caso del paisaje, hay muchos frentes abiertos. Entiendo que, ante la furia desregularizadora del capitalismo rampante, y ante el miedo a la ilegibilidad de los sesenta y setenta, surgiese una teoría como la de Alain Roger, que vio la luz en 1978 y que, básicamente, sirvió para reivindicar los valores paisajísticos y artísticos ya dados. Cabe, ahora, hacer otro gesto: el problema no siempre es la falta de regla o artialización; el problema, a veces, es su exceso –la “barbarie de la reflexión”, que diría Vico (2006 [1725]: Libro V, § 1106)–.

Tengo un proyecto en mente: escribir *Un viaje a Italia* subtitulado *El anti-Goethe*. Pasaré por los mismos lugares por los que pasó el alemán para comprobar hasta qué punto se hace difícil enfrentarse a las cosas sin la mediación de los códigos. Si, cuando lo haga, sigo asumiendo la tesis rogeriana, estaré contento porque, de acuerdo con su teoría, comprobaré que hoy “casi todo es paisaje”; miles de cuadros, miles de postales, miles de relatos, casi todo en el camino remitirá a algo: a una forma artística,

a algo convencional, a algo asimilado... Si, por el contrario, cuestiono su teoría y suspiro por las cosas, sufriré más de mil torturas ante mil *seductoras perspectivas*; comprobaré, seguramente, que en Italia hay de todo menos *aventura*.

Una metafórica imagen del grupo romano Stalker lo resume todo. Hoy, no Italia, sino el planeta entero ha sido mil veces comprendido, sometido y compartimentado (ver imagen 7).



Imagen 7. El arte contemporáneo puede ayudar a recuperar la experiencia genuina del paisaje en un planeta excesivamente codificado y humanizado.

La naturaleza de Schiller y Rousseau, de Haller o Humboldt, incluso la de J. Ritter, ya no está entre nosotros; sólo florece en espacios marginales o inesperados. Los campus empresariales y universitarios, el paisajismo de campo de golf y las urbanizaciones seriadas y estandarizadas sustituyen a la arquitectura revisada, nuevamente imaginada. Cabe, sin

duda, hablar de macetas, de grandes macetas seriadas, estandarizadas, reproducidas y mil veces copiadas. ¿Es posible en este contexto la experiencia genuina del paisaje? ¿Dónde buscar su espacio?

Advierto desde ya de que no creo que tenga sentido ponerse pesimista afirmando que la vivencia del paisaje es cosa del pasado, el espacio de la ciudad, territorio banalizado, y la filosofía que se ocupa de todo ello, refugio para nostálgicos. Si casi nada se parece al paisaje y todo recuerda *algo*, digámoslo: descendamos al infierno del código y veamos qué está ocurriendo allí; planteemos una estrategia de evaluación, estudiemos cuáles son las consecuencias de su imperio y cuáles las líneas de resistencia que se abren; concentrémonos, no en la naturalidad o antinaturalidad del mundo, sino en su grado de codificación. Al hacerlo, se nos ofrecerá una perspectiva del paisaje inesperada, una perspectiva que tiene mucho de estética natural invertida porque, por acción o por omisión, en el planeta-maceta todo procede de un ser humano que, sin embargo, puede ser naturaleza. En relación con esto último sólo afirmo una cosa: si queremos seguir hablando de paisaje en un planeta humanizado y mil veces codificado, mucha atención al arte contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- BERQUE, Augustin (2009). “A paisaxe como institución da realidade”, en *Olladas críticas sobre a paisaxe*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- DUQUE, Félix (1998). *Historia de la filosofía moderna: la era de la crítica*. Madrid: Akal.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1997). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*. Madrid: Alianza. [Ed. original de 1817].
- LÓPEZ SILVESTRE, Federico (2008). *Os límites da paisaxe*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LYOTARD, Jean-François (1988). “Scapeland”, *Revue des sciences humaines*, núm. 209, p. 39-48.
- KANT, Immanuel (2005). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus. [Ed. original de 1781].
- (2007). *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos. [Ed. original de 1790].
- ROGER, Alain (1978). *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*. París: Aubier.
- VICO, Giambattista (2006). *Ciencia nueva*. Madrid: Tecnos. [Ed. original de 1725].

Resúmenes en castellano



El espacio del paisaje. Consideraciones teóricas

Jean-Marc Besse

Ya hace mucho que el paisaje se definió, en Europa, como la extensión de terreno que se ve desde un sitio, preferiblemente a cierta altura. Es sabido que, todavía hoy, se percibe, piensa, practica e incluso fabrica y vende el paisaje (real y en imágenes) según esta definición. No obstante, dicha definición es objeto, desde hace veinte años, de una serie de operaciones críticas de *deconstrucción*, tanto en el campo de la historia como en el de las ciencias sociales. Un gran número de trabajos han planteado, desarrollado e ilustrado la idea de que el paisaje debía comprenderse, antes que nada, como una forma de ver y representar el mundo que nos rodea, y ya no como una realidad objetiva.

Actualmente se acepta, de manera general, que esta concepción del paisaje como vista obtenida desde una altura corresponde a una construcción de tipo ideológico cuya vocación sería, entre otras cosas, ocultar la realidad de los conflictos sociales y políticos por medio de una serie de artificios imaginarios. En cambio, la misión principal de una aproximación crítica al paisaje sería desbaratar, por así decirlo, esas maniobras de ocultación, y recuperar tras las representaciones paisajistas los procesos que las engendraron.

No pretendo poner en entredicho esta concepción deconstruccionista. Al contrario: la suscribo plenamente. Este modo de ver las representaciones paisajistas ha dado y sigue dando sus frutos, tanto desde el punto de vista crítico como en una vertiente más positiva. Sin embargo, quisiera, sobre todo, informar de una desviación a la que hoy se puede asistir en el ámbito de las investigaciones sobre el paisaje, y pro-

poner algunos comentarios sobre lo que dicha desviación implica. Más concretamente, quisiera comentar las concepciones que ponen de relieve el tipo de experiencia espacial específica que interviene en el paisaje. Para mí, esta es una de las apuestas esenciales de la elaboración o reformulación de una teoría del paisaje.

En efecto, más allá de una aproximación crítica al paisaje formulada solo en términos de representación, me parece indispensable plantear la cuestión del espacio del paisaje, y más concretamente la de la diversidad de las espacialidades implicadas en las representaciones, las prácticas y las experiencias paisajistas. El paisaje pone en práctica y en juego cierto sentido del espacio, que es preciso sacar a la luz.

Según la definición clásica, el paisaje sería la parte del territorio a la que puede accederse con la vista, pero desde cierta distancia, tras adquirir perspectiva, por decirlo de algún modo. Los conceptos de distancia y perspectiva con respecto al territorio desempeñan aquí un papel decisivo: gracias a esa distancia, a esa perspectiva, el paisaje puede aparecer ante los ojos del espectador. Y sobre todo, es ante los ojos de un espectador externo que se revela la existencia del paisaje. Así, el paisaje correspondería a la puesta en práctica de cierto sentido y cierta práctica del espacio, caracterizados por la visibilidad, la distancia y la exterioridad. Son justamente esos puntos, y precisamente el tipo de experiencia del espacio inducido por esta concepción del paisaje, lo que pretendo debatir y comentar en el capítulo objeto de resumen. ¿Qué es la distancia en el paisaje? ¿Qué es, en términos más generales, al fin y al cabo, el espacio del paisaje?

Por supuesto, es imposible abordar esta cuestión de modo exhaustivo en el marco del capítulo. De todas formas, se contemplan dos observaciones de intención muy diferentes, no necesariamente relacionadas, pero con las que he intentado dar algunas pistas para la reflexión sobre la

espacialidad del paisaje, que creo que hoy necesitan profundizarse.

En la primera parte, contemplo el tema del espacio del paisaje en su aspecto fenomenológico. Consiste, pues, en explorar la dimensión polisensorial presente en las experiencias paisajistas, en la perspectiva de una antropología del cuerpo vivido. Más concretamente, he intentado citar modos de aprehensión del paisaje, que ponen de manifiesto lo que podríamos denominar un *paisaje de la proximidad*.

En la segunda parte del capítulo, que es bastante distinta de la primera, he vuelto a la noción de geograficidad, ya antaño planteada por el geógrafo y filósofo Éric Dardel como concepto central de su reflexión sobre la realidad geográfica y el paisaje. Este concepto de geograficidad me parece un marco donde puede elaborarse una respuesta al modo de espacialidad propio del paisaje.

Metacrítica del omnipaisaje

Michael Jakob

Se usa el término *omnipaisaje* para expresar que el paisaje está por todas partes. En los iPhone, los PC, las pantallas de televisión, los anuncios, los envases de yogur, los camiones... El mundo entero está cubierto de imágenes-paisaje. La densidad de la representación del paisaje parece inmensa, como si formara una enorme corteza sobre la tierra. Pero el paisaje se ha *instalado* no solo en el mundo exterior, sino también en el interior de las personas, en las conciencias. Tenemos la cabeza repleta de paisajes. El paisaje nos rodea, nos cerca, nos ahoga. Además, nuestro punto de vista ya no se tiene en cuenta, se anula. En cambio, se impone el punto de vista del consumidor, de un yo anónimo, ese yo al que no

dejan de mostrar, sin que lo haya pedido, una cantidad inagotable de paisajes.

La imagen bella, brillante, perfecta, intemporal, lisa y óptimamente enmarcada de un paisaje sustituye el contacto con el mundo real. El cliché parece prevalecer sobre la experiencia real, más rica y compleja. No se trata de una situación nueva: un fenómeno parecido se desarrolló a finales del siglo XVIII y provocó la saturación y el desencanto por las imágenes de paisaje.

Es importante tener en cuenta que el paisaje, en estos momentos, está estrechamente ligado al auge de las tecnologías modernas. Las técnicas de reproducción gráficas, las cámaras fotográficas o los GPS no se han limitado a influir en el paisaje; si el paisaje es lo que es, también se lo debe a estas tecnologías. El siglo XX ilustra bien el poder de las tecnologías en el paisaje. La actitud del cazador de imágenes constituye un buen ejemplo: en cuanto las cámaras de vídeo fueron lo bastante pequeñas y baratas para el gran público, millones de personas empezaron a recorrer el mundo grabándolo sin cesar, hasta la extenuación. El fin del siglo XX fue un momento histórico particularmente intenso de *puesta en paisaje* del mundo. Este omnipaisaje revela (como su predecesor 200 años antes) el fuerte vínculo existente entre el aspecto *icónico*, propio y evidente en el caso del paisaje, y el aspecto *verbal*, es decir, la inscripción de la serie de imágenes en un relato. Es por ello que la secuencia narrativa expone tanto el objeto (el paisaje descubierto por el viajero) como el punto de vista del narrador (su presencia en el lugar). El enorme alcance de estas narraciones (*el paisaje y yo, yo y el paisaje, nosotros y el paisaje...*) nos remite a una omnipresencia del término *paisaje* en el lenguaje. Usamos sin cesar las palabras *paisaje, paesaggio, paysage, landschaft, landscape...* En el gran texto de la cultura (la totalidad de los discursos), el paisaje tiene ya un lugar asegurado. *Paisaje* es hoy una etiqueta universal. Usamos la palabra incluso en el contexto político

y jurídico. El término ha encontrado su lugar, por ejemplo, en el Convenio Europeo del Paisaje. Ahora bien, ¿el Convenio se refiere realmente al paisaje cuando habla de paisaje? ¿No estará confundiendo el paisaje con el territorio? Quienes hablan de paisaje, muy a menudo, se refieren, en realidad, al medio ambiente, al territorio. Así, el paisaje como símbolo se presenta como una palabra fetiche que oculta, en el mismo momento en el que se utiliza, su transformación permanente.

Podemos sin duda alegrarnos de que el paisaje haya penetrado hasta el sacrosanto texto de la ley, de que los textos nacionales e internacionales traten el paisaje, pero hace falta una hermenéutica del paisaje, incluido un comentario filosófico del Convenio Europeo del Paisaje.

La ampliación del uso del término *paisaje* también se plasma en el éxito reciente del término *paisaje urbano*. Trasladar el paisaje al entorno urbano plantea problemas. Históricamente, el paisaje ha sido lo opuesto a la ciudad, es decir, tanto la *no-ciudad* —entidad descubierta *extramuros*— como la *no-ciudad-gracias-a-la-ciudad*, la realidad que interesa y existe solo gracias a la mirada imprimida por el ciudadano. Esta dialéctica ciudad-campo marcó decisivamente la historia del paisaje. Cabe destacar también los distintos tiempos del paisaje y de la ciudad: el primero, el espacio del paisaje, se caracteriza por el tiempo de la naturaleza; el espacio urbano, por el tiempo de las actividades humanas. Se trata de una espacialidad distinta, que remite simultáneamente, por su apertura, a la *libertad*, pero también a la *limitación*, a un orden, a una estructura que encierra al sujeto. Hay muchas diferencias entre la ciudad y la *no-ciudad* como paisaje potencial: cierre frente a apertura, espacialidad cerrada frente a horizonte, complejidad y densidad frente a organización orgánica, etc. ¿Concebir, fijar, conformar un trozo de ciudad *como* un paisaje? En ese caso, el paisaje no sería más que un marco, una mera forma a rellenar;

un dispositivo paisajístico listo para aplicarse a cualquier cosa, como la máquina fotográfica capaz de captarlo todo: un detalle de la naturaleza, un fragmento de ciudad, una parte de un rostro, etc. En mi opinión no ganamos nada empleando ese término, todo lo contrario. Confundimos las cosas, renunciamos a la precisión.

El peligro que yo entreveo es que, en nuestro tiempo, todo, absolutamente todo, se transforme en paisaje. Para el alumnao de arquitectura del paisaje, es de lo más normal aplicar la palabra *paisaje* a todo, sea lo que sea: un acuario es un paisaje, una pared, también; al igual que la calle, una panorámica o una vista. También es eso lo que yo entiendo por *omnipaisaje*, que hoy lo real esté *recubierto* por el paisaje en el plano verbal.

No pretendo preconizar una especie de autenticidad del buen paisaje frente a la falsedad del mal paisaje. No hay paisaje bueno o malo, salvo en la ideología reaccionaria de Paul Schultze-Naumburg, autor de los *Kulturarbeiten*, que creía saber indicar lo que eran los paisajes aceptables y los paisajes inaceptables. La distinción heideggeriana entre auténtico y falso también es profundamente ideológica y peligrosa.

Entonces, ¿qué es lo que molesta del *omnipaisaje*? ¿Qué hay de falso (no de *malo*) en él? ¿Cuál es ese *exceso* que implica una *insuficiencia*? Digámoslo así: si pensamos en el paisaje hoy, hay algo impuesto, forzado. Nos sometemos, somos pasivos, del todo pasivos; constituimos nuestros paisajes mecánicamente, somos simples máquinas de captar paisajes. Ya no hay sorpresa, hay poca implicación, al igual que poca atención, no hay punto de encuentro. Hay, por lo tanto, pasividad y uniformidad con respecto a la recepción-constitución del paisaje, un estado de cosas que también tiene repercusiones en la gestión o la creación de paisajes (otro modo de hablar que habría que replantearse: ¿podemos crear, erigir, ordenar paisajes, o más bien habría

que decir que intervenimos en territorios que resultan ser paisajes?).

Yo diría que si todo es paisaje, es que nada es paisaje, porque nada nos sorprende de verdad. El omnipaisaje está, desde luego, vinculado a la representación y más concretamente al reino de la imagen. Decir que hoy hay demasiadas imágenes, demasiadas imágenes-paisaje, vituperar la imagen, sería, de todos modos, demasiado simplista. El problema más bien reside en la semejanza de esas imágenes, en el hecho de que los paisajes cada vez se parezcan más entre sí. Parafraseando a Guy Debord: nos desplazamos para ver lo que es banal y lo hacemos de modo banal.

Para dejar atrás el omnipaisaje es necesaria otra actitud. Al igual que el movimiento *Slow Food*, deberíamos recobrar la lentitud, la paciencia, las horas muertas y, por ende, la atención, también en la esfera estética.

El paisaje: una ecología estética

Malcolm Andrews

El historiador del arte Kenneth Clark escribió en su libro *Looking at pictures* (1960) que no se puede disfrutar de lo que llamaríamos una *sensación estética pura* durante más tiempo de lo que se puede disfrutar del aroma de una naranja, en su caso, menos de dos minutos. ¿Podemos plantear una analogía con nuestra experiencia con el paisaje? De ser así, ¿qué sucede cuando se evapora esa sensación estética pura? ¿Qué otras respuestas (emocionales e intelectuales) entran en juego después de ese primer encuentro estético? De hecho, ¿qué es exactamente una sensación estética pura en lo que al paisaje respecta? El capítulo objeto de resumen pretende analizar el paisaje como una red entretejida de discursos y plantear el modelo de un eco-

sistema como una analogía del nexo entre mente y paisaje.

Para situar algunos de los parámetros de este análisis empiezo con dos importantes figuras en la historia del arte y la literatura del paisaje: el poeta romántico inglés William Wordsworth y el fotógrafo estadounidense Ansel Adams. La obra *Tintern Abbey* (1798) de Wordsworth dibuja la evolución de una sensibilidad que madura en su respuesta al paisaje, desde una vinculación sensual hasta una visión moral y espiritual (dos ópticas que en apariencia se excluyen mutuamente). Adams, por otro lado, ofrece una explicación a su compleja respuesta estético-emocional ante una escena fotogénica concreta del Parque Nacional de Yosemite. Esta idea de fusión y contraposición en las diferentes respuestas al paisaje da pie a analizar de forma sucinta la estética pintoresca de finales del siglo XVIII en Gran Bretaña y su papel a la hora de forzar la separación de las respuestas estéticas y morales/espirituales y también de fracturar la estética del paisaje en una mezcla de discursos en ocasiones contrapuestos. Según el escritor contemporáneo Jonathan Raban, hoy cargamos con esta herencia cismática, lo que le lleva a menospreciar el “culto británico a lo antiguo-pintoresco” y el culto americano a la naturaleza salvaje “pura”, y a reclamar unas lecturas inteligentes que equiparen el paisaje a un “palimpsesto” histórico.

Wordsworth, Adams y Raban dibujan sus escenarios partiendo de sus experiencias con el paisaje, intensamente personales y apasionadas. Me gustaría aportar también mi experiencia en relación con un paisaje concreto al que me siento especialmente vinculado. He tratado de identificar los diferentes componentes de mi respuesta ante él (como, por ejemplo, la interacción de vínculos históricos, factores psicológicos o condicionantes culturales), así como poner a prueba la idea de una sensación estética pura, teniendo en cuenta cómo pueden organizarse dichos componentes

en la respuesta ante el paisaje, cómo se interrelacionan y cómo pueden valorarse holísticamente en tanto que integrantes de una especie de *ecología estética*.

La extensión de este resumen no permite realizar una descripción detallada del paisaje escogido. Solamente decir que se trata de un paisaje de campiña inglesa visto desde el banco del cementerio de la iglesia del pueblo de Bishopsbourne.

Acostumbramos a ver el paisaje como un mosaico rectangular de un fragmento del mundo natural. Los marcos de las imágenes bloquean las continuidades del movimiento que conseguí comunicar en la descripción que hice de mi paisaje. La mía es una descripción sin marcos y, dado que los términos de la descripción van más allá de la constatación del primer impacto, aportan más información: la mención de los robles de Borgoña y los fresnos tal vez invita a profundizar en la información botánica, la mención de la campiña y la finca pueden despertar el interés por la historia social y la historia de la horticultura, y así sucesivamente en los diferentes campos disciplinarios. Y, en todo este proceso, ¿cuándo llega la hora del paisaje? ¿Acaso ha pasado ya? ¿Fue en el primer encuentro *estético-emocional*, mientras estaba sentado en el banco y empecé a retratar la escena que se abría delante de mí? ¿Cómo ha sido asimilado?

El proceso de asimilación del paisaje es centrípeto y centrífugo. Es centrípeto hasta un determinado punto, el punto en el que tomamos conciencia de que no hay centro: el concepto de *paisaje* como entidad aislable no existe. Entonces, aleja todos sus elementos constituyentes en un proceso centrífugo. Sin embargo, en mi opinión sí existe como elemento aislable una vez que ya no se está delante de él. Durante el paseo en bicicleta hacia el banco de la iglesia, llevo este paisaje en el recuerdo de las visitas anteriores, pero como un paisaje descompuesto, más bien bidimensional, fácil de transportar, casi como un

fotograma. Una vez allí, ese paisaje plano desaparece y la tridimensionalidad del lugar real convierte el fotograma en un elemento completamente fútil. Más tarde, en mi viaje de vuelta a casa, el paisaje del recuerdo vuelve a encogerse hasta el tamaño de un fotograma en mi mente. No es el mismo fotograma que traía conmigo al principio. De hecho, las postales de recuerdo de cada nueva visita se van acumulando hasta formar una colección de instantáneas y el paisaje se convierte entonces en un álbum. A menudo se recurre al término *palimpsesto*. Según Raban, el paisaje habitado es un palimpsesto, en referencia a las capas de historia que forman la base de un lugar. No estoy seguro de hasta qué punto resulta útil esta analogía. Un palimpsesto implica una estratificación vertical, en la que es necesario escarbar para recuperar las experiencias del pasado. Por tanto, planteando otra analogía, imaginemos la relación entre mente y paisaje como un ecosistema en el que, según la primera ley de la ecología de Barry Commoner, todo está conectado con todo lo demás, y todo interactúa vitalmente para producir la experiencia del paisaje.

Según D. W. Meinig, el paisaje no está solo formado por lo que vemos delante de nuestros ojos, sino también por lo que vemos en nuestras mentes. Puede que mi mirada recorra el paisaje de la campiña, pero el resto de mí está fuera, sentado en un banco junto a la iglesia. La mayor parte del tiempo que paso allí oleadas invisibles de asociaciones paralelas se solapan en mi conciencia y el *paisaje* (todo lo que veo ante mí) se me antoja cada vez más difícil de enfocar como tal. Y digo que las asociaciones se “solapan en mi conciencia”, pero sería más adecuado decir que mi conciencia es como un colector de asociaciones que fluyen y circulan.

Junto a mi banco de observación se extiende el cementerio de la vieja iglesia, con sus tumbas grisáceas despuntando en medio de un ondulante mar de césped. Esta imagen me trae siempre el recuerdo de un

verso de la *Elegía* de Thomas Gray: “Donde el césped cubre las almas en descomposición”. Mi percepción de este lugar se ve también salpicada por las fugaces sombras de dos figuras que vivieron y trabajaron a unos centenares de metros de aquí, y que contribuyen a convertirlo en un lugar con identidad local. Uno de ellos es Richard Hooker, teólogo isabelino y uno de los escritores ingleses de más delicada prosa. Fue rector de esta parroquia entre 1595 y 1600. El otro habitante ilustre vivió en una gran casa de paredes blancas en el extremo más alejado de la iglesia y fue también otro maestro inglés de la prosa: se trata del novelista Joseph Conrad.

Estos escritores muertos de libros vivos ahondan más si cabe en el claroscuro del paisaje interiorizado en mi cabeza, al igual que los difuntos y enterrados que dan forma físicamente al suelo de este cementerio. “La mente es un hábitat salvaje”, escribió el poeta americano Gary Snyder en 1995. Es cierto, pero también depende de la cultura. El paisaje de campiña, los escritores, el cementerio de la iglesia, la mente... Todos ellos forman un paisaje parcialmente cultivado, en el que resulta imposible distinguir el lugar físico externo del lugar que despliega sus perfiles y sus colores en mi cabeza. Pertenecen al mismo campo de significación, pero en un proceso interactivo. Por tanto, creo que merece la pena sostener la analogía entre la respuesta del paisaje y el ecosistema, con sus asociaciones mentales y estímulos interactivos, heterogéneos pero dinámicamente interdependientes.

Abstracts in English



The Landscape Space. Theoretical Considerations

Jean-Marc Besse

Landscape was defined a long time ago, in Europe, as the expanse of terrain that can be seen from one particular place, preferably one of a certain height. Even today, we continue to perceive, consider, use, and even fabricate and sell landscape (real and in images) according to this definition. Over the last twenty years, however, the definition has been subject to a series of critical *deconstruction* operations in the fields of history and the social sciences. Many academic papers have posited, explored and illustrated the idea that landscape should no longer be understood as an objective reality but primarily as a way of seeing and representing our surrounding world.

Today, it is generally accepted that the concept of landscape as a view obtained from a height corresponds to an ideological construct aimed at concealing the reality of social and political conflicts through a series of imaginary devices, among other things. However, the main purpose of a critical approach to landscape should be to thwart these schemes to conceal, and to retrieve the processes that produced the landscape representations in the first place.

It is not my intention to question the deconstructionist concept, to which I fully subscribe. This approach to landscape representations has been fruitful from the critical point of view and from a more positive perspective. Nevertheless, I would like to point out a deviation that is currently taking place in the field of landscape research and contribute a few remarks on its implications. In particular, I would like to talk about certain concepts that emphasise the specific type of spatial experience that

intervenes in landscape. In my opinion, this is one of the essential issues for formulating or reformulating a landscape theory.

Over and beyond a critical approach to landscape in terms of representation, it is essential to broach the issue of landscape space and, more specifically, the diversity of *spatialities* implied in the representations, uses and experiences of landscape. Landscape puts into practice, and brings into play, a certain sense of space, which we should examine.

According to the classic definition, landscape is the part of a territory that we can access through sight, from a certain distance – having taken a step back, as it were. The concepts of distance and perspective play a decisive role regarding territory: thanks to this distance or to that perspective, landscape can appear before the eyes of the viewer. The existence of landscape is revealed, above all, to the eyes of an outside viewer. Landscape therefore involves applying a certain sense and practice of space, characterised by visibility, distance and outside-ness. In this chapter, I wish to explore these points, as well as the type of space experience brought about by this landscape concept. What is distance in landscape? At the end of the day, what is the landscape space?

It is, of course, impossible to address this question comprehensively in just one chapter. However, I have made two observations of different (not necessarily related) intention and have attempted to open up avenues for reflection on the spatiality of landscape, which I believe needs to be explored today.

In the first part of the chapter, I approach the subject of landscape space from its phenomenological aspect, discussing the polysensorial dimension present in landscape experiences from the anthropological perspective of the *lived body*. More specifically, I try to show new ways of apprehending landscape, thus revealing what we could call a *landscape of proximity*.

In the second part, which is quite different from the first, I return to the notion of *geographicity*, a central concept of geographer and philosopher Éric Dardel in his reflections on landscape and geographical reality, as a possible framework for working out an answer to the mode of spatiality that is specific to landscape.

Landscape and Communication: The Resurgence of Emotional Geographies

Joan Nogué

This chapter aims to show a joint approach to the concept of landscape from two apparently unrelated disciplines: Geography and Communication Theory. In Geography, there is scant awareness of the enormous communication potential of landscape. On the other hand, Communication Theory clearly recognises this potential, without having explored the concept of landscape as deeply as we geographers have done. Communication Theory has gone into the concepts of space and environment to a certain extent, but not so much into the concept of landscape, which has been a cornerstone of geographic academic tradition over the last two centuries. Moreover, landscape is now a key element in new spatial planning policies, which increasingly are inspired by the European Landscape Convention.

Landscape has never before been subject to so much discussion. There are several reasons behind this phenomenon:- the growing environmental awareness over the last twenty years, indirectly benefitting landscape; the rapid spread of the urban sprawl, transforming the physiognomy of many territories for the first time in history; the proliferation of new infrastructures

all over the territory (often eyesores for the local inhabitants); a greater aesthetic sensitivity among the opinion makers of the mass media; and, finally, the major role that landscape has played in the shaping and consolidation of territorial identities on every scale.

In general, people feel part of a landscape, with which they establish multiple layers of complicity. A person can feel identified with one or with several landscapes at the same time. It is true that the dialectical tension between local and global generated by globalisation is greatly affecting individual places. It is also true, however, that we continue to act largely as a territorialised culture (however virtual this may be) in which landscape plays a major social and cultural role, not only in the creation of territorial identities on every scale, but also in consolidating and maintaining these identities.

Advertising creators use the landscape ‘support’ to provide not only the physical context for a commercial, but also to exploit the evocative power of communication implicit in landscape in order to underpin the emotional arguments with which they are trying to win over the potential receivers of their message. Landscapes are present more and more in advertisements for all types of consumer goods. This is especially true of advertisements for cars and tourism destinations, but also increasingly true of advertisements for other kinds of goods, services ... and territories.

We have here a sort of ‘landscape suggestion’ strategy, in an attempt to project the symbols, culture and identity of a territory through the prism of its landscape. For the advertising industry, which deals with emotional and other intangible inputs, landscape is a raw material with which to work on the symbolic and identity aspects present in the territory. For this reason, landscape has now become a key factor for advertising cities and territories, not only in tourism promotion strategies but also –and

above all – in the processes of creating territorial identities. A common practice among advertising agencies is to set up communication processes in order to place certain territories in a position of comparative and competitive advantage. At a first level of analysis, this means that advertising work standards are moving into competitive management of space in order to achieve the best possible brand image, usually by extolling the intangible attributes of a certain territory or landscape.

Landscape branding basically consists of seeking out the intangible message implicit in any landscape and using persuasive and emotional communication techniques to bring that message to the target public. The techniques manifestly exploit the communication power of landscape, transferring its values of identity, personality and distinction into the larger process of building up a territorial brand image. Landscape thus becomes an exceptional communication story line as well as a display cabinet for tendencies, given that the tangible shape and intangible values of landscape are very useful for distilling the essence of the cultural heritage of a particular place. Landscape branding ultimately involves deliberate management of the emotions implicit in a landscape. It is an exercise in communication strategy using the intangible values present in landscape, a manipulation of its symbolic, identitarian value within the convulsed, somewhat confusing context of post-modernity. What triumphs here is the power of persuasion, suggestion and attraction of territory and landscape.

Territorial brand identities, particularly those involving landscape, skilfully exploit the intangible emotions implicit in landscape in the interests of positioning spaces in terms of identity. Territory brands – a recent phenomenon – compete to attract the attention of potential users in the saturated advertising market and among competitive post-modern cosmopolitan cities and regions. Branding finds an exceptional *raison*

d'être in the management of symbolic geographies, a perfect excuse to bring about the phenomenon currently taking place in some cities in Europe and in other parts of the world. I am referring here to spatial planning and management based on the creation of a territorial brand image, i.e. planning a city or a territory in order to achieve aims related to the desired image, which will end up determining the future development of the afore-mentioned territories. This is a complete reversal of our way of thinking and managing territories and cities, which are now subject to the tyranny of the image.

In this context, we need to set up a new line of research that will provide a reliable response to the rising demand for studies linking landscape and communication. This comes at a time when landscape is now a key factor in new spatial planning policies, and the subject of much social and cultural debate on the application of the underlying philosophy of the European Landscape Convention. This line of research is also important for a social (rather than academic) reason. We have to learn to recognise when and how our feelings for landscape are being instrumentalised, and to recognise who is manipulating them and why. We should applaud the resurgence of emotional geographies but we must avoid their manipulation and trivialisation at all costs.

The Omnilandscape: A Metacriticism

Michael Jakob

Omnilandscape means that landscape is everywhere. Landscape is on iPhones, computer monitors, television screens, advertisements, yogurt pots, lorries... the entire world is covered with landscape-images. The density of landscape representation

appears immense, like an enormous crust on the face of the earth. Moreover, landscape has taken root not only in the outer world but also in the inner world of our consciousness. Our heads are full of landscapes. Landscape surrounds us, fences us in and suffocates us. Our own point of view is no longer considered, it is cancelled out. What now prevails is the point of view of the consumer, of an anonymous *me*, a *me* who is constantly being presented with an endless series of landscapes, without having asked for them.

The beautiful, radiant, smooth, perfect, timeless and ideally framed image of a landscape is replacing contact with the real world. The cliché now seems to prevail over real experience, which is much richer and more complex. This situation is by no means new: a similar phenomenon developed in the late 18th century, leading to saturation and disillusion with landscape images.

It is important to bear in mind that today's landscape is closely linked to the rise of modern technologies. Graphic reproduction techniques, photography devices and GPS have not just influenced landscape; if landscape is what it is, it is also due to these technologies. The 20th century illustrates the power of technologies over landscape. The attitude of the image hunter is a good example: once video cameras became small enough and cheap enough for ordinary people to buy, millions began to travel the world, filming it unceasingly to the point of exhaustion. The late 20th century was a particularly intense historical moment of *landscape-setting* the world. The omnilandcape from that period reveals (like its predecessor 200 years earlier) a close link between the obvious, inherent *iconic* aspect of landscape and its *verbal*, aspect, i.e. the writing up of the images into a story. The narrative sequence thus highlights the object (the landscape discovered by the traveler) as much as the point of view (the traveler's presence in the place). The enormous

scope of these narratives (*the landscape and me, me and the landscape, us and the landscape...*) refer us to the omnipresence of the term *landscape* in our language. We are constantly using the words *paisaje, paesaggio, paysage, landschaft, landscape...* In all the discourses of the great cultural text, landscape is always sure to have a place. *Landscape* is now a universal label. We even use the word in a legal and political context. The term has found its place, for example, in the European Landscape Convention. But is the Convention really referring to landscape when it talks about landscape? Is it not confusing landscape with territory? People who talk about landscape are often in fact referring to the environment, to the territory. The word *landscape* is a symbol, or fetish that masks the state of permanent transformation lying beneath it.

We can of course be pleased that landscape has penetrated even the sacrosanct text of the law, and that national and international texts talk a lot about landscape. However, there is also a need for a hermeneutics of landscape, as well as some philosophical observations on the European Landscape Convention.

The widespread use of the term *landscape* can also be seen in the recent success of the term *urban landscape*. Transferring the concept of landscape to the urban environment poses problems. Historically, landscape was the opposite of city, i.e., the *non-city* (the place beyond the city walls) and the *non-city-thanks-to-the-city* (the reality that exists and is interesting solely because of the citizen's gaze). The city-country dialectic has left a decisive mark on the history of landscape. We should also bear in mind the different paces of landscape and city: landscape space is characterised by the pace of nature whereas urban space is characterised by the pace of human activities. This is a different spatiality, which refers simultaneously to *freedom*, because of its openness, and to *limitation*, order, a structure enclosing the subject. Many differences exist be-

tween the city and the non-city as a potential landscape: enclosure versus openness, closed spatiality versus wide horizons, complex density versus organic organisation, and so on. What is the urban landscape? Is it conceiving, establishing or constituting a part of the city as a landscape? Landscape, in this case, would be no more than a frame, a shape to be filled; a landscape device that can be applied to anything, like a camera that can capture everything, a piece of nature, a piece of city, a piece of face etc. In my opinion, we gain nothing by using this term. On the contrary, it makes us confuse things and forego precision.

The danger that I can see is that everything, absolutely everything, is now turning into landscape. For students of landscape architecture, it is standard behaviour to apply the word *landscape* to everything: an aquarium is a landscape; a wall is a landscape; a street, a vista or a panorama are all landscapes. I also understand *omnilandscape* in the sense that reality is being coated by landscape at a verbal level.

I do not intend to extol a sort of authenticity of the good landscape versus the inauthenticity of the bad landscape. There are no good and bad landscapes, except in the reactionary ideology of Paul Schultze-Naumburg, author of the *Kulturarbeiten*, who believed that he could distinguish between acceptable and unacceptable landscapes. Heidegger's distinction between authenticity and inauthenticity is also deeply ideological and dangerous.

What then is disturbing about omnilandscap? What is inauthentic (not *bad*) about it? What is this *too much* with its implication of *not enough*? Let us put it this way: when we think about landscape today, there is something compulsory, something forced about it. We submit to landscape in complete passivity; we constitute our landscapes mechanically; we are mere landscape-capturing devices. There is no longer any surprise, there is little involvement, there is scant attention, and there is

no encounter at all. What we find is passivity and uniformity in the way we receive and constitute landscape. This state of affairs also affects how we create and manage landscape (that is another expression we need to rethink: can we actually create, construct or lay out landscapes, or do we just intervene in territories that turn out to be landscapes?).

I would say that if everything is landscape, then nothing is landscape, since nothing truly surprises us. Omnilandscape is linked, of course, to representation and more specifically to the domain of the image. It would be too simplistic to blame the image and to say that there are too many images, too many landscape-images, in the world today. The problem, however, lies in the sameness of these images, in the fact that all landscapes are becoming increasingly similar to one another. To paraphrase Guy Debord, we travel in order to see the banal and we do this in a banal way.

We need to find a new attitude in order to leave the omnilandscap behind us. Perhaps, like the *slow food* movement, we should go back to slowness and patience, to taking time out and paying attention to things, including the aesthetic sphere.

Architecture and Landscape: Geographies of Proximity

Daniela Colafranceschi

The “architecture-landscape” binomial confirms our growing need to tag something onto the term “landscape” in order to illustrate its current interdisciplinary condition, or simply in order to understand more clearly where are at. It is as if we did not have enough with just one word. This occurs for two reasons. In the first place,

we can no longer define certain conceptual models with one single term. In the second place, landscape is increasingly revealing its unique “in-between-ness” and its specific “interface” function, which prompt us to explore and analyse a new landscape-related phenomenon.

The enormous interest in subjects such as city and territory, or urbanism and environment, fosters expectations of multiple wide-ranging interventions. Social values, scientific thought and artistic expression all throw up tensions that generate new ways of approaching and interpreting nature. In this case, as in other creative activities, hybridization with other experiences will lead us towards new possible landscape models. Art, architecture, anthropology, geography, philosophy, urbanism and the ephemeral garden understood as a conceptual space for experimenting and for researching the landscape system at multiple intervention levels: from Land Art to minimalist gardens.

Landscape is not only a formal reference model for current architectural and urban development projects but, more importantly and perceptibly, a process model. In the face of this, our consciences and perceptions become relativistic and problematical. “Landscape” now embraces the parameters of a contemporary urban condition bereft of the former connection between architecture and nature. It teeters in critical, uncertain equilibrium between the city and the country, with a shifting cultural dimension that spills over into other social, artistic and intellectual manifestations. The term “measurement parameters” is useful insofar as it reveals uncertainties, hopes and the pursuit of new equilibriums to explore and the new relationships that may grow out of this. When we talk about architecture and landscape, we must bear in mind that the role of nature is no longer that of a static backdrop or a passive subject. Nature can also be the subject of a project as well as

an integrating feature. In this respect, projecting on landscape means projecting on architecture and nature at the same time. Nowadays, the dichotomy between natural and artificial allows a process of absolute symbiosis, in which architecture moves away from its traditional definition (and composition) and towards a new naturalist dimension. Architecture “interprets” landscape, just as landscape “informs” architecture within the construction of a geography of proximity. I will now attempt to explain one of the relationships occurring between these two concepts.

“Architecture interprets landscape” refers to architecture seeking empathy, participation and involvement with the surrounding urban landscape, with which it sets up a dialogue on an unprecedented physical and conceptual scale. This is no longer a dialogue between form and function, between content and container, between figure and ground in the architectural work; it is a dialogue between architecture and the idiosyncrasy of the external phenomena. This dialogue expresses, reflects and embodies the contemporary relationship between buildings and public space, between architecture and city, between urbanism and landscape.

“Landscape informs architecture” refers to the evolution of a composite architectural language that resorts to, takes on, and refers directly to landscape; and to how certain project concepts find their point of formal reference in landscape.

In the hybridization between figure and ground, between architecture and topography, it is hard to see where the former start and the latter end; the margins and borders of both concepts are deliberately blurred and merged together.

The scale of buildings has changed, as has the scale of the relationships established with the context and with the surrounding environment. The scale of the project has changed and, as a result, the scale of its designers. The nature backdrop

of a project is now the protagonist. Landscape is considered not only as the theatre of our existence, in which we are both actors and spectators of our cultural phenomena (as clearly illustrated by Eugenio Turri), but also as the object of a project, as a tool for architectural, urban or territorial intervention. I conceive of landscape as a sensitive skin, capable of absorbing successive layers of ideological baggage; capable of registering the cultural condition of our lives, the historical and social conditions of our urban, rural and agricultural realities, and our surrounding geographies.

Where can this hybridization take place? The answer is obvious: on the margins and the peripheries, in the outlying areas, the peri-urban zones and the “empty spaces”. The conceptual limits have already been discussed and exemplified. With regard to the physical limits, the above response implies that a landscape project is also a conflict-solving project, and confirms that the “marginal” condition offers more potential for projects designed to solve critical or delicate issues, before taking on new meanings.

Landscape as a border, landscape on the edges, landscape as an in-between space; landscape seen not as a grey zone between a black strip and a white strip, but rather as a wide-open space with its own identity, as a space that is the sum and superposition of many shades of grey carrying new and different meanings. The pre-established limit no longer exists; there is only a blurred unstable edge generating another territory, another in-between zone, capable of including, embracing and amplifying the conflicts and endowing them with sense, meaning and social imaginary: a new scope that generates a new space, an extremely intricate “place” through which new meanings constantly flow, pass and transit. I refer to the empty spaces where the city becomes lost and blurred, all those spaces between “city” and “landscape” upon which we confer the destiny and the

future of our metropolises. The challenge is being played out in the free space, in the public space, in the collective space, the only spaces capable of resolving the conflict, the critical situation of these territories, the complexity of its issues.

Is Landscape Simply Recognition? On my Attention Problems at Barbizon

Federico López Silvestre

Ordinary flowerpots have an enormous attraction for contemporary artists. They use them for many purposes, for example as a veiled reference to autism. Having noted this frequent recurrence, let us return to landscape. In fact, the flowerpot also comes in useful for speaking about landscape. In its metaphorical value as a cudgel, this everyday garden object enables us to understand the limits of one of today's most popular landscape theories, namely, the recognition logic approach to landscape.

There are two basic starting points for landscape theory. One claims that landscape is representation, and the other claims that landscape is not representation, landscape simply is. Although neither theory is satisfactory, the former falls into recognition logic, which sustains that aesthetic enjoyment of a landscape comes through recognition of some previously known artistic quality. Education is without doubt fundamental for explaining our way of seeing the world, but the problem with this recognition logic is how to explain the discovery of landscape by the first pioneering artists who took aesthetic pleasure in it. Is our experience of landscape really limited to the recognition of something artistic?

Some years ago, I visited Barbizon, cradle of the Picturesque movement, where everything is indeed picturesque. However, in spite of the obvious “artistic-ness”, with everything about the place recalling paintings by Millet and company, I did not like Barbizon. Why was this so? Are the artistic formats of the past not an example for our palate and a stockpile for our gaze? For landscape to exist, an eye must necessarily delimit the world and remove the slice that we call landscape from the uncut cake of nature. Landscape needs my gaze, but it also needs all that surrounds me. Essentially, this means that for the landscape experience to be possible, it must not only start from the «raw material» (trees, paths, mountains, clouds, houses) that gives content to our gaze but also, and above all, this external factor must work as a «call».

In effect, if I am to «attend» to all that surrounds me as landscape, there must be something in it that catches my «attention». Many philosophers have referred to this key issue of «attention». As opposed to Hegel, Kant’s approach may not be completely inappropriate, since it is sometimes possible to attend to the world without going «from up to down», i.e., from the subject to the object. In his *Critique of Judgement* (1790), Kant’s *reflective judgements* do not characterise our mode of judging the natural and the human, but rather discern our manner of facing the dynamic, as opposed to the foreseeable or the mechanical. Having said that, what remains today of *reflective judgement*?

In our surrounding world, there is certainly a lot of sugar-coated pleasure, pre-learned lessons, and false landscape, either mechanical or plastic. We landscape scholars sometimes surprise ourselves quietly enjoying “picture postcard” scenery that has been beautified for tourists by the local authorities. However, the environment experience that «happens» and, in doing so, «becomes landscape», is not this. Today, the entire planet has been understood,

subjugated and compartmentalised a thousand times over. Schiller and Humboldt’s nature is no longer with us; it only flowers today in marginal or unexpected places. Business campuses, golf landscaping and serial housing development are now replacing what used to be constantly revised and re-imagined architecture. This brings us back to flowerpots, rows and rows of large, standardised flowerpots, reproduced over and over again. Given all this, is it still possible today to have a landscape experience based on the external and its «call»? Despite everything, my answer is clear. I believe that it is possible because, by action or omission, everything on this flowerpot-planet ultimately derives from the human being who, nevertheless, can be «nature».

Les résumées en français



Paysage et communication : la réapparition des géographies émotionnelles

Joan Nogué

Ce chapitre propose une approche du concept de paysage du point de vue de deux disciplines apparemment aux antipodes l'une de l'autre : la géographie et la communication. Contrairement à la théorie de la communication qui, bien qu'elle n'ait pas approfondi le concept de paysage comme l'ont fait les géographes, reconnaît son énorme potentiel communicatif, la géographie en est peu consciente. La théorie de la communication a exploré, relativement en profondeur, les concepts d'espace et d'environnement, mais non celui de paysage, un concept en revanche fondamental dans l'enseignement de la géographie du siècle dernier et du précédent, et un élément clé des nouvelles politiques d'aménagement du territoire de plus en plus souvent inspirées de la Convention européenne du paysage.

Jamais encore on avait tant parlé de paysage. Il y a plusieurs raisons à ce phénomène : la prise de conscience progressive constatée, depuis une vingtaine d'années, vis-à-vis de l'environnement et dont le paysage a bénéficié directement ; l'extension galopante de la ville dispersée qui, pour la première fois dans l'histoire, a été capable de transformer la physionomie de bon nombre de territoires en un laps de temps très court ; l'implantation d'infrastructures de toutes sortes sur le territoire, dont certaines antipathiques et dérangeantes aux yeux de la population qui vivait déjà dans ces enclaves ; une sensibilité esthétique accrue de la part de certains groupes et de certaines collectivités capables de créer

l'opinion dans les médias, et enfin, le rôle essentiel que le paysage joue et a toujours joué dans la formation et la consolidation des identités territoriales, à toutes les échelles.

En règle générale, nous avons la sensation de faire partie d'un paysage avec lequel nous établissons des complicités diverses et profondes. Chacun d'entre nous peut s'identifier à un paysage ou à plusieurs paysages à la fois. S'il est vrai que la tension dialectique entre le local et le global engendrée par la globalisation a une grande incidence sur les lieux, notre culture (aussi virtuelle soit-elle) reste, en grande mesure, territorialisée et le paysage y exerce un rôle social et culturel fondamental. Le paysage continue à jouer un rôle essentiel, non seulement dans le processus de création d'identités territoriales, à toutes les échelles, mais aussi dans leur maintien et leur consolidation.

Les créatifs du monde de la publicité ne se contentent pas d'utiliser le « support » paysage comme contexte physique des spots publicitaires, ils tirent parti de la capacité d'évocation communicative inhérente au paysage pour développer les arguments émotionnels grâce auxquels ils tentent d'influencer les récepteurs potentiels du message publicitaire qu'ils veulent transmettre. Les paysages apparaissent de plus en plus fréquemment dans les annonces publicitaires de biens de consommation de toutes sortes, notamment dans les spots destinés à promouvoir la vente de voitures ou des destinations touristiques. Le paysage acquiert de l'importance, de façon récurrente, dans la promotion de toutes sortes de biens, de services... et de territoires.

Nous sommes confrontés à une espèce de stratégie de « suggestion du paysage », à une tentative de projection symbolique, culturelle et identitaire du territoire par l'intermédiaire de la vue du paysage. Dans le monde de la publicité, régi par les inputs des émotions et les intangibilités, le pay-

sage est une matière première qui permet d'aborder les aspects symboliques et identitaires présents sur le territoire. Le paysage est ainsi devenu une pièce clé de la promotion publicitaire des villes et des territoires, et cela non seulement dans le cadre de stratégies de promotion touristique, mais aussi – et surtout – dans les processus de création d'identités territoriales. La mise en œuvre de processus de communication visant à positionner certains territoires dans une situation d'avantage comparatif et concurrentiel est une pratique courante au sein des agences de publicité. À un premier niveau d'analyse, cela signifie que les standards de travail propres au langage publicitaire sont transférés à la gestion concurrentielle de l'espace afin d'obtenir la meilleure image de marque possible, la plupart du temps en faisant l'éloge des attributs intangibles d'un territoire ou d'un paysage.

Le processus de *landscape branding* consiste ainsi essentiellement à faire émerger le message intangible inhérent à tout paysage grâce à différentes techniques de communication, qui ont recours à un langage persuasif et émotionnel pour atteindre leur public. Il s'agit à l'évidence d'une technique d'exploitation du pouvoir communicatif du paysage, qui transfère des valeurs d'identité, de personnalité et de distinction données vers un processus global d'édification d'une image de marque territoriale. En tenant compte du fait que sa morphologie tangible et ses valeurs intangibles s'avèrent des plus utiles dans la collecte de l'essence patrimoniale et culturelle d'un lieu, le paysage devient un excellent argument de communication et un précieux « conteneur » de tendances. Le *landscape branding* implique, en dernier ressort, une gestion communicative et intéressée de l'émotion inhérente à tout paysage. C'est un exercice de stratégie communicative des valeurs intangibles qu'il contient, une instrumentalisation de la valeur symbolique et identitaire dans le

cadre convulsé et quelque peu confus de la postmodernité. C'est là le triomphe de la persuasion, de la suggestion et du pouvoir d'attraction du territoire et du paysage.

Dans ce sens, une identité de marque territoriale, et plus précisément de type paysagère, trouve dans la gestion de l'émotion intangible inhérente au paysage, une extraordinaire scène opérationnelle de positionnement identitaire des espaces. Les marques territoriales – un phénomène récent – entrent en concurrence pour capter l'attention d'utilisateurs potentiels envers un marché publicitaire notablement saturé et dans un contexte de forte concurrence entre les régions et les villes soi-disant postmodernes et cosmopolites. Le *branding* trouve dans la gestion des géographies symboliques une extraordinaire raison d'être, une excuse parfaite pour provoquer un phénomène notable dans certaines villes, d'Europe ou d'ailleurs : je veux parler de la gestion des territoires et de leur aménagement à partir de critères basiques de génération d'image de marque territoriale, c'est-à-dire de la planification de la ville ou du territoire en vue de l'obtention de résultats donnés liés à une image souhaitée, qui conditionnera le futur développement de ces territoires, ce qui, dans tous les cas de figures, représente un bouleversement total de la façon d'envisager et de gérer les territoires et les villes, désormais sous l'empire de l'image.

Dans ce contexte et alors que le paysage est devenu une pièce clé des nouvelles politiques d'aménagement du territoire et fait l'objet de nombreux débats dans des domaines sociaux et culturels qui misent sur l'application de la philosophie émanant de la Convention européenne du paysage, il est indispensable de lancer une ligne de recherche capable de fournir une réponse fiable à la demande émergente d'études mettant en relation la communication et le paysage. Cette ligne de recherche est fondamentale pour une autre raison, plus sociale qu'universitaire : il nous faut ap-

prendre à déterminer quand et comment nos émotions en rapport avec le paysage sont instrumentalisées. Et qui les instrumentalise et pourquoi. Nous devons nous réjouir de la réapparition des géographies émotionnelles, mais éviter à tout prix qu'elles soient manipulées et banalisées.

Architecture et paysage : géographies de proximité

Daniela Colafranceschi

Le binôme « architecture et paysage » est une preuve de plus que nous ressentons aujourd'hui, et de façon de plus en plus aigüe, la nécessité d'ajouter quelque chose au mot « paysage » pour rendre compte du caractère interdisciplinaire qu'il revêt actuellement afin de mieux nous y retrouver, comme si le mot en soi ne nous suffisait pas. Et cela se produit non seulement car il n'est plus possible de définir certains modèles conceptuels à l'aide d'un simple terme, mais aussi car le paysage démontre de plus en plus clairement qu'il possède sa spécificité dans la mesure où il se trouve « entre », où il fonctionne comme une « interface », état qui nous permet de découvrir en lui un phénomène nouveau, de le mettre au grand jour, en d'autres termes, de l'analyser.

Le grand intérêt que suscitent des sujets tels que la ville et le territoire ou l'urbanisme et l'environnement favorise l'attente d'interventions plurielles et de grande envergure. Les valeurs sociales, la pensée scientifique et l'expression artistique engendrent des tensions qui font naître de nouvelles méthodes d'approche et d'interprétation de la nature. Dans ce cas – comme dans d'autres activités créatives –, c'est son hybridation avec d'autres expériences qui nous mènera vers de nouveaux modèles possibles de paysage. Que

ce soit dans le domaine de l'art, de l'architecture, de l'anthropologie, de la géographie, de la philosophie, de l'urbanisme, jusque dans le jardin éphémère en tant qu'espace conceptuel d'expérimentation, le système « paysage » fait l'objet de recherches à différentes échelles d'action : des œuvres de *Land Art* aux jardins minimalistes.

Le paysage n'est pas seulement un modèle formel de référence pour les lignes d'expression actuelles des projets d'urbanisme et d'architecture, c'est aussi – et cela est plus important et plus facile à voir – un modèle de processus face auquel notre conscience et nos perceptions deviennent de plus en plus relatives et de plus en plus problématiques. En d'autres termes, le « paysage » est soumis à l'influence des paramètres d'un état urbain contemporain où il n'existe plus de relation stable entre architecture et nature, et qui évolue dans un équilibre incertain et critique entre ville et campagne, dans la constatation d'une dimension culturelle qui subit de profonds changements et franchit les frontières de ses propres domaines pour nouer des liens avec d'autres manifestations sociales, artistiques et intellectuelles. Il s'agit aussi de « paramètres de mesure », car ils peuvent révéler des incertitudes, des espoirs, une recherche de nouveaux équilibres pouvant faire l'objet d'études et de nouvelles relations susceptibles de se nouer. Lorsque nous parlons d'architecture et de paysage, nous ne devons pas oublier que la nature n'a bien évidemment plus pour rôle de servir de toile de fond, de décor statique ou de sujet passif, mais qu'elle aussi est un sujet actif de conception, un élément à part entière. La conception du paysage est donc à la fois celle de l'architecture et de la nature. La dichotomie entre naturel et artificiel prête aujourd'hui le flanc à un processus de symbiose absolue, dans lequel l'architecture s'éloigne de sa définition (et de sa composition) traditionnelle, la perd pour acquérir une nouvelle dimension na-

turaliste. L'architecture « interprète » le paysage, alors que le paysage « informe » l'architecture dans le cadre de la construction d'une géographie de proximité. C'est au moyen de ces deux concepts que je vais tenter d'expliquer l'une des relations qui existent entre ces deux entités.

L'architecture « interprète » le paysage en ce sens qu'elle recherche l'empathie, la participation, l'implication avec son environnement, avec le paysage urbain avec lequel elle établit un dialogue qui, actuellement, se produit à une échelle physique et conceptuelle qui n'est plus la même qu'autrefois. Il ne s'agit plus d'un dialogue entre la forme et la fonction, le contenu et le contenant, la figure et le fond de l'ouvrage, mais plutôt d'un dialogue entre l'architecture et l'idiosyncrasie des phénomènes qui lui sont externes. Ce dialogue exprime, reflète, incarne une relation entre les bâtiments et l'espace public, l'architecture et la ville, l'urbanisme et le paysage, propre à notre époque.

La seconde affirmation, « le paysage informe l'architecture », exprime la façon dont l'évolution d'un langage compositionnel architectural se livre, prend et effectue une référence directe au paysage ; la façon dont certaines approches conceptuelles cherchent et trouvent dans le paysage leur référence formelle directe.

Dans le cas de l'hybridation entre figure et fond, entre architecture et topographie, il nous est impossible de déterminer où commence l'un et où finit l'autre ; les frontières et les marges restent floues, dans une tentative évidente de les annuler et de fusionner les deux concepts.

L'échelle des bâtiments a changé, tout comme l'échelle de leurs relations avec le contexte et avec l'environnement. L'échelle des projets, et en conséquence, celle de leurs projeteurs ont elles aussi changé. La nature de la toile de fond d'un projet joue aujourd'hui le rôle principal ; le paysage est considéré non seulement comme le théâtre de notre existence – théâtre où,

comme l'a expliqué de manière très claire Eugenio Turri, nous sommes à la fois acteurs et spectateurs de nos phénomènes culturels -, mais aussi comme le sujet actif d'un projet, comme un outil d'intervention (architecturale, urbanistique, territoriale). Personnellement, je considère le paysage – et j'insiste sur ce point – comme une peau sensible, capable d'absorber le bagage idéologique dont il s'imprègne au fil du temps, capable d'enregistrer l'état culturel de notre existence, des circonstances historiques, sociales, de nos réalités urbaines, rurales, agricoles, des géographies qui nous sont proches.

Dans quels lieux, plus que dans d'autres, l'hybridation entre ces deux concepts trouve-t-elle sa place ? Bien évidemment, dans les zones limites, les banlieues, les périphéries, les zones périurbaines de la ville, les « vides ». Si en ce qui concerne les limites conceptuelles, nous avons déjà eu l'occasion de le vérifier et de l'illustrer grâce aux exemples précédents, dans le domaine des limites physiques, l'affirmation que je viens d'exprimer implique qu'un projet de paysage est aussi un projet destiné à résoudre un conflit. Cela confirme, une fois de plus, que le caractère « marginal » est celui qui offre le plus de potentiel et de possibilités lorsqu'il s'agit de développer des projets destinés à résoudre des sujets cruciaux, délicats, pour ensuite, sur cette base, atteindre de nouvelles significations.

Le paysage-frontière, le paysage à la limite, le paysage en tant qu'espace ne se trouvant pas simplement « entre », mais plutôt *in-between* ; non pas une frange grise entre une frange blanche et une frange noire, mais plutôt une étendue dotée d'une identité qui lui est propre, un espace qui résulte de la somme et de la superposition de nombreux gris où circulent de nouvelles significations, différentes. Il n'y a plus de limite prédéfinie, mais un bord instable, indéfini, qui engendre, donne naissance à un autre territoire, à un autre

milieu, un troisième milieu situé entre les deux autres, capable d'inclure, d'englober, d'amplifier – à l'intérieur des superpositions et des hybridations – ces conflits et de leur conférer un sens, une signification, un imaginaire. Une nouvelle étendue qui engendre un nouvel espace, un type de « lieu » extrêmement riche, où circulent, passent et coulent constamment d'autres significations. Ce sont à ces espaces vides où la ville se perd et s'estompe, à tous ces espaces « entre ville et paysage », que nous confions chaque jour le destin et l'avenir de nos métropoles. C'est là que tout se joue, à l'air libre, dans l'espace public, dans l'espace collectif, parce que c'est le seul capable de résoudre le conflit, la situation critique de ces territoires, la complexité de leurs problèmes.

Le paysage : une écologie esthétique

Malcolm Andrews

L'historien de l'art Kenneth Clark affirme, dans *Looking at pictures* (1960), que l'on ne peut jouir de ce que l'on pourrait appeler une « sensation esthétique pure » plus longtemps que l'on ne peut jouir de l'arôme d'une orange, c'est-à-dire moins de deux minutes. Peut-on envisager une analogie avec ce que nous ressentons face à un paysage ? Le cas échéant, que se passe-t-il lorsque cette sensation esthétique pure disparaît ? Quelles autres réponses (émotionnelles et intellectuelles) entrent en jeu après cette première rencontre esthétique ? De fait, qu'est-ce qu'une sensation esthétique pure dans le cas du paysage ? Le chapitre qui fait l'objet de ce résumé a pour objectif d'analyser le paysage comme un réseau entrelacé de discours et d'envisager le modèle d'un écosystème comme une analogie du lien entre esprit et paysage.

Pour situer quelques-uns des paramètres de cette analyse, j'aimerais commencer par deux figures importantes de l'histoire de l'art et de la littérature paysagère : le poète romantique anglais William Wordsworth et le photographe américain Ansel Adams. Alors que, dans *Tintern Abbey* (1798), Wordsworth dépeint l'évolution d'une sensibilité qui mûrit en termes de réceptivité au paysage, en passant d'un lien sensuel à une vision morale et spirituelle (deux points de vue qui, en apparence, s'excluent mutuellement), Adams propose une explication à sa réponse esthétique et émotionnelle complexe face à un lieu photogénique situé dans le parc national de Yosemite. Cette idée de fusion et d'opposition des différentes réponses au paysage donne prise à une analyse succincte de l'esthétique picturale de la fin du XVIII^e siècle en Grande-Bretagne et de son rôle lorsqu'on en vient à forcer la séparation entre les réponses esthétiques et morales/spirituelles et à scinder l'esthétique du paysage en un mélange de discours, parfois opposés. Selon l'écrivain contemporain Jonathan Raban, nous portons aujourd'hui le poids de cet héritage schismatique. Cela mène Raban à mépriser le culte britannique du « pittoresque antique » et le culte américain de la nature sauvage « intacte », et à en appeler à des lectures intelligentes qui compareraient le paysage à un « palimpseste » historique.

Wordsworth, Adams et Raban dépeignent ces décors en se basant sur leurs expériences du paysage, intensément personnelles et passionnées. J'aimerais moi aussi faire part de mon expérience à propos d'un paysage précis auquel je me sens tout particulièrement lié. J'ai tenté d'identifier les composantes de ma réponse face à ce paysage (par exemple l'interaction entre les liens historiques, les facteurs psychologiques et les aspects culturels) et de mettre à l'épreuve l'idée d'une sensation esthétique pure, en tenant compte de la façon dont ces composantes peuvent

s'organiser dans la réponse au paysage, de la façon dont elles interagissent et de la façon dont elles peuvent être évaluées, d'un point de vue holistique, en tant que parties intégrantes d'une espèce « d'écologie esthétique ».

Étant donné la brièveté de ce résumé, il m'est impossible de décrire en détail le paysage choisi. Je dirai simplement qu'il s'agit d'un paysage champêtre anglais vu depuis un banc du cimetière du village de Bishopsbourne.

Nous voyons habituellement le paysage comme une mosaïque rectangulaire d'un fragment du monde naturel. Le cadre des photos bloque les continuités de mouvement que je parviens à communiquer en décrivant mon paysage. Ma description n'est limitée par aucun cadre et, étant donné que les termes descriptifs vont au-delà de la constatation du premier impact, ils apportent plus d'informations : la mention des chênes chevelus et des frênes invite sans doute à approfondir l'aspect botanique, la mention des champs et de la demeure peut susciter un intérêt pour le contexte social et l'histoire de l'horticulture, et ainsi de suite dans les différentes disciplines. Et dans tout cela, quand vient le tour du paysage ? Est-il déjà révolu ? Att-il eu lieu lors de la première rencontre « esthétique et émotionnelle », lorsque je me suis assis sur le banc et que j'ai commencé à assimiler le décor qui s'ouvrait à moi ? Comment l'ai-je appréhendé ?

Le processus d'appréhension du paysage est à la fois centripète et centrifuge. Il est centripète jusqu'à un certain point, celui où nous prenons conscience du fait qu'il n'y a pas de centre : le concept de *paysage* n'existe pas en tant qu'entité isolable. Tous ses éléments constitutifs s'éloignent en un processus centrifuge. À mon avis, il existe cependant en tant qu'élément isolable lorsque l'on ne se trouve plus face à lui. Durant le trajet en vélo qui me mène vers le banc du cimetière, ce paysage est présent dans le souvenir de mes précédentes

visites, mais sous une forme décomposée, plutôt bidimensionnelle, facile à transporter, presque comme une image. Lorsque j'arrive à destination, ce paysage plat disparaît et la tridimensionnalité du lieu réel rend cette image totalement futile. Plus tard, sur le trajet du retour, le paysage dont je me souviens se rétrécit de nouveau dans mon esprit et retrouve son format d'image. Ce n'est pourtant pas tout à fait la même image qu'à l'aller. Les « images souvenirs » de chaque visite s'accumulent et forment une collection d'instantanés ; le paysage se transforme alors en album. On a souvent recours au terme « palimpseste ». Selon Raban, qui se réfère en cela aux couches d'histoire qui forment la base d'un lieu, le paysage habité est un palimpseste. Je ne sais pas dans quelle mesure cette analogie peut être utile. Un palimpseste implique une stratification verticale, qu'il est nécessaire de creuser pour récupérer les expériences du passé. Personnellement, je préfère tester une autre analogie et envisager la relation esprit-paysage comme un écosystème dans lequel, comme l'affirme la première loi de l'écologie de Barry Commoner, tout est lié et tout interagit pour produire l'expérience du paysage.

Selon D. W. Meinig, le paysage n'est pas uniquement formé de ce que nous avons devant les yeux, mais aussi de ce que nous percevons dans notre esprit. Mon regard a beau parcourir le paysage champêtre que j'ai devant les yeux, le reste de ma personne est en dehors, assise sur un banc du cimetière. La plupart du temps, lorsque j'y suis, des vagues invisibles d'associations parallèles se chevauchent dans ma conscience et tout ce que j'ai devant les yeux devient de plus en plus difficile à considérer comme un paysage. Au lieu de dire que les associations « se chevauchent dans ma conscience », il serait sans doute plus juste de dire que ma conscience est le collecteur des associations qui fluent et circulent.

Le cimetière de la vieille église, peuplé de tombes grisâtres qui pointent au milieu d'une mer ondulante de gazon, se trouve à côté de mon banc d'observation. Cette image me rappelle toujours un vers de *l'Élégie* de Thomas Gray : « Où le gazon, en de petits monticules pourris, s'élève ». Ma perception de ce lieu est aussi influencée par les ombres fugaces de deux personnages qui vécurent et travaillèrent à quelques centaines de mètres d'ici et contribuèrent à conférer une identité locale au lieu. Le premier est le théologien élisabéthain Richard Hooker, l'un des écrivains anglais possédant la prose la plus délicate, qui fut recteur de cette paroisse entre 1595 et 1600. Le second habitant illustre, grand maître de la prose anglaise, vivait dans une grande maison aux murs blancs à l'extrémité la plus éloignée de l'église ; il s'agit du romancier Joseph Conrad.

Ces auteurs morts, dont les livres puissants vivent aujourd'hui encore, creusent le clair-obscur du paysage intériorisé de mon esprit, comme les personnes mortes et enterrées qui marquent la forme physique de ce cimetière. L'esprit est « un habitat sauvage », affirmait en 1995 le poète américain Gary Snyder. C'est certain, mais cela dépend aussi de la culture. Le paysage champêtre, les écrivains, le cimetière de l'église, l'esprit... Tous forment un paysage partiellement cultivé, où il est impossible de distinguer le lieu physique externe de celui qui déploie ses contours et ses couleurs dans mon esprit. Ils appartiennent au même champ de signification, mais le processus est interactif. Je pense donc qu'il vaut la peine de soutenir l'analogie entre la réponse au paysage et l'écosystème, avec ses associations mentales et ses stimuli interactifs, hétérogènes, mais dynamiquement interdépendants.

Le paysage est-il pure reconnaissance ? À propos de mes problèmes d'attention à Barbizon

Federico López Silvestre

De simples jardinières ont un énorme pouvoir d'attraction sur les artistes contemporains, qui les utilisent pour de nombreuses raisons, notamment pour dénoncer, de manière dissimulée, l'autisme social. Après avoir constaté leur fréquence d'utilisation, il convient de revenir au paysage. De fait, il s'avère que les jardinières ont aussi de l'importance lorsque l'on en vient à parler de paysage. Leur valeur métaphorique réside dans le fait qu'utilisées comme armes de dénonciation, ces objets couramment présents sur les balcons permettent de mieux comprendre les limites de l'une des théories qui remporte le plus de succès aujourd'hui, à savoir celle qui approche le paysage en s'appuyant sur la « logique de la reconnaissance ».

En peu de mots, il y a deux points de départ fondamentaux à la théorie du paysage. Le premier affirme que « le paysage est représentation » et le second prétend que « le paysage ne représente pas, il est ». Bien qu'aucun d'entre eux ne soit satisfaisant, celui qui tombe dans la logique de la reconnaissance est le premier. Cette logique prétend que jouir de l'esthétique d'un paysage revient à « reconnaître » en lui quelque chose qui nous était déjà connu. Bien que l'éducation soit fondamentale dans notre façon de voir le monde, le problème de cette logique consiste à expliquer comment – si tout dépend de cette « reconnaissance » – le paysage a pu être « découvert » par les premiers artistes qui commencèrent à en jouir il y a de nombreuses années. Nous contentons-nous donc vrai-

ment, dans notre expérience du paysage, de reconnaître quelque chose d'artistique ?

Il y a quelques années, j'ai visité Barbizon. Berceau du « pittoresque », tout y est « pictural ». Cependant, malgré son « artisticté » évidente – tout y renvoie aux tableaux de Millet et autres –, cela ne m'a pas plu. Pourquoi ? Les schémas artistiques du passé ne sont-ils pas un exemple pour notre palais et l'arsenal de notre regard ? Pour qu'il y ait un paysage, il faut sans aucun doute un œil qui cerne le monde et extraie cette portion, que nous appelons paysage, de la tarte qu'est la nature. Mais outre le fait qu'il dépend de notre regard, le paysage nécessite ce qui nous entoure. Qu'est-ce que cela signifie ? Fondamentalement que, pour être possible, l'expérience du paysage ne doit pas seulement reposer sur la « matière première » qui confère du contenu à notre regard – les arbres, les chemins, les montagnes, les nuages, les maisons –, mais aussi et surtout que ce qui est externe doit fonctionner comme un « appel ».

En effet, pour que ce qui nous entoure soit traité comme un paysage, il doit y avoir en lui quelque chose qui réclame notre « attention ». De nombreux philosophes se sont penchés sur le problème clé qu'est « l'attention ». Par rapport à Hegel, la façon dont Kant parle de l'attention n'est peut-être pas totalement inadéquate, car il est possible que le monde soit parfois considéré d'une façon autre que « de haut en bas », c'est-à-dire du sujet vers l'objet. Dans la *Critique du jugement* (1790) de Kant, le *jugement réfléchissant* ne permet pas de différencier notre façon de juger ce qui est naturel et ce qui est humain, mais plutôt de faire la distinction entre notre manière de faire face à ce qui est dynamique et notre façon de réagir à ce qui est prévisible ou mécanique. Cela étant, que reste-t-il aujourd'hui du *jugement réfléchissant* ?

Il est évident que le monde qui nous entoure est riche en plaisirs édulcorés, en leçons apprises, en faux paysages mé-

caniques ou en plastique. Même nous, qui nous consacrons à ce sujet, nous surprenons parfois à jouir en silence d'un environnement digne d'une carte postale, maquillé par les autorités locales à l'intention des touristes. Cependant, il ne s'agit pas là de l'expérience de l'environnement qui « advient » et qui, lorsqu'il advient, « devient paysage ». Aujourd'hui, la planète entière a été comprise, soumise et compartimentée des milliers de fois. La nature telle que l'entendaient Schiller ou Humboldt n'est plus parmi nous ; elle fleurit uniquement dans des espaces marginaux et inattendus. Les campus d'entreprises, le paysagisme des terrains de golf et les lotissements sériels remplacent l'architecture revisitée, réimaginée. On peut parler ici de jardinières, de grandes jardinières sérielles, standardisées, reproduites et copiées des milliers de fois. C'est ainsi. L'expérience du paysage, qui dépend de quelque chose d'externe et de son « appel », est-elle aujourd'hui possible ? Malgré tout, je n'hésite pas à répondre « oui », car, par action ou par omission, sur la planète-jardinière, tout provient de l'être humain ; et je pense que l'être humain peut être « nature ».

Notas sobre los autores



Malcolm Andrews, catedrático de Estudios Visuales y Victorianos en la Universidad de Kent, Canterbury. Además de dedicarse al área del paisaje, sobre todo desde la vertiente literaria, es editor de la revista *The Dickensian*. Autor de *Landscape and Western Art*, uno de los ensayos de mayor impacto en la revisión de las ideas sobre las representaciones del paisaje en Occidente a partir del Renacimiento.

Jean-Marc Besse, filósofo y doctor en Historia, director adjunto de la unidad de investigación UMR Géographies-Cités, investigador jefe del Centro Nacional Francés de Investigación Científica (CNRS) y de las universidades de París I y París VII. Es miembro del equipo de redacción de las revistas *Carnet de Paysage*, de la Escuela Nacional Superior de Paisaje de Versalles, y *L'Espace Geographique*.

Daniela Colafranceschi, profesora de Arquitectura del Paisaje de la Universidad Mediterránea de Reggio Calabria, y autora de numerosas intervenciones en jardines en Italia y España. Desde el año 2000 dirige la colección “Land&Scape” de la editorial Gustavo Gili.

Michael Jakob, profesor de la Escuela Superior de Paisaje,

Ingeniería y Arquitectura (HEPIA) de Ginebra y de la Universidad Politécnica Federal de Lausana (EPFL). Es director y fundador de la revista de literatura comparada *Compar(a)ison* y director, entre otras, de la colección “Archigraphy Paysage” de la editorial Infolio.

Federico López Silvestre, profesor de Historia de las Ideas Estéticas y doctor en Historia del Arte en la Universidad de Santiago de Compostela. Es coordinador (con María Luisa Sobrino Manzanares) de la línea de trabajo La construcción del paisaje del Centro Gallego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela) y codirector de la colección “Paisaje y Teoría” de la editorial Biblioteca Nueva.

Joan Nogué, catedrático de Geografía Humana de la Universidad de Girona y director del Observatorio del Paisaje de Catalunya. Codirige la colección “Paisaje y Teoría” de la editorial Biblioteca Nueva. Ha publicado recientemente los libros *La construcción social del paisaje* (2007), *El paisaje en la cultura contemporánea* (2008) y *Entre paisajes* (2009), este último traducido al italiano. Es premio Jaime I de Urbanismo, Paisaje y Sostenibilidad (2009) y premio Joan Fuster de ensayo (2010).