

Tesis sobre el paisaje

1. El paisaje no es un género de arte, sino un medio.
2. El paisaje es un medio de intercambio entre lo humano y lo natural, el yo y lo otro. Como tal, es similar al dinero: bueno para nada en sí mismo, pero expresivo de una reserva de valor potencialmente ilimitada.
3. Como el dinero, el paisaje es un jeroglífico social que oculta la base real de su valor. Lo hace naturalizando sus convenciones y convencionalizando su naturaleza.
4. El paisaje es una escena natural mediada por la cultura. Es tanto un espacio presentado como representado, tanto un significante como un significado, tanto un marco como lo que éste contiene, tanto un lugar real como su simulacro, tanto un envoltorio como la mercancía dentro del mismo.
5. El paisaje es un medio que se halla en todas las culturas.
6. El paisaje es una formación histórica particular asociada con el imperialismo europeo.
7. Las tesis 5 y 6 no son contradictorias entre sí.
8. El paisaje es un medio agotado, no más viable como modo de expresión artística. Como la vida, el paisaje es aburrido; no debemos decir eso.
9. El paisaje al que nos referimos en la tesis 8 es el mismo que el de la tesis 6.

Estamos rodeados de cosas que no hemos hecho y que poseen una vida y una estructura diferente a la nuestra: árboles, flores, hierbas, ríos, colinas, nubes. Por centurias nos han inspirado con curiosidad y asombro. Han sido objetos de deleite. Los hemos recreado en nuestra imaginación para reflejar nuestros estados de ánimo. Y hemos llegado a pensarlos como una contribución a una idea a la que hemos llamado naturaleza. La pintura de paisaje marca las etapas en nuestra concepción de la naturaleza. Su emergencia y desarrollo desde la Edad Media es parte de un ciclo en el cual el espíritu humano ha intentado una vez más crear una armonía con su medio ambiente.

-Kenneth Clark, *Landscape into Art* (1949)

Hemos recorrido un largo camino desde la inocencia de las cláusulas con que Kenneth Clark abría su *Landscape into Art*. Más notablemente, quizá, el “nosotros” para quien habla Clark con tanta seguridad ya no puede expresarse sin comillas. ¿Quién es ese “nosotros” que se define por su diferencia de los “árboles, flores, hierbas, ríos, colinas, nubes” y luego borra esta diferencia recreándola como un reflejo de sus propios estados de ánimo e ideas? ¿La historia y la naturaleza de quién está “marcada” en las “etapas” de la pintura de paisaje? ¿Qué disrupción requería un arte que restaurara el “espíritu humano” a una “armonía con su medio ambiente”?

La crítica reciente de la estética del paisaje—un campo que va mucho más allá de la historia de la pintura para incluir la poesía, la ficción, la literatura de viaje y la jardinería paisajística—puede ser mayormente entendida como una articulación de una pérdida de inocencia que

* Este texto es el primer capítulo del libro *Landscape and Power* (Chicago/London, University of Chicago Press, 1992) editado por W. J. T. Mitchell. La traducción fue realizada en base a la segunda edición (2002, pp. 5-34). Agradecemos al autor y a University of Chicago Press por el permiso concedido.

** W. J. T. Mitchell es profesor de Literatura y de Historia del Arte en la Universidad de Chicago y editor de *Critical Inquiry*, revista trimestral dedicada a la teoría crítica en el área de las ciencias humanas y de las artes. Su trabajo se centra en las relaciones entre representaciones verbales y visuales en el contexto de problemáticas sociales y políticas entre los siglos XVIII y XX. Recibió numerosos galardones, como la beca Guggenheim y el Premio Morey en Historia del arte otorgado por el College Art Association of America. Entre sus publicaciones, se destacan: *What Do Pictures Want?* (2005); *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon* (1998); *Picture Theory* (1994); *Art and the Public Sphere* (1993); *Landscape and Power* (1992); *Iconology* (1987); *The Language of Images* (1980); *On Narrative* (1981); *The Politics of Interpretation* (1984).

transforma todas las aserciones de Clark en preguntas atormentadoras y respuestas aún más inquietantes. “Nosotros” ahora sabemos que no existe un “nosotros” simple y no problemático, correspondiente a un espíritu humano universal en busca de armonía, ni siquiera una “emergencia” y “desarrollo” europeo desde la Edad Media. Lo que ahora sabemos es lo que críticos como John Barrell nos han mostrado, que hay un “lado oscuro del paisaje” y que ese lado oscuro no es meramente mítico, no es meramente una característica de los impulsos instintivos y regresivos asociados con la “naturaleza” no humana, sino una oscuridad moral, ideológica y política que se recubre precisamente con el tipo de idealismo inocente expresado por Clark.¹ Las discusiones contemporáneas sobre el paisaje puede que sean contenciosas y polémicas, como lo sugieren la reciente controversia en torno a la exhibición de la Galería Tate y la monografía sobre los trabajos de Richard Wilson.² Tales discusiones puede que coloquen la idealización estética del paisaje junto con consideraciones materiales y económicas “vulgares”, como hacen John Barrell y Ann Bermingham cuando sitúan el movimiento del paisaje inglés en el contexto del cercamiento de campos comunes y la desposesión del campesinado inglés.³

En principio, también podría decir que estoy mayormente de acuerdo con esta lectura escéptica, más oscura, de la estética del paisaje y que este ensayo es un intento de contribuir aún más al desarrollo de esa lectura. Nuestra concepción del arte “alto” puede, en general, beneficiarse considerablemente de una perspectiva crítica que trabaje a través de lo que Philip Fisher ha llamado los “hechos duros” inscriptos en escenarios idealizados.⁴ Sin embargo, mi objetivo en este ensayo no es primeramente contribuir a la serie de hechos duros sobre el paisaje, sino observar más agudamente el marco en el que dichos hechos sobre el paisaje se constituyen —en particular, el modo en que la naturaleza, la historia y el carácter estético o semiótico del paisaje es construido en sus interpretaciones tanto idealistas como escépticas.

Como suele ocurrir, existe un gran consenso en estas construcciones, un acuerdo implícito sobre al menos tres “hechos” básicos acerca del paisaje: 1) que éste es, en su forma “pura”, un fenómeno europeo, occidental y moderno; 2) que emerge en el siglo diecisiete y alcanza su punto más alto en el siglo diecinueve; 3) que se constituye original y centralmente como un género de pintura asociado con un nuevo modo de ver. Estos supuestos son generalmente aceptados por todas las partes en las discusiones contemporáneas sobre el paisaje inglés y, en la medida en que proveen una gramática común y una forma narrativa a la crítica, fomentan una especie de simetría especular entre la crítica escéptica y la estética idealista a la que aquella se opone. El párrafo de apertura de Clark, por ejemplo, puede leerse como *todavía verdadero* sólo si sus términos claves son interpretados en un sentido irónico: la “estructura diferente” de la naturaleza es leída como un síntoma de alineación de la tierra; la proyección “reflexiva” e imaginaria de estados de ánimo sobre el paisaje es leída como el trabajo inconsciente [*dreamwork*] de la ideología; la “emergencia y desarrollo” del paisaje es leído como un síntoma de la emergencia y del desarrollo del capitalismo; la “armonía” buscada en el paisaje es leída como una compensación y sustracción de la violencia real allí perpetrada.

El acuerdo sobre estos tres “hechos” básicos —a los que llamaremos “occidentalidad” del paisaje, su modernidad, y su esencia visual/pictórica— bien podría ser un signo sólo de lo bien fundados que están. Si críticos de inspiraciones radicalmente diferentes dan por sentados estos puntos aunque diferenciándose principalmente en los modos de explicarlos, significa que hay una gran presunción sobre su verdad. La modernidad de la pintura paisajística europea, por ejemplo, es una de las primeras lecciones que los historiadores del paisaje dan a sus alumnos. El clásico ensayo de Ernst Gombrich “The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape” (1953), con su relato de la emergencia “revolucionaria” de un nuevo género llamado paisaje en la pintura europea del siglo dieciséis, es aún el punto básico de referencia para los abordajes de este tópico en la historia del arte.⁵

¹ John Barrell, *The Dark Side of the Landscape* (Cambridge, 1980). Ver también *Reading Landscape: Country-City-Capital*, ed. Simon Pugh (Manchester, 1990). La lectura psicoanalítica del paisaje como símbolo “regresivo” ha sido bien desarrollada por Ronald Paulson en *Literary Landscape: Turner and Constable* (New Haven, 1982).

² Richard Wilson: *The Landscape of Reaction* (London, Tate Gallery, 1982). Para una discusión sobre esta controversia, véase John Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt* (New Haven, 1986), 340.

³ Ann Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860* (Berkeley, Calif., 1986). [Mitchell hace referencia al proceso agrícola y económico conocido en Inglaterra como el cercado de los campos comunes (*Enclosure of common fields*) que transformó la propiedad común de la tierra (utilizada por el campesinado inglés para sembradíos o ganado de pastoreo) en un movimiento de continua parcelación de los terrenos a favor de los terratenientes y propietarios (N. del T.).]

⁴ Fisher habla de “escenarios privilegiados” en la historia americana tales como la tierra salvaje [*wilderness*], la granja y la ciudad, en conjunción con los indios, la esclavitud y el mercado. Ver su *Hard Facts: Setting and Form in the American Novel* (New York, 1985).

⁵ El ensayo de Gombrich está reeditado en *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance* (Chicago, 1966), 107-21. [Existe versión en español: *Norma y forma*, Alianza, Madrid, 1984. (N. del T.)]. Para una crítica del argumento de Gombrich, ver mi ensayo

Kenneth Clark expresa la lección en su forma más general: “La gente que no se ha detenido a pensar en la cuestión, puede asumir que la apreciación de la belleza natural y la pintura de paisaje es una parte normal y duradera de nuestra actividad espiritual. Pero lo cierto es que en los tiempos en que el espíritu humano parece haberse encendido más intensamente la pintura de paisaje por sí misma no existió y era impensable.”⁶ Los historiadores del arte marxistas replican esta “verdad” en el campo más restringido de la estética del paisaje inglés, sustituyendo la “actividad espiritual” de Clark por la noción de ideología. Así Ann Bermingham propone “que hay una ideología del paisaje y que en los siglos dieciocho y diecinueve una visión clasista del paisaje comprendía una serie de valores social y, finalmente, económicamente determinados a los cuales la imagen pictórica otorgaba expresión cultural”.⁷ Ni Bermingham ni Barrel afirman explícitamente una singularidad histórico-universal como lo hace Clark; confinan su atención de modo bastante restringido a la tradición del paisaje inglés, y a movimientos incluso más específicos dentro de ella. Pero ante la ausencia de una perspectiva más amplia, o de un cuestionamiento a las afirmaciones más generales de Clark, el supuesto básico de una singularidad histórica queda en su lugar, sujeto solamente a diferencias de interpretación.

Algo similar podría decirse sobre la constitución visual/pictórica del paisaje como objeto estético. Bermingham considera el paisaje como una “visión clasista” ideológica a la cual la “imagen pictórica” otorga “expresión cultural”. Clark sostiene que “la apreciación de la belleza natural y de la pintura de paisaje es” (el énfasis es mío) un fenómeno históricamente único. Ambos escritores eliden la distinción entre ver y pintar, percepción y representación – Bermingham tratando la pintura como la “expresión” de una “mirada”, Clark mediante el verbo singular “es” que colapsa la apreciación de la naturaleza en su representación por la pintura. Clark continúa reforzando la ecuación de la pintura con la vista al aprobar lo afirmado por Ruskin en *Modern Painters*, que “la humanidad adquirió un nuevo sentido” junto con la invención de la pintura paisajística. No sólo la pintura paisajística, sino la *percepción* del paisaje es “inventada” en un momento de la historia; la única cuestión es saber si dicha invención posee una base espiritual o material.⁸

Existen dos problemas con estos supuestos fundamentales sobre la estética del paisaje: primero, que son muy cuestionables; segundo, que casi nunca son cuestionados, y la ambigüedad misma de la palabra “paisaje” como la denotación de un lugar o una pintura genera este fracaso de hacer preguntas. Pero opacar la distinción entre la visión y la representación del paisaje parece, en principio, profundamente problemático. ¿Debemos realmente creer, como sostiene Clark, que “la apreciación de la belleza natural” comienza sólo con la invención de la pintura de paisaje? Ciertamente el testimonio de poetas desde Hesíodo a Dante, pasando por Homero, sugiere que los seres humanos no adquirieron, como pensaba Ruskin, “un nuevo sentido” en algún momento después de la Edad Media que los hizo “completamente diferentes de todas las grandes razas que han existido antes”.⁹ Incluso la afirmación más restringida de que la *pintura paisajística* (como distinta de la percepción) tiene una identidad singularmente occidental y moderna parece cargada de problemas. La afirmación histórica de que el paisaje es un desarrollo “post-medieval” se opone a la evidencia (presentada pero explicada como meramente “decorativa” y “digresiva” en el texto de Clark) de que pintores romanos y helenísticos “desarrollaron una escuela de pintura paisajística”.¹⁰ Y la afirmación de carácter geográfico que supone que el paisaje es un arte singularmente occidental europeo se cae a pedazos ante la riqueza abrumadora, la complejidad y la antigüedad de la pintura paisajística china.¹¹ La tradición china tiene una doble importancia en este contexto.

“Nature for Sale: Gombrich and the Rise of Landscape”, en *The Consumption of Culture in the Early Modern Period*, ed. Ann Bermingham and John Brewer (London, de próxima aparición).

⁶ Kenneth Clark, *Landscape into Art* (primera publicación de 1949, reproducido en: Boston, MA: Beacon Press, 1963), viii. Cf. el artículo “Landscape Painting” en *The Oxford Companion to Art*: “Hasta hace bastante poco tiempo los hombres miraban la naturaleza como un montaje de objetos aislados, sin conectar[los] en una escena unificada... Fue en esta atmósfera europea del temprano siglo XVI que el primer paisaje ‘puro’ fue pintado”.

⁷ Bermingham, *Landscape and Ideology*, 3.

⁸ Bermingham reconoce el papel del trabajo de Clark en “la iluminación de las dimensiones formales y perceptuales de la representación del paisaje”, ya que proporciona “ideas importantes de ser consideradas aunque no siempre aceptadas” (ibid., 5).

⁹ Citado en Clark, *Landscape into Art*, viii.

¹⁰ Ibid., 1.

¹¹ Uno podría preguntar cómo la noción de paisaje como un fenómeno moderno u occidental puede ser sostenida ante el masivo contraejemplo chino. Una respuesta instructiva puede hallarse en el artículo “Landscape Painting” incluido en *Oxford Companion to Art*, en el cual se sugiere que la pintura paisajística china “está estrechamente ligada a una reverencia casi mística hacia los poderes de la naturaleza”, en contraste con la pintura occidental (Romana), en la que “la naturaleza es representada como una escena unificada y disfrutada por su propio provecho”. Hablaré de las implicaciones de este contraste entre paisaje religioso (o “simbólico” o “convencional”) y el paisaje “naturalista” con más detenimiento en las páginas que siguen.

No sólo porque subvierte cualquier afirmación sobre el linaje singularmente moderno u occidental del paisaje, sino porque, de hecho, el paisaje chino jugó un rol central en la elaboración de la estética del paisaje inglés en el siglo XVIII, a tal punto que *le jardin anglo-chinois* se volvió una fórmula europea corriente para el jardín inglés.¹²

La intromisión de tradiciones chinas en el discurso del paisaje que he estado describiendo merece una reflexión más detenida, ya que suscita preguntas fundamentales sobre la tendencia eurocéntrica de aquel discurso y sus mitos de origen. Dos hechos sobre el paisaje chino comportan un especial énfasis: uno es que floreció más notablemente en el esplendor del poder imperial chino, y comenzó a declinar en el siglo dieciocho, cuando China se volvió objeto de fascinación y apropiación por parte de la cultura inglesa, en el momento en que Inglaterra comenzaba a experimentarse a sí misma como un poder imperial.¹³ ¿Es posible que el paisaje, entendido como la “invención” histórica de un nuevo medio visual/pictórico, esté conectado integralmente con el imperialismo? Ciertamente, el listado de los principales movimientos “originarios” en pintura de paisaje –China, Japón, Roma, Holanda y Francia en el siglo XVII, Inglaterra en el XVIII y XIX– hacen que la pregunta sea difícil de evitar. Como mínimo necesitamos explorar la posibilidad de que la representación del paisaje no sea sólo una cuestión de política interna y de ideología nacional o de clase, sino también un fenómeno internacional, global, íntimamente ligado a los discursos del imperialismo.

Esta hipótesis necesita de una serie completa de estipulaciones y calificaciones que la acompañen. El imperialismo no es claramente un fenómeno simple, único u homogéneo sino el nombre de un complejo sistema de expansión y dominación cultural, política y económica que varía de acuerdo con la especificidad de lugares, pueblos y momentos históricos.¹⁴ No es un fenómeno unidireccional sino un proceso complejo de intercambio, transformación mutua y ambivalencia.¹⁵ Es un proceso llevado a cabo simultáneamente en niveles concretos de violencia, expropiación, colaboración y coerción, y en una variedad de niveles representacionales o simbólicos cuya relación con lo concreto raramente es mimética o transparente. El paisaje, entendido como concepto o como práctica representacional, no suele declarar de modo directo su relación con el imperialismo; no debe ser comprendido, desde mi punto de vista, como un mero instrumento de viles designios imperiales, tampoco como efecto únicamente del imperialismo. El paisaje holandés, por ejemplo, que es a menudo acreditado como el origen europeo tanto del discurso como de la práctica pictórica de paisaje, debe ser visto al menos en parte como un gesto cultural anti-imperial y nacionalista; la transformación de los Países Bajos de una colonia rebelde en un imperio marítimo en la segunda mitad del siglo diecisiete indica por lo menos cuán rápida y drásticamente el ambiente político de una práctica cultural puede cambiar, y sugiere la posibilidad de formaciones de paisaje híbridas que podrían ser caracterizadas simultáneamente como imperiales y anticoloniales.¹⁶

El paisaje puede ser visto de manera más provechosa como una suerte de trabajo inconsciente [*dreamwork*] del imperialismo, desplegando su propio movimiento en el tiempo y en el espacio desde un punto central de origen y plegándose sobre sí para revelar tanto las fantasías utópicas de la perspectiva imperial perfeccionada como las imágenes fracturadas de ambivalencia irresuelta y de resistencia no reprimida. En breve, el planteamiento de una relación entre el imperialismo y el paisaje no se ofrece aquí como un modelo deductivo que pueda asentar el significado de uno u otro de los términos, sino como una provocación para una indagación. Si Kenneth Clark tiene razón al decir que „la pintura paisajística fue la principal

¹² Ver la discusión sobre Orientalismo en el jardín inglés en *The Genius of the Place: The English Landscape Garden, 1620-1820*, ed. John Dixon Hunt and Peter Willis (New York, 1975), 32.

¹³ Para informaciones generales sobre la pintura paisajística china, ver Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China* (Berkeley, Calif., 1962); y James Cahill, *Chinese Painting* (New York, 1977). No pretendo sugerir aquí que la palabra “imperio” denote algún fenómeno uniforme que aparece de la misma forma en China en el siglo X y en Inglaterra en el XVIII. Para un buen abordaje de las variedades de discursos imperiales y nacionalistas, y su relación con lenguas “universales” o “no arbitrarias”, véase Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London, 1983), 21 (Hay traducción al español de Fondo de Cultura Económica, 1993 [N. del T.]).

¹⁴ La literatura sobre el imperialismo es casi tan extensa como el fenómeno mismo. Mi punto de partida para esta indagación es el reciente cambio en la crítica del imperialismo de una inquietud primaria por la dominación económica y política a una preocupación por la cultura –es decir, por el imperialismo como una serie compleja de operaciones representacionales y discursivas. *Orientalismo* (New York, 1978) de Edward Said y sus ulteriores ensayos sobre cultura e imperialismo son fundamentales para este cambio, que hoy está generando nuevos trabajos académicos en las humanidades y en las ciencias sociales. El ensayo de David Bunn en este volumen [cada vez que Mitchell remite a “este volumen” se refiere a *Landscape and Power*, libro del que forma parte el presente trabajo como capítulo inicial del mismo] proporciona una excelente introducción a este giro crítico, ilustra su aplicación a un sitio histórico específico (Sudáfrica en el siglo XIX), y muestra que el vuelco a la cultura y la representación no debe implicar necesariamente una negligencia de los hechos duros del colonialismo.

¹⁵ Sobre el imperialismo y la ambivalencia, ver de Homi K. Bhabha, „Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1817”, *Critical Inquiry* 12, no. 1 (Autumn 1985): 155-65.

¹⁶ Para una discusión sobre nacionalismo y paisaje holandés, ver el ensayo de Ann Adams en este volumen y mi ensayo “Nature for Sale” sobre la relación entre el paisaje nórdico europeo y la resistencia al imperialismo.

creación artística del siglo diecinueve”,¹⁷ al menos tenemos que explorar la relación de este hecho cultural con aquella otra “creación principal” del XIX –el sistema de dominación global conocido como el imperialismo europeo.

La “emergencia” del paisaje

El hombre no sólo había reconquistado sus derechos, sino que había reingresado a su posesión de la naturaleza. Varios de estos escritos dan testimonio de la emoción que aquella gente pobre sintió en la contemplación de su país por primera vez. ¡Extraño de contar! aquellos ríos, montañas, y paisajes nobles, por donde pasaban constantemente, fueron descubiertos por ellos aquel día: nunca los habían visto antes.

Michelet, *Historia de la Revolución Francesa* (1846)

*[Satanás] Voló hacia lo alto, y sobre el Árbol de la Vida,
El árbol del medio y el más alto de allí,
Se posó como un cormorán;...*

.....
... no pensó tampoco en la virtud
De aquella planta vivificante, sino que sólo usó
Para la perspectiva, lo que, bien usado, hubiera sido promesa
de inmortalidad...

Milton, *El paraíso perdido*, IV: 194-96; 198-201.

¿Cuándo comienza a ser percibido el paisaje por primera vez? Todo depende, por supuesto, de cómo uno defina la “pura” o “propia” experiencia del paisaje. Así, Kenneth Clark desestima las pinturas de paisaje que adornaban las villas romanas, tomándolas como “fondos” y “digresiones”, y no como representaciones de un escenario natural en y por sí mismo. La percepción “apropiada” del paisaje es sólo posible “a la conciencia moderna”, un fenómeno que puede ser datado con alguna precisión. “Petrarca”, nos dice Clark, “aparece en todos los libros de historia como el primer hombre moderno”, por lo tanto no debe sorprender que él sea “probablemente el primer hombre que expresa la emoción de la que en gran parte depende la existencia de la pintura paisajística; el deseo de escapar de la confusión de las ciudades a la paz del campo”. Clark podría admitir que alguna versión de esta emoción aparece con bastante frecuencia en el género antiguo de la pastoral, pero insistiría probablemente en que el placer de la vista “por su propio provecho” no se alcanza del todo antes “de la conciencia moderna”. Petrarca no escapa simplemente de la ciudad en busca de las comodidades del campo, siguiendo la tradición de la pastoral; busca las incomodidades de la naturaleza. “Él fue, como todos saben, el primer hombre en subir una montaña por su propio provecho, y disfrutar de la visión desde la cima”.¹⁸

Un hecho que “todos saben” apenas requiere un argumento, pero Clark se extiende como sea para dar uno. La singular ubicación histórica de la percepción del paisaje de Petrarca, en el momento originario, de transición de lo antiguo a lo moderno es “probada” mostrando que el mismo Petrarca vive en ambos mundos, es tanto un humanista moderno como un cristiano medieval. Así, Clark nota que en el momento mismo en que Petrarca disfruta de la visión, “se le ocurrió abrir al azar su copia de las *Confesiones* de San Agustín en un pasaje que denuncia la contemplación de la naturaleza: “Y los hombres van a maravillarse en las alturas de las montañas, y las olas poderosas del mar, y el amplio barrido de los ríos, y el circuito del océano, y la revolución de las estrellas, pero no se consideran a ellos mismos”.¹⁹ Propiamente avergonzado por este recordatorio piadoso, Petrarca concluye que ha “visto suficiente de la montaña” y vuelve su “ojo interior” sobre él mismo. Lo que la narrativa “histórica” de Clark sobre el desarrollo del paisaje ignora es que la reconvención de San Agustín es ella misma testimonio de la antigüedad de la contemplación de la naturaleza. Mucho antes que Petrarca y mucho antes que San Agustín, la gente había sucumbido a la tentación de mirar maravillas naturales “por su propio provecho”.

Pueden invocarse otros numerosos “momentos originarios” en la visión del paisaje, desde Jehová contemplando su creación y encontrándola buena hasta los campesinos franceses de Michelet saliendo de sus casas a percibir las bellezas de su entorno natural por primera vez.

¹⁷ Clark, *Landscape into Art*, viii.

¹⁸ *Ibid.*, 1, 10.

¹⁹ *Ibid.*, 10.

La versión de la contemplación del paisaje que probablemente tuvo mayor influencia sobre la pintura inglesa, la jardinería y la poesía en el siglo XVIII fue la descripción de Milton del Paraíso, una visión, deberíamos recordar, que está enmarcada por la conciencia de Satán, que “sólo usó para la perspectiva” su posición ventajosa sobre el Árbol de la Vida. El “lado oscuro” del paisaje que revelaron los historiadores marxistas es anticipado en los mitos del paisaje por un recurrente sentido de ambivalencia. Petrarca teme al paisaje como a una sensual, secular tentación; Michelet lo trata como una revelación momentánea de la belleza y la libertad suspendida por la ceguera y la esclavitud; Milton lo presenta como el objeto “voyeurista” de una mirada que duda entre el placer estético y la intención maliciosa, disolviendo “la compasión” y “el Honor y el Imperio con la venganza ampliada” (iv. 374; 390).

Esta ambivalencia, además, es temporalizada y narrativizada. Es casi como si hubiera algo construido en la gramática y la lógica del concepto de paisaje que requiriese de la elaboración de una pseudohistoria, completa con una prehistoria, un momento originario que emerge en un desarrollo histórico progresivo, y (a menudo) una declinación final y caída. La analogía con las narrativas típicas de la “emergencia y caída” de los imperios se vuelve aún más llamativa cuando nos percatamos de que la emergencia y caída de la pintura paisajística es característicamente representada como un triple proceso de emancipación, naturalización y unificación. El artículo “Landscape Painting” en *The Oxford Companion to Art* provee un práctico compendio de estas narrativas, completas con “orígenes” en Roma y el Sacro Imperio Romano del siglo dieciséis y “finales” en las pinturas dominical del siglo XX. La pintura paisajística es ordinariamente descripta como una emancipación de sí misma de roles subordinados como la ilustración literaria, la edificación religiosa y la decoración para alcanzar un estatuto independiente en el cual la naturaleza es vista “por su propio provecho”. El paisaje chino es prehistórico, previo a la emergencia de la naturaleza “disfrutada por su propio provecho”. “En China, *por otro lado*, el desarrollo de la pintura paisajística está vinculado con... una reverencia mística hacia los poderes de la naturaleza”.²⁰

El “por otro lado” del paisaje, tanto si es el Oriente, la Edad Media, Egipto o Bizancio, es pre-emancipatorio, anterior a la percepción de la naturaleza como tal. De este modo, la emancipación del paisaje como un género de pintura es también una *naturalización*, una liberación de la naturaleza de los lazos de la convención. Antiguamente, la naturaleza era representada mediante formas “fuertemente convencionalizadas” o “simbólicas”; luego aparece, en “las transcripciones naturalistas de la naturaleza”, producto “de una larga evolución en la cual el vocabulario interpretativo del escenario natural adquiría forma paralelamente con el poder de ver la naturaleza como escenario”. Esta “evolución” de la subordinación a la emancipación, la convención a la naturaleza, tiene como objetivo último la *unificación* de la naturaleza en la percepción y la representación del paisaje: “Parece que hasta hace bastante poco tiempo los hombres miraban la naturaleza como un montaje de objetos aislados, sin conectar árboles, ríos, montañas, caminos, rocas y bosque en una escena unificada”.²¹

Cada una de estas transiciones o desarrollos en la articulación del paisaje se presenta como un cambio histórico, gradual o abrupto, de lo antiguo a lo moderno, de lo clásico a lo romántico, de lo cristiano a lo secular. Así, la historia de la pintura paisajística es habitualmente descripta como una búsqueda, no sólo de una representación de la naturaleza pura, transparente, sino como una búsqueda de *pintura* pura, libre de preocupaciones literarias y de representación. Como sostiene Clark, “la pintura del paisaje no puede ser considerada independientemente del abandono de la imitación en tanto *raison d'être* del arte”.²² Uno de los finales del relato del paisaje es entonces la pintura abstracta. En el otro extremo, la historia de la pintura paisajística puede ser descripta como un movimiento de “fórmulas convencionales” a “transcripciones naturalistas de la naturaleza”.²³ Ambos relatos son búsquedas “sagradas” de pureza. Por un lado, la meta es la pintura no-representacional, libre de referencia, lenguaje y asunto; por el otro, la pintura pura hiper-representacional, un hiperrealismo que produce “representaciones naturales de la naturaleza”.

Como un mito pseudohistórico, entonces, el discurso del paisaje es un medio crucial para enrollar a la “Naturaleza” en la legitimación de la modernidad, la postulación de que “nosotros modernos” somos de algún modo diferentes de y esencialmente superiores a todo lo que nos

²⁰ La evaluación del paisaje chino como premoderno y “no científico” a veces es reforzada con la afirmación de que el chino no entendía la perspectiva natural (i.e., artificial). Ver William Chambers, *Dissertation on Oriental Gardening* (1772), recogido en *Genius of the Place*, ed. Hunt and Willis.

²¹ “Landscape Painting” (*Oxford Companion*).

²² Clark, *Landscape into Art*, 231.

²³ “Landscape Painting” (*Oxford Companion*).

precedió, libres de superstición y convención, dueños de un natural y unificado lenguaje cuyo epítome es la pintura paisajística. Benedict Anderson señala que los Imperios han dependido tradicionalmente de “silenciosos lenguajes sagrados” como los “ideogramas del chino, el latín o el árabe” para imaginar la unidad de una “comunidad global”.²⁴ Sugiere que la efectividad de esas lenguas está basada en la supuesta no arbitrariedad de sus signos, su estatus de “emanaciones de realidad”, de no “fabricadas representaciones de ella”. Anderson piensa la no arbitrariedad del signo como “una idea en gran parte extraña a la mente occidental contemporánea”; pero seguramente, como hemos visto, no es extraña a las ideas occidentales sobre la pintura paisajística. ¿Es la pintura paisajística el “silencioso lenguaje sagrado” del imperialismo occidental, el medio en el cual éste “emancipa”, “naturaliza” y “unifica” el mundo para sus propios fines?²⁵ Antes de que siquiera podamos plantear esta pregunta, mucho menos responderla, necesitamos observar más de cerca lo que significa pensar el paisaje como un medio, como una vasta red de códigos culturales, más que como un género especializado de pintura.

El silencioso lenguaje sagrado

El paisaje encantador que vi esta mañana, está indudablemente compuesto de unas veinte o treinta granjas. Miller posee este campo, Locke aquél, y Manning el bosque de más allá. Pero ninguno de ellos posee el paisaje. Hay una propiedad en el horizonte que ningún hombre posee sino aquel cuyo ojo puede integrar todas las partes, es decir, el poeta. Es lo mejor de todas las granjas de esos hombres, aunque sus escrituras no les otorgan sobre ello ningún título.

Emerson, *Nature* (1836)

He asumido a lo largo de éstas páginas que el paisaje debe ser comprendido como un medio de expresión cultural antes que como un género de pintura o de bellas artes. Es hora de explicar exactamente qué significa esto. Existe ciertamente un género de pintura conocido como paisaje, definido muy ligeramente por un cierto énfasis en los objetos naturales como asunto. Lo que tendemos a olvidar, sin embargo, es que este “asunto” no es simplemente materia prima a ser representada en la pintura, sino que es ya siempre una forma simbólica por derecho propio. Las categorías familiares que dividen el género de la pintura paisajística en subgéneros –noción tales como lo Ideal, lo Heroico, lo Pastoral, lo Bello, lo Sublime y lo Pintoresco– son todas distinciones basadas, no en los modos de colocar la pintura sobre el lienzo, sino en las clases de objetos y espacios visuales que pueden ser representados por la pintura.²⁶

La *pintura* paisajística es, entonces, mejor entendida no como el medio singular y central que nos da acceso a los modos de ver el paisaje, sino como una representación de algo que es ya una representación por derecho propio.²⁷ El paisaje puede ser representado por la pintura, el dibujo o el grabado; por la fotografía, el cine y el escenario teatral; por la escritura, el habla e incluso, presumiblemente, por la música y otras “imágenes sonoras”. Antes de todas estas representaciones secundarias, sin embargo, el paisaje mismo es un medio físico y multisensorial (tierra, piedra, vegetación, agua, cielo, sonido y silencio, luz y oscuridad, etc.) en el cual son codificados significados y valores culturales, ya sea que estén *puestos* allí por la transformación física de un lugar en la jardinería paisajística y la arquitectura, o *encontrados* en un lugar formado, como decimos, “por naturaleza”. El modo más simple de resumir este punto es señalando lo bastante redundante que resulta el título de Kenneth Clark, *Landscape into Art*: el paisaje es ya arte en el momento de su contemplación, mucho antes de que se vuelva materia de representación pictórica.

El paisaje es un medio en el más pleno sentido de la palabra. Es un “significado” material (para usar la terminología de Aristóteles) como el lenguaje o la pintura, inserto en una tradición de significación y comunicación cultural, un cuerpo de formas simbólicas capaz de ser invocado

²⁴ Anderson, *Imagined Communities*, 21.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Las distinciones de estilos y técnicas en la pintura (lineal, pictórico [*painterly*], expresionista, impresionista, geométrico, etc.) son, en principio, independientes del asunto tratado. Las correlaciones entre tipos de pintura y tipos de paisaje pueden ser sostenidas por ciertos principios del decoro (p.ej., podría ser argumentado que un paisaje sublime es mejor expresado en un estilo pictórico [*painterly*], expresionista). Pero estas correlaciones son un tema secundario, un refinamiento en la división genérica que ya está firmemente instalado en un medio previo, el del paisaje mismo.

²⁷ La discusión de William Chambers de la jardinería paisajística china, por ejemplo, habitualmente se refiere al jardín como representación en sí mismo; ver su *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Utensils* (1757), en *Genius of the Place*, ed. Hunt and Willis 284-85.

y reformulado para expresar significados y valores. Como medio para expresar valor, posee una estructura semiótica similar al dinero y funciona como un tipo especial de mercancía que cumple un rol simbólico particular en el sistema de valor-de-cambio. Como el dinero, el paisaje no sirve por su valor-de-uso, mientras que, en algún otro nivel, funciona como un símbolo de valor teóricamente ilimitado. En el nivel más básico y vulgar, el valor del paisaje se expresa en un precio específico: el costo agregado de una vista hermosa en valor inmobiliario; el precio de un pasaje en avión a las Rocallosas, Hawái, los Alpes o Nueva Zelanda. El paisaje es una mercancía comercializable a ser presentada y representada en “paquetes de turismo”, un objeto a ser comprado, consumido, y aún traído a casa en la forma de *souvenirs* tales como álbumes de fotos y postales. En su doble rol de mercancía y de potente símbolo cultural, el paisaje es el objeto de prácticas fetichistas que involucran la repetición ilimitada de fotografías idénticas tomadas sobre sitios idénticos por turistas con emociones intercambiables.

Como mercancía fetichizada, el paisaje es lo que Marx llamó un “jeroglífico social”, un emblema de las relaciones sociales en él ocultas. Al mismo tiempo que exige un precio específico, el paisaje se representa como “más allá del precio”, una fuente de puro e inagotable valor espiritual. “El paisaje”, dice Emerson, “no tiene propietario”, y la pura visión del paisaje por sí mismo es estropeada por consideraciones económicas: “no podéis admirar *libremente* un paisaje noble, si los labradores están cavando en el campo”.²⁸ Raymond Williams señala que “un país trabajador casi nunca es un paisaje”, y John Barrell ha mostrado el modo en que los trabajadores son mantenidos en “el lado oscuro” del paisaje inglés para impedir que su labor menoscabe la contemplación filosófica de la belleza natural.²⁹ El “paisaje” debe representarse, entonces, como la antítesis de la “tierra”, como un “bien ideal” bastante independiente de los “bienes raíces”, como propiedad “poética”, en la frase de Emerson, antes que material. La tierra, propiedad real, contiene una cantidad limitada de riqueza en minerales, vegetación, agua, y espacio habitable. Desentiérrese todo el oro de una ladera, y su riqueza está agotada. ¿Pero cuántas fotografías, postales, pinturas y “vistas” impresionantes deben tomarse del Cañón del Colorado para agotar su valor como paisaje? ¿Podríamos llenar el Cañón del Colorado con sus representaciones? ¿Cómo agotamos el valor de un medio como el paisaje?

El paisaje es un medio para expresar no solamente valor sino también significado, para la comunicación entre personas—más radicalmente, para la comunicación entre lo Humano y lo no-Humano. El paisaje mediatiza lo cultural y lo natural, o el “Hombre” y la “Naturaleza”, como dirían los teóricos del siglo dieciocho. No es sólo una escena natural, ni tampoco una mera representación de una escena natural, sino una representación *natural* de una escena natural, una huella o un ícono de naturaleza *en* la misma naturaleza, como si la naturaleza imprimiera y codificara sus estructuras esenciales en nuestro aparato de percepción. Es quizás por eso que colocamos un valor especial sobre paisajes con lagos o estanques que reflejan. El reflejo exhibe a la Naturaleza representándose para sí misma, desplegando una identidad de lo Real y de lo Imaginario que certifica la realidad de nuestras propias imágenes.³⁰

El deseo de este certificado de lo Real se hace más claro en la retórica de la ilustración topográfica, científica, con su ansia de objetividad pura y de transparencia y la supresión de signos estéticos de “estilo” o “género”. Pero incluso los paisajes más altamente formulaicos, convencionales y estilizados tienden a representarse como “verdad” de alguna suerte de naturaleza, de las estructuras universales de la naturaleza “Ideal”, o de los códigos que están “conectados” a la corteza visual y a raíces profundamente instintivas del placer visual asociado con la escopofilia, el voyeurismo y el deseo de ver sin ser visto.

En *The Experience of Landscape*, Jay Appleton conecta fórmulas del paisaje al comportamiento animal y la “teoría del hábitat”, específicamente al ojo de un depredador que explora el paisaje como un campo estratégico, una red de perspectivas, refugios y peligros.³¹ El paisaje estándar pintoresco complace de manera especial a este ojo porque coloca típicamente al observador en un punto protegido, guarecido (un “refugio”), con pantallas de cada lado para lanzar dardos o atraer la curiosidad, y una apertura para proporcionar acceso profundo al centro. El observador de Appleton es el Hombre Natural de Hobbes, escondido en el matorral para echarse encima de su presa o evitar a un depredador. La estructura pintoresca

²⁸ Ralph Waldo Emerson, *Nature* (1836), en *Nature, Addresses, and Lectures*, ed. Robert E. Spiller and Alfred R. Ferguson (Cambridge, Mass., 1971), 39.

²⁹ Raymond Williams, *The Country and the City* (London, 1973), 120; Barrell, *Dark Side*.

³⁰ Para una buena discusión del rol específico jugado por las reflexiones en las representaciones del paisaje romántico, ver James Heffernan, *The Re-Creation of Landscape* (Hanover, N. H., 1984).

³¹ Jay Appleton, *The Experience of Landscape* (London, 1975).

del campo visual de este observador es simplemente una puesta en primer plano de la escena de la propia “representación natural”, “enmarcando” o poniéndola sobre un escenario. Apenas tiene importancia si la escena es pintoresca en sentido estrecho; incluso si los rasgos son sublimes, peligrosos, etcétera, etcétera, el marco está siempre allí como la garantía de que es sólo un cuadro, sólo pintoresco, y el observador está seguro en otro lugar –fuera del marco, detrás de los binoculares, la cámara, o el globo ocular, en el refugio oscuro del cráneo.

El espectador ideal del paisaje de Appleton, anclado en el campo visual de violencia (la caza, la guerra, la vigilancia), es ciertamente una figura crucial en la estética de lo pintoresco. El único problema es que Appleton cree que este espectador es universal y “natural”. Pero existen claramente otras posibilidades: el observador como mujer, recolector, científico, poeta, intérprete o turista. Uno podría argumentar que ellos nunca están completamente libres de la subjetividad de (o el sometimiento a) el observador de Appleton, en el sentido en que la amenaza de violencia (como la estética de lo sublime) tiende a reemplazar todas las otras formas de presentación y representación. La estética del paisaje de Appleton se aplica no solamente al depredador, sino también, a la involuntaria presa.

Podríamos pensar la visión “predatoria” de Appleton del paisaje, entonces, como una de las estrategias por las cuales ciertas convenciones del paisaje son *forzadamente* naturalizadas. Naturaleza y convención, como hemos visto, son ambas diferenciadas e identificadas en el *medio* del paisaje. Decimos “el paisaje es naturaleza, no convención” en el mismo sentido en que decimos “el paisaje es un bien ideal, no inmobiliario”, y por la misma razón –para borrar los signos de nuestra propia actividad constructiva en la formación del paisaje como significado o valor, para producir un arte que oculta su propio artificio, para imaginar una representación que “atraviesa” la representación hacia el reino de lo no humano. Así es como logramos llamar al paisaje el “medio natural” con el mismo aliento que admitimos que es nada más que una bolsa de trucos, un manojo de convenciones y estereotipos. Las historias del paisaje, como hemos visto, continuamente lo presentan como la ruptura con las convenciones, el lenguaje y la textualidad, para llegar a una visión natural de la naturaleza, del mismo modo en que presentan al paisaje trascendiendo la propiedad y el trabajo. Una versión influyente de los orígenes europeos del paisaje lo localiza en los “espacios libres” de la iluminación del manuscrito medieval, “un espacio informal que quedó vacante por la escritura” en “los márgenes y *bas-de-pages* de los manuscritos” donde el pintor podía improvisar y escapar de las demandas de subordinación doctrinal, gráfica e ilustrativa, a “las líneas severas del texto latino”, para un jugueteo con la naturaleza y la pintura pura.³² Esta doble estructura semiótica del paisaje –su simultánea articulación y desarticulación de la diferencia entre naturaleza y convención– es así el elemento clave en la elaboración de su “historia” como un progreso indefinido de lo antiguo a lo moderno, de lo cristiano a lo secular, de un paisaje mezclado, subordinado e “impuro” a un paisaje “puro” “visto por sí mismo”, de la “convención” y el “artificio” a lo “real” y lo “natural”.

Estos rasgos semióticos del paisaje, y las narrativas históricas que generan, están hechos a la medida del discurso del imperialismo, que se concibe a sí mismo precisamente (y simultáneamente) como una expansión del paisaje entendido como un desarrollo progresivo, inevitable en la historia, una expansión de “cultura” y “civilización” a un espacio “natural” en un progreso que es él mismo narrado como “natural”. Los imperios se mueven externamente en el espacio como un modo de moverse hacia adelante en el tiempo: la “perspectiva” que se abre no es solamente una escena espacial, sino un futuro proyectado de “desarrollo” y explotación.³³ Y este movimiento no se confina a los campos extranjeros y externos hacia los cuales el imperio se dirige; es típicamente acompañado por un interés renovado en la re-

³² Derek Pearsall and Elizabeth Salter, *Landscape and Seasons of the Medieval World* (London, 1973), 139. Cf. p. 163: “Cualquier movimiento hacia el realismo ocurre en los bordes, donde el artista tiene mayor libertad para experimentar y está menos dominado por el ritual estilizado de la miniatura y lo inicial”. Pearsall y Salter construyen un tipo de versión invertida de la historia del paisaje que he estado describiendo. La Edad Media es presentada como un período en el cual el paisaje propiamente natural de la tradición clásica es reemplazado por las representaciones “convencionales” de la naturaleza, sólo para ser recuperado lentamente con la aproximación del Renacimiento.

³³ Ver Mary Louise Pratt, “Scratches on the Face of the Country; or, What Mr. Barrow Saw in the Land of the Bushmen”, en *Race, Writing, and Difference*, ed. Henry Louis Gates (Chicago, 1986), 138-62. Pratt señala la tendencia de las narrativas de viaje de los siglos dieciocho y diecinueve a minimizar las “confrontaciones con los nativos” y a concentrarse sobre “la considerablemente menos atractiva presentación del paisaje” (141), esparcida entre “retratos” de los nativos. “Esta configuración discursiva, que se centra en el paisaje, separa a la gente del lugar, y borra el yo enunciativo” (143) del observador viajero, presentando al autor “como una especie de ojo colectivo en movimiento el cual registra” la vista/el lugar (142) que encuentra en una curiosa combinación de dominio y receptividad pasiva. “El ojo ‘dirige’ lo que cae dentro de su visión; las montañas ‘se muestran’ o ‘se presentan’; el campo ‘se abre’ ante los europeos recién llegados, del mismo modo que lo hace el cuerpo indígena desnudo” (143) de los nativos.

presentación del paisaje doméstico, la “naturaleza” del centro imperial.³⁴ El desarrollo de las convenciones del paisaje inglés en el siglo dieciocho ilustra este doble movimiento perfectamente. Al mismo tiempo que el arte y el gusto inglés se mueven hacia el exterior para importar nuevas convenciones paisajísticas de Europa y China, [el imperio] se mueve hacia adentro hacia una reformulación y re-presentación de la tierra nativa. El movimiento de Cercamiento y la desposesión concomitante del campesinado inglés son una colonización interna del país de origen, su transformación de lo que Blake llamó “una tierra verde y agradable” a un paisaje, un emblema de identidad nacional e imperial. El poema “Windsor Forest” de Pope es uno de esos emblemas, personificando la soberanía británica política y cultural (“Asiento de las Musas y a la vez del Monarca”), y su destino imperial, figurado en los “Robles” que proporcionan la base material para el poder británico comercial y naval: “Mientras por nuestros Robles nacen las cargas preciosas, / Y los dominados reinos que aquellos Árboles adoman” (líneas 31-32).

Declinación y caída

Si, en efecto, el lector nunca ha sospechado que la pintura-paisajística no era otra cosa que buena, correcta y sana tarea, debería lamentarme el ponerlo en duda... Debería más bien alegrarme de que hubiera alimentado sospechas sobre esta materia... No tenemos ningún derecho a asumir, sin un examen muy preciso de ello, que este cambio ha sido un ennoblecimiento. El simple hecho de que somos, de algún modo extraño, diferentes de todas las grandes razas que existieron antes de nosotros, no puede ser inmediatamente recibido como la prueba de nuestra propia grandeza.

-Ruskin, “On the Novelty of Landscape”

Los “reinos” que demostraron ser más dramáticamente vulnerables a los “Robles” del poder marítimo británico en el momento más alto del movimiento paisajístico del siglo dieciocho y principios del diecinueve fueron las islas del Pacífico Sur y el premio continental mayor de Australia. Entre el primer viaje del Capitán Cook en 1768 y el viaje del *Beagle* de Darwin en 1831, los británicos establecieron una supremacía sin rival en el Pacífico Sur e instalaron colonias que se desarrollarían en naciones independientes de habla inglesa. La facilidad de esta conquista la hace de interés especial para la comprensión del paisaje. A diferencia de los paisajes coloniales de la India, China o del Medio Oriente, el Pacífico Sur no poseía civilizaciones imperiales antiguas urbanizadas, ni establecimientos militares para resistir la colonización. A diferencia de África, el Pacífico Sur presentaba pocas superficies inaccesibles para los “Robles” británicos.³⁵ A diferencia de Norteamérica, no desarrolló rápidamente sus propias pretensiones independientes de ser un centro metropolitano imperial.³⁶ Las diseminadas culturas de la Polinesia eran vistas, según frase de Marshall Sahlins, como “islas de historia”, los últimos refugios de gente pre-histórica, pre-civilizada, en “estado de naturaleza”.³⁷ El Pacífico Sur proporcionaba, por lo tanto, una especie de tabula rasa para las fantasías del imperialismo europeo, un lugar donde las convenciones del paisaje europeo podrían desarrollarse virtualmente sin ningún impedimento de resistencia “nativa”, donde la naturalidad de aquellas convenciones podría encontrarse confirmada por un lugar real concebido como un estado de naturaleza.

³⁴ El análisis de Beth Helsing de la evolución de Constable en un pintor representativo “nacional” que presenta escenas de una “Inglaterra profunda” en peligro (“Constable: The Making of a National Painter”, *Critical Inquiry* 15, no. 2 [Winter 1989]: 253-79) es instructivo en relación a esto como una ilustración del impulso a reforzar la domesticidad nativa ante presiones internacionales – para mantener inglesa a Inglaterra. El parque imperial chino (y lugares como Kew Gardens en Londres), en contraste, fueron diseñados para ser microcosmos de rasgos paisajísticos de todas las regiones del imperio y mostrar o, aún, ejercer una especie de poder homeopático. El primer emperador en la Dinastía Ch’in, por ejemplo, llenó su parque de réplicas de palacios de señores feudales que él había derrotado, y el Emperador Wu excavó un modelo en escala de un lago principal en el reino del sur de Tien como una anticipación simbólica de su conquista. Ver Lothar Ledderose, “The Earthly Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art”, en *Theories of the Arts in China*, ed. Susan Bush and Christian Murck (Princeton, N. J., 1981), 165-83.

³⁵ Ver el ensayo de David Bunn sobre el paisaje de Sudáfrica en éste volumen, en el cual argumenta que las representaciones decimonónicas del paisaje son mejor comprendidas no en el marco del viaje pintoresco sino en términos de “capitalismo colonizador”.

³⁶ Un abordaje más completo de las adaptaciones norteamericanas de las tradiciones del paisaje imperial británico también tendría que contar con el sentido de su avasallante territorio no mapeado (ver el ensayo de Joel Snyder en este volumen para una visión de los modos en que los fotógrafos confrontaron este tema). La resistencia de los nativos americanos, además, no fue dejada de lado tan fácilmente como ocurrió con la de los aborígenes australianos y los polinesios, y las “Guerras indias” se volvieron centrales para el melodrama de expansión hacia el oeste y la representación del paisaje en el imaginario nacional americano. El fuerte componente de representación del paisaje en la película americana occidental volvería a prestarle atención en términos de este escenario imperial.

³⁷ Sahlins, *Islands of History* (Chicago, 1985).

European Vision in the South Pacific, de Bernard Smith, documenta este proceso mediante detalles enciclopédicos, mostrando cómo lugares específicos fueron rápidamente asimilados a las convenciones del paisaje europeo, con Tahití representado como un paraíso arcádico en el estilo de Claude Lorrain y Nueva Zelanda como una romántica naturaleza salvaje en el modelo de Salvator Rosa, completada con “banditti” de Maorí.³⁸ Australia fue un poco más difícil de codificar, no porque haya habido resistencia local (los aborígenes fueron sojuzgados y borrados del paisaje probablemente más rápido que cualquier otro pueblo del Pacífico Sur), sino por la ambivalencia inglesa sobre el propio sentido de lo que se quería ver allí: una temible, desolada prisión para convictos transportados, o una atractiva perspectiva pastoral para establecer colonos.³⁹ Pero el relato de Smith sobre el desarrollo del paisaje en el Pacífico Sur sugiere que la ambivalencia acerca de las formas apropiadas de representación, y acerca de la “independencia” o la “otredad” del paisaje colonizado, es constitutiva de su naturaleza percibida. Aquí está la descripción de Smith de la historia que su libro contará:

La apertura del Pacífico debe... ser computado entre aquellos factores que contribuyeron al triunfo del romanticismo y de la ciencia en el campo de valores del siglo diecinueve. Mientras se mostrará cómo el descubrimiento del Pacífico contribuyó a desafiar al neoclasicismo en varios campos, se prestará una atención más particular al impacto que la exploración Pacífica tuvo sobre la teoría y la práctica de la pintura paisajística y sobre el pensamiento biológico. Pues estos dos campos proporcionan razones convenientes aunque distintas para observar cómo el mundo del Pacífico estimuló el pensamiento europeo relativo al mundo de la naturaleza como un todo; en el caso del primero, como el objeto de imitación y expresión, en el caso del segundo como un objeto de especulación filosófica.⁴⁰

La ambivalencia de la visión europea (“Romántico” versus “científico”, “neoclasicismo” versus “pensamiento biológico”, “imitación y expresión” versus “especulación filosófica”) es mediatizada por su absorción dentro de una narrativa liberal [*Whig*] progresiva que resuelve todas las contradicciones en la conquista del Pacífico por la ciencia, la razón y la representación naturalista. Los momentos cruciales en los relatos de Smith sobre la pintura paisajística se encuentran típicamente en las “tentativas intrépidas de romper con las fórmulas neoclásicas y pintar con una visión natural”.⁴¹ Smith trata al Pacífico como una región espacial que estaba ahí para ser “abierta”, “descubierta” y construida como un objeto de representación científica y artística, región que reserva todos los “desafíos” y movimientos históricos y temporales para el desarrollo interno del pensamiento europeo, la superación de su propia ligazón al artificio y la convención. El verdadero sujeto no es el Pacífico Sur sino la “visión” imperial europea, entendida como un movimiento dialéctico hacia la comprensión del paisaje en tanto representación naturalista de la naturaleza.

Los Imperios tienen un modo de llegar a un final, dejando detrás sus paisajes como reliquias y ruinas. Ruskin parece haber sentido esto incluso cuando celebraba “la novedad” del paisaje, cuestionando si “tenemos un sujeto legítimo de complacencia” en la producción de una especie de pintura (y sus sentimientos asociados) que nos revela como “diferentes de todas las grandes razas que han existido antes de nosotros”.⁴² Kenneth Clark dice que “la pintura paisajística, como todas las formas de arte, era un acto de fe” en la religión de la naturaleza del siglo diecinueve que hoy parece imposible;⁴³ para Clark, la pintura abstracta es la sucesora

³⁸ Smith, *European Vision in the South Pacific*, 2d ed. (New Haven, 1984). Ver p. 69 para una discusión de “cómo Tahití fue identificado con el paisaje clásico [y] cómo Nueva Zelanda fue identificada... con el paisaje romántico”.

³⁹ Véase la extensa discusión de Robert Hughes sobre la doble cara del paisaje australiano en *The Fatal Shore* (New York, 1987). Hughes nota la dificultad que tuvieron los tempranos artistas paisajísticos como Thomas Watling para hallar lo pintoresco: “El pintor paisajista”, escribió... Watling, ‘en vano puede buscar aquí aquella belleza que proviene de paisajes felizmente opuestos’ (significando la belleza del contraste romántico, a la Salvator Rosa)” (93). Y sin embargo, al mismo tiempo, Hughes sugiere que los primeros pintores británicos del paisaje de Australia tuvieron dificultades en no ver sino lo pintoresco, el estereotipo arcádico (2-3) y que fueron impulsados a transformar las “duras antípodas” en “una imagen arcádica de Australia apenas distinguible de los Cotswolds o de un parque pintoresco” (339). Ver también Tim Bonyhady, *Images in Opposition: Australian Landscape Painting, 1801-1890* (Melbourne, 1985); y el capítulo “Colonial Interpretations of the Australian Landscape, 1821-35”, de Bernard Smith, en *European Vision*.

⁴⁰ Smith, *European Vision*, 1.

⁴¹ *Ibid.*, 80.

⁴² John Ruskin, “The Novelty of Landscape”, en *The Works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn (London, 1904), 196. Ver Helsing, *Ruskin and the Art of the Beholder* (Cambridge, Mass., 1982), 244-45, para el pesimismo de Turner y Ruskin sobre el modo en que la “muerte inglesa” figura en el paisaje bíblico y europeo.

⁴³ Clark, *Landscape into Art*, 230.

del paisaje, una consecuencia lógica de sus tendencias antimimética. Quizás la abstracción, el estilo internacional e imperial del siglo veinte, sea mejor entendido como la realización de la labor del paisaje por otros medios.⁴⁴ Más probablemente, el “fin” del paisaje es una noción tan mítica como la de “orígenes” y la lógica del desarrollo que venimos trazando. Pero no cabe duda que los géneros clásico y romántico de la pintura paisajística que evolucionaron durante la gran época del imperialismo europeo parecen ahora exhaustos, al menos para los propósitos de la pintura seria.⁴⁵ Las tradicionales convenciones paisajísticas de los siglos dieciocho y diecinueve son ahora parte del repertorio del kitsch, reproducidas infinitamente en la pintura *amateur*, postales, paquetes turísticos y emociones prefabricadas. Esto no significa que los escenarios bellos hayan perdido su capacidad de conmover a un gran número de personas; por el contrario, probablemente más gente tenga ahora una apreciación de la belleza escénica, precisamente porque se encuentra más ajena a esos escenarios. El paisaje es hoy máspreciado que nunca —una especie en peligro de extinción que tiene que ser protegida de y por la civilización, conservada a salvo en museos, parques y “áreas salvajes” en retroceso. Como el mismo imperialismo, el paisaje es un objeto de nostalgia en una era postcolonial y postmoderna, reflejando un tiempo en que las culturas metropolitanas podían imaginar su destino en una “perspectiva” ilimitada de apropiación y de conquista sin fin.

Como conclusión para este ensayo, me gustaría examinar dos paisajes imperiales que exhiben en modos bastante contrarios esta condición de “preciada” y “en peligro” desde el espejo retrovisor de una comprensión postcolonial. El primero es Nueva Zelanda, una tierra que es virtualmente sinónimo de belleza natural prístina, una nación cuya principal materia prima es la presentación y representación del paisaje; el segundo es la “Tierra Santa”, los territorios disputados de Israel y Palestina. Es difícil imaginar dos paisajes más lejanos entre sí, tanto en su localización geográfica como en su significancia cultural/política. Nueva Zelanda está en la periferia del imperialismo europeo, el último y más remoto puesto de avanzada del imperio británico, un paraíso intacto donde las fantasías del siglo diecinueve del paisaje ideal, romántico y pintoresco parecerían ser perfectamente conservadas. La Tierra Santa ha estado en el centro de la lucha imperial desde el principio de su larga historia; su paisaje es un palimpsesto de cicatrices, un paraíso que ha sido “explotado” por los imperios conquistadores con más frecuencia que cualquier otra región sobre la tierra. La yuxtaposición de estos dos paisajes quizás ayude a sugerir algo acerca de la gama de posibilidades en el paisaje colonial —los polos o antípodas entre los cuales los rasgos globales del paisaje imperial podrían ser trazados en un mapa en (digamos) África, India, China, las Américas y el Pacífico Sur. Más importante que cualquier mapa global, sin embargo, es la posibilidad de que una lectura minuciosa de paisajes específicos coloniales pueda ayudarnos a ver, no sólo la dominación exitosa de un lugar por representaciones imperiales sino los signos de resistencia al Imperio tanto desde dentro como desde afuera. Como todas las escenas enmarcadas en un espejo retrovisor, estos paisajes pueden estar más cerca de nosotros de lo que parecen.

Circunferencia y centro

El viaje de Colón sobre la circunferencia del mundo lo llevaría, pensó, de vuelta a las rocas, a su centro sagrado.
-Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions*

Nueva Zelanda parecería, a primera vista, ser el sitio que menos resistencia podría oponer a las convenciones de la representación europea del paisaje. Sus sublimes “Alpes del sur”, sus pintorescas costas marítimas, lagos, y valles de río, y su economía de ganado bovino parecen hacerla a medida para la imposición de versiones europeas de lo pastoral. El hecho de que Nueva Zelanda haya sido originalmente colonizada por misioneros que rápidamente convirtieron a los habitantes maoríes al cristianismo duplica su identidad como paraíso “pastoral”.⁴⁶ Si Australia fue imaginada como una prisión para el encarcelamiento de la clase criminal británica, Nueva Zelanda fue pensada como un jardín y un campo de pastura donde los mejores elementos de la sociedad británica podían desarrollarse en una nación ideal, llevando a los habitantes salvajes hacia un estado de bendita armonía con esta naturaleza ideal. Es difícil sorprenderse, entonces, frente al hecho de que la pintura paisajística haya

⁴⁴ Para los comienzos de un argumento en esta dirección, ver mi ensayo “*Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Landscape*”, *Critical Inquiry* 15, no. 2 (Winter 1989): 348-71.

⁴⁵ Para una discusión sobre la relación ambivalente entre el modernismo y la pintura paisajística, ver el ensayo de Charles Harrison en el presente volumen.

⁴⁶ Ver Harrison M. Wright, *New Zealand, 1769-1840: Early Years of Western Contact* (Cambridge, Mass., 1959).

sido siempre el modo dominante en el arte de Nueva Zelanda, y que esta pintura haya estado ligada de modo consistente con cuestiones de identidad nacional. Nueva Zelanda se autorrepresenta como una nación de mochileros, escaladores de montaña, pastores y pintores de domingo (un vistazo a cualquier folleto de viajes confirmará esto), un refugio de los problemas de la civilización moderna, una utopía inglesa socialista y desnuclearizada en el Pacífico Sur.

La hegemonía del paisaje de Nueva Zelanda, no obstante, poseía desde el principio una inherente contradicción. ¿Cómo podía presentarse Nueva Zelanda como un lugar único con su propia identidad nacional, mientras al mismo tiempo se representaba mediante convenciones tomadas en préstamo de representaciones europeas del paisaje? ¿Cómo podía reconciliar su deseo de la diferencia con su igualmente poderoso deseo de ser lo mismo? Una respuesta fue sugerida a principios de los años ochenta por Francis Pound, un crítico de arte de Nueva Zelanda que causó una fuerte controversia por cuestionar la singularidad y la originalidad de la pintura paisajística del país. Pound muestra que la historia de esta pintura, como la de sus predecesores europeos, ha sido generalmente narrada como la conocida historia del movimiento de la convención a la naturaleza, de lo Ideal a lo Real, y que esta narración suscribe una progresión desde el colonialismo cultural y la dependencia a la independencia nacional. Pound expone lo que llama la “falacia... de que hay un paisaje ‘real’ de Nueva Zelanda con sus cualidades ‘reales’ de luz y de atmósfera”, y sugiere que este naturalismo no es nada más que un “mito crítico”, una “fantasía de la verdad” que fue concebida con el propósito de “inventar un país”.⁴⁷ Pound vilipendia el deseo de diferencia al descubrir continuamente lo mismo en la pintura de Nueva Zelanda, mostrando que en Nueva Zelanda no se inventaron nuevas convenciones de paisaje; al contrario, los pintores de Nueva Zelanda simplemente importaron las convenciones europeas y absorbieron la tierra ajena dentro de ellas. La pintura paisajística de Nueva Zelanda es por lo tanto un simulacro atenuado, derivado de estilos, técnicas y convenciones inventadas en otra parte.

Un buen ejemplo de esta colonización pictórica es el cuadro *Native Council of War* (1855) de John Alexander Gilfillan, el cual inserta a los “nativos” maoríes en el marco de las convenciones paisajísticas del pintoresco claudeano (ver fig. 1.1).⁴⁸ Por mucho que podamos admirar la belleza y la destreza técnica de esta obra, no puede haber dudas que es un



Fig. 1. 1. J. A. Gilfillan, *A native Council of War* (1853).

⁴⁷ Francis Pound, *Frames on the Land: Early Landscape Painting in New Zealand* (Auckland, 1983), 11, 33, 16, 76.

⁴⁸ Se refiere al estilo pintoresco de Claude Lorrain (Claudio de Lorena), pintor nacido en Francia en 1600 y radicado en Italia tempranamente, principalmente en Roma, donde desarrollaría sus pinturas paisajísticas de carácter bucólico-pastoril, dedicadas a la campiña romana (N. del T.).

retroceso a un estilo más temprano de pintura paisajística, no el descubrimiento de un nuevo estilo o de una nueva realidad. La evidencia más clara de este hecho es el lugar que ocupan los “otros” culturales, el consejo de guerra Maorí, dentro de la “línea de belleza” serpentina que había sido entendida, al menos desde Hogarth, como la forma icónica de curiosidad visual, de acceso a las variedades de la experiencia visual.

Pound ataca los reclamos nacionalistas/naturalistas de la tradicional historia del arte neozelandés mediante un discurso internacionalista de relativismo cultural y convencionalismo. El resultado es un mayor refinamiento en la consideración de esta historia y de las convenciones visuales que la constituyen. Pero su reemplazo de las fantasías naturalistas por las convenciones históricas genera un nuevo problema que él rápidamente reconoce:

Todo lo antedicho puede despertar la objeción de que es simplemente una clasificación del paisaje de los siglos dieciocho y diecinueve en siete casilleros –catalogados como Dios en la Naturaleza, lo Ideal, lo Sublime, lo topográfico, lo pintoresco, el bosquejo, y lo Impresionista. Puede responderse con la aseveración de que anteriormente en la literatura crítica todos los paisajes de Nueva Zelanda eran clasificados en dos: lo verdadero y lo falso de Nueva Zelanda. Las clasificaciones del texto presente tienen la ventaja de ofrecer conceptos usados en la época de las pinturas, en lugar de aquellos que meramente responden a las preocupaciones nacionalistas de los críticos de un siglo más tarde.⁴⁹

Pound reemplaza las oposiciones binarias de un mito nacionalista retrospectivo con las categorías históricas apropiadas a la auto-comprensión y la auto-representación del paisaje de Nueva Zelanda. La pregunta es si este movimiento no rehabilita simplemente las categorías de las convenciones del paisaje imperial sin cuestionar su específica función histórica. El análisis del paisaje de Gilfillan que realiza Pound, por ejemplo, al igual que muchos de sus comentarios, tiende a reducir la pintura a una lista detallada de sus elementos convencionales con sus apropiados epítetos emocionales –lo pintoresco, lo sublime, lo bello– y los sentimientos apropiados a estas convenciones son simplemente puestos a circular de nuevo. El discurso del paisaje imperial es reinstalado en el nombre de la historia, pero expensas de su función histórica en la formación de una identidad nacional y colonial.

Un entendimiento histórico, a diferencia de uno historicista, de este tipo de pintura debería, en mi opinión, no simplemente recuperar su convencionalidad sino explorar el uso ideológico de sus convenciones en un lugar y tiempo específicos. Gilfillan, nos dice Pound, “hizo en lápiz precisos bosquejos de la vida” de todas las figuras en este diseño excepto de dos –la mujer “tizianesca” y el hombre sentado a su lado, quienes funcionan como “figuras introductorias”. Estas figuras están insertadas en el umbral de la pintura, en el espacio de transición entre observador y observado. “Se sientan” para el observador europeo, tranquilizándonos de que los maoríes ven las cosas como nosotros, mientras mantienen su diferencia. La figura clave en la mediación de esta diferencia es la mujer con el pecho desnudo, la Venus del Renacimiento cuyo papel es captar la mirada, ofrecer un poco de ligera pornografía colonial, emblema de “naturaleza” nativa que se brinda al fácil acceso de la mirada imperial mientras su marido le da la espalda (el marido, por contraste, cubre su desnudez, conteniéndose).⁵⁰ Estas figuras de acceso son los únicos elementos “inventados” en la pintura, los únicos rasgos que no fueron “extraídos de la vida”; son también su rasgo más conspicuamente convencional y derivativo, el elemento que declara más explícitamente la fantástica similitud de las representaciones coloniales de la diferencia. Esta idílica absorción de lo extraño en lo familiar se vuelve más fantástica cuando nos enteramos de que la esposa y tres niños del pintor habían sido asesinados por un asalto maorí sólo ocho años antes de que esta pintura fuera terminada en la seguridad relativa de Australia.

La pintura de Gilfillan no admite (quizás comprensiblemente) ninguna resistencia a las convenciones del paisaje europeo, excepto quizás por la indicación leve de disonancia compositiva en el modo en que el círculo oval, en forma de canoa, del consejo maorí de guerra, corta la ruta serpentina de acceso. Por contraste, *Distant View of the Bay of Islands*, de Augustus Earle, a pesar de un título que parece no anunciar nada más que otra escena pintoresca, ofrece una resistencia bastante aguda aunque sutil a las convenciones europeas

⁴⁹ *Ibid.*, 28.

⁵⁰ Ver Malek Alloula, *The Colonial Harem* (Minneapolis, 1986), para un análisis del modo en que las fantasías europeas del Otro son mediatizadas a través de imágenes de la mujer.

(ver fig. 1.2). El comentario de Francis Pound enumera las convenciones específicas evocadas por la pintura: “Earle utiliza el sistema tradicional de planos de sombra alternando con planos de luz; y aunque el paisaje mismo no le ha brindado la ayuda de ningún árbol conveniente, él ha logrado colocar un apropiado *repoussoir* (una pintoresca pantalla lateral) a la derecha”, en forma de una figura tallada.⁵¹ El problema con esta lectura no es sólo que reduce inmediatamente la pintura a un código familiar y a una respuesta convencional (“el efecto es de un esplendor solemne”). El verdadero problema es que no lleva suficientemente lejos el convencionalismo y recurre a la apelación de lo que la naturaleza –“el paisaje mismo”– le permitió hacer al pintor. Pero uno de los principios claves de la tradición pintoresca era que permitía al pintor introducir un árbol conveniente (o derribarlo), conforme a las demandas de la convención. Como William Gilpin lo expone: “Aunque el pintor no tiene ningún derecho de añadir un castillo magnífico, puede palear la tierra a su alrededor como le plazca... puede levantar una empalizada o tirar abajo una cabaña”.⁵² La introducción de Gilfillan de la Venus tizianesca ilustra precisamente esta licencia inventiva.

Si Earle estuviese simplemente siguiendo las convenciones pintorescas, el “paisaje mismo” no habría tenido nada que decir acerca de la materia. Y si la “figura tallada groseramente” a la derecha del cuadro (para usar las palabras de Earle) debe realmente ser vista como un sustituto de la pintoresca pantalla lateral o figura “introdutoria”, resulta singularmente torpe, ineficaz e irónico. No proporciona, como el *repoussoir* tradicional, un refugio oscuro para que el espectador se oculte detrás, tampoco proporciona un sustituto conveniente para la mirada del espectador dentro de la composición. Por el contrario, es un peligro, un emblema de una visión ajena que vuelve la mirada fija hacia el espacio del espectador. La función de la figura en la cultura maorí es la de montar guardia sobre el territorio prohibido, separar el paisaje sagrado, vedado, del territorio inspeccionado y atravesado por el viajero europeo y sus compañeros Maoríes.⁵³ La figura tallada puede, como los troncos de árbol podados que tan a menudo aparecen en los primeros planos de tempranos paisajes de Nueva Zelanda, aludir a los rastros y los vestigios de la pintoresca pantalla lateral; la figura puede “ocupar el lugar” del *repoussoir*, pero tan sólo para mostrar que la convención ha sido desplazada por otra cosa.

¿Qué es esta “otra cosa”? Ciertamente, no “el paisaje mismo” o la naturaleza sino *otra convención* para organizar y percibir el paisaje, una que compite con y reformula la convención que Earle arrastra como un viajero pintoresco. Tal convención es la experiencia Maorí y la representación del paisaje simbolizada por la figura tallada, que está parada, tan rígidamente erecta e inmóvil como el viajero europeo detenido, observando una tierra santa. Por lo que sé, Pound está en lo cierto al decir que “el Maorí no pintó el paisaje”, pero está seriamente equivocado al sostener que “el paisaje, la actitud pictórica frente a la tierra, el pararse inmóvil sólo para verla,



Fig. 1. 2. August Earle, *Distant View of the Bay of Islands, New Zealand* (ca. 1827).

⁵¹ Pound, *Frames on the Land*, 40.

⁵² Citado en *Ibid.*, 22.

⁵³ Agradezco a Margaret Orbel de la Universidad de Canterbury por la información sobre el significado tradicional de los artefactos maoríes.

es puramente una convención importada”.⁵⁴ La pintura de Earle sugiere una situación más compleja. La estatua del maorí indica por lo menos (mínimamente) que “pararse inmóvil sólo para ver” la tierra resulta tan importante para los maoríes, que erigen una estatua para guardar la vigilancia sobre un lugar. Tampoco esta vigilancia no está confinada sólo a la figura tallada. El maorí cargador que aparece en la izquierda parece vacilar mientras camina, volviéndose hacia un lado para explorar el territorio prohibido, mientras levanta ligeramente su palo de guerra para rechazar una amenaza potencial. El maorí guerrero que va justo adelante del viajero europeo, de todos modos, parece participar en la mirada occidental, mirando hacia la apertura de las nubes y el horizonte. Su mosquete, en postura vertical, y sus prendas europeas sugieren que es el jefe maorí en este grupo y que es capaz de hacer la transición del sentido maorí del paisaje tabú a una participación en la apreciación europea de “perspectiva” de modo tan fácil (cuan alto su costo) como es capaz de sustituir un palo de guerra por un mosquete.⁵⁵

Esta mezcla de convenciones del paisaje funciona más profundamente, sin embargo, no en los signos iconográficos explícitos sino en el coloreado y en la composición, raros y sombríos. Más notable es el modo en que la convención pintoresca de la línea serpentina desde el primer plano hasta el fondo en este cuadro se corta y vuelve sobre sí. Un minúsculo rastro de la línea serpentina aparece a media distancia, justo a la izquierda del líder maorí, pero es sólo un vestigio o huella de la convención, no una realización de la misma —en sentido bastante similar, la figura tallada nos recuerda la pantalla lateral pintoresca mientras elimina su función como refugio. En el lugar de la ruta de acceso serpentina, la composición despliega un hueco creciente, en forma de canoa, envolviendo una procesión de figuras de igual escala a través de la superficie plana de la pintura. Este efecto, que es una reminiscencia del tratamiento de figuras en un bajorrelieve, es realizado en la pintura por el aplanamiento de la perspectiva mediante la alternancia de franjas de aguada monocroma de luz y oscuridad. El efecto es el de una procesión oval o circular, avanzando hacia nosotros a la izquierda, retirándose de nosotros a la derecha, eternamente suspendido en forma de canoa, en el umbral, entre dos paisajes, la perspectiva pintoresca de los *pakeha*⁵⁶ o europeos, y el espacio tabú del maorí.⁵⁷

Ambas escenas son visiones que “detienen” y fijan a los observadores representados en complejos de emoción —miedo, estupor, y maravilla. Earle no representa —no puede hacerlo— el campo visual del maorí: éste está más allá del marco, aquí afuera, en la oscuridad, con nosotros. Pero puede representar la mirada maorí como una presencia en el paisaje, como algo figurado en la cualidad escultórica (al igual que en las figuras esculpidas) de su composición. Esa cualidad es subrayada por el esquema de color. El verde y el marrón-ocre rojizo de la tierra y la madera, y el blanco del hueso dominan la paleta, como si la figura tallada a la derecha emanara su color al paisaje entero, tiñendo la visión *pakeha* y descentrando su mirada imperial.

No hay ninguna apelación a la “naturaleza” en esta lectura, a no ser que uno insista en subrayar el movimiento abiertamente ideológico de colocar al maorí en un “estado de naturaleza”. (El propio Earle consideraba a los maoríes como una cultura avanzada y compleja; admiraba y copiaba su arte, tanto los tallados en madera como sus elaborados diseños de tatuaje).⁵⁸ La lectura es la de un encuentro entre dos convenciones, un encuentro que nos deja en un espacio impar, liminar y perturbador, el umbral entre dos culturas. Sin embargo, la naturaleza no está excluida, ya sean las demandas de un lugar particular o personas, o un momento histórico, o hábitos de precepción profundamente arraigados o cánones reconocibles de verdad, placer y moralidad. Al menos una moral del cuadro es bastante transparente. Los *Pakeha* y los maoríes concuerdan en una cosa: la naturalidad de un orden social jerárquico en el cual unos trabajan mientras otros miran. Earle se había acercado bastante a la cultura maorí para reconocer que ella no era simplemente un campo pasivo para la colonización, sino una forma vital, expansiva de vida que tenía sus propias ambiciones imperiales, su propio sentido de lugar y de paisaje.

En contraste con Nueva Zelanda, las marcas de la conquista imperial en Israel/Palestina parecerían ser absolutamente inevitables. La faz del Paisaje Santo está tan marcada por la guerra, la excavación y el desplazamiento que ninguna ilusión de naturaleza original e inocente

⁵⁴ Pound, *Frames on the Land*, 12. Existen algunas pruebas de que el maorí puede haber esculpido el paisaje; las formas cónicas en las cabezas de figuras humanas pueden indicar que personifican montañas.

⁵⁵ Ver Wright, *New Zealand, 1769-1840*, para una versión sobre la devastación que produjeron las armas entre las tribus guerreras maoríes.

⁵⁶ *Pākehā*: término maorí con que se denomina a los habitantes no maoríes de Nueva Zelanda, por lo general europeos o descendientes de europeos (N. del T.).

⁵⁷ Earle era bastante consciente de que los maoríes eran escultores expertos, y él hizo numerosos bosquejos de sus canoas elaboradamente ornamentadas. Ver su *Narrative of a Nine Months' Residence in New Zealand in 1827* (Christchurch, 1909). Earle destacó “el gran gusto y el ingenio” (23) del tallado y del ornamento maorí, y admiró particularmente el modo en que la pintura y la escultura estaban integrados en los instrumentos más simples de la vida diaria.

⁵⁸ Ver *Ibid.*, 23.

puede sostenerse. Esto no impide que tanto el turista pintoresco como el colono resuelto traten de ponerse algún tipo de anteojeras para idealizar el paisaje y borrar todo signo de violencia. Las postales de Israel frecuentemente representan una especie de “pastoral del desierto”, completada con una palmera (sugiriendo el refugio de un oasis) en el primer plano, y un beduino sobre un camello a la distancia, recordando un tiempo en que los israelitas eran meramente un grupo de nómadas entre las tribus semíticas de Abraham. Otras versiones de la pastoral son más tendenciosas. La primera vez que expuse este ensayo públicamente, en una conferencia sobre el paisaje en la Universidad de Bar-Ilan de Tel Aviv, me aseguraron que (1) las viejas terrazas sobre las laderas alrededor de Jerusalén fueron excavadas por los antiguos israelitas para juntar la lluvia y “hacer que el desierto florezca”, y (2) que la presencia de estas terrazas constituye una base *prima facie* para la legitimidad del reclamo de Israel sobre la tierra, fundada sobre idénticos argumentos de ocupación previa y mejora agrícola.⁵⁹

Una “lectura” más apocalíptica del paisaje se ofreció en Masada, cuya sublime perspectiva sobre el Mar Muerto desde la antigua fortaleza romana fue denominada por nuestro guía “un emblema del moderno Israel”. El paisaje en Israel, como en Nueva Zelanda, es central para el imaginario nacional, una parte de la vida cotidiana que imprime fantasías públicas y colectivas sobre lugares y escenas. Masada, las laderas de terraza, y la pastoral árabe son todos, a su modo, intentos de unificación del paisaje en el marco tanto de las convenciones pictóricas como de las convicciones ideológicas: la pastoral expresa nostalgia por un Ser que es ahora el Otro colonizado;⁶⁰ las geórgicas laderas ofrecen la promesa de un legítimo asentamiento permanente; la vista sublime desde la ruina romana invita a la meditación sobre la auto-aniquilación colectiva como alternativa a la rendición.

La verdad del Paisaje Santo unificado es claramente la división y el conflicto. La fotografía de Jean Mohr de un condominio israelí en la Orilla Oeste hace este hecho formalmente explícito e inevitable (ver fig. 1.3).⁶¹ Como Augusto Earle, Mohr representa la colisión de dos medios de organización espacial en el paisaje; esta vez la arquitectura, no la escultura, se burla del papel de *repoussoir* o “pantalla lateral” pintoresca. El valle pintoresco a la distancia es enmarcado y dominado por el condominio moderno, sus ventanas orientadas hacia la villa árabe. Como los ojos del tallado maorí, mantienen el territorio prohibido bajo una vigilancia perpetua. A diferencia de la composición de Earle, el paisaje de Mohr no ofrece un umbral para el encuentro de convenciones, el intercambio de miradas, sino sólo una dura confrontación entre formas orgánicas y topográficas tradicionales y una arquitectura cristalina, “cubista”; sólo el contraste entre una escena observada, pasiva, y la mirada que se fija sobre ella. El paisaje es notable por su carencia de figuras. El pueblo árabe está demasiado lejos, y el

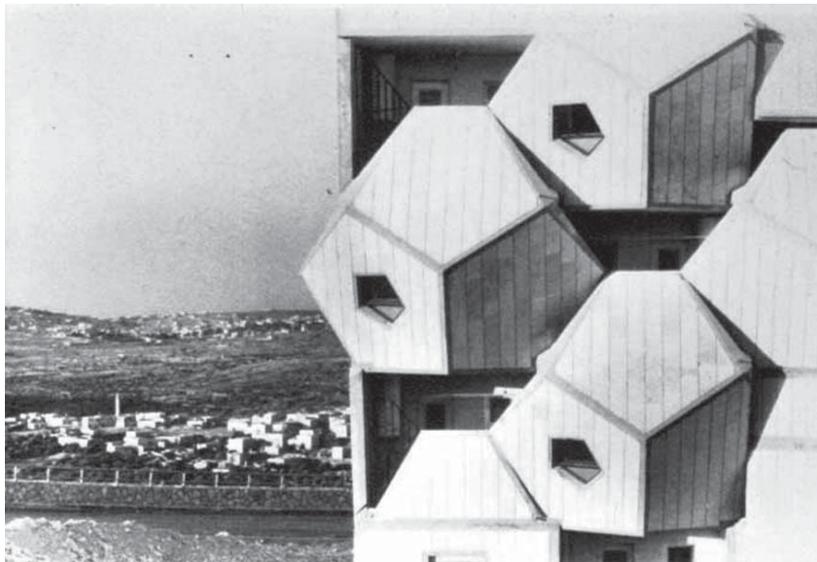


Fig. 1. 3. Jean Mohr, “Israel 1979”.

⁵⁹ Esta opinión, de modo previsible, fue impugnada con vehemencia por muchos de los académicos israelíes presentes en la conferencia.

⁶⁰ Cf. Renato Rosaldo, “Imperialist Nostalgia”, *Representations* 26 (1989): 107-22.

⁶¹ Esta fotografía se reproduce en *After the Last Sky: Palestinian Lives*, un ensayo fotográfico en colaboración de Edward Said y Jean Mohr (New York, 1986). Para una discusión más completa, ver mi ensayo “The Ethics of Form in the Photographic Essay”, *AfterImage* 16, no. 6 (January 1989): 8-13.

refugio en primer plano demasiado poco atractivo para demorar a alguien, salvo al fotógrafo. Nadie podría confundir Israel con Nueva Zelanda. Los nativos y los *pakeha* en el cuadro anterior libran una guerra, en parte por la pregunta de quién es el nativo y quién el extranjero, y mantener los signos de esta guerra fuera del paisaje demandaría un esfuerzo supremo de “ocultamiento” pintoresco y selección de perspectivas. Wordsworth podría haber llamado a ésta “una visión ordinaria”; ciertamente es una perspectiva diaria e inevitable para los que viven en el condominio. Sin embargo también es, en la descarnada composición de Mohr, una escena de lo que Wordsworth hubiera llamado “desolación visionaria”

Emerson dice que “el paisaje no tiene dueño”, excepto “el poeta”, que puede integrar sus partes. Pero la fotografía de Mohr muestra el tipo de visión –y el sitio– que demanda un poeta capaz de preguntar, “¿Quién posee este paisaje?” ¿Los colonos que miran desde sus viviendas fortificadas? ¿Los habitantes de las viviendas tradicionales en el valle, un espacio que debe parecer tan mortal y amenazante a la mirada colonial como para aquellos sus atalayas? ¿El fotógrafo, que ha escogido esta imagen de todas aquellas disponibles y nos la ha presentado como un paisaje representativo de un territorio en disputa? Las únicas respuestas adecuadas parecen a primera vista radicalmente contradictorias: nadie “posee” este paisaje en el sentido de la posesión de un título claro e incuestionable –la disputa y la lucha están inscritas indeleblemente sobre él. Pero todos “poseen” (o deberían poseer) este paisaje en el sentido de que todos deben *reconocer* o “tener” alguna responsabilidad sobre él, o alguna complicidad. No se trata solamente de geopolítica, de la cuestión de Israel como sitio de maniobra imperialista de altos poderes; es también una cuestión de poética global en la cual la Tierra Santa juega un papel histórico y mítico como paisaje imaginario donde las culturas oriental y occidental se encuentran en una lucha que se niega a confinarse a lo Imaginario.

Comprendo que este análisis parecerá desesperanzadamente evasivo, generalizado y ambiguo a los que insisten en “poseer” este paisaje en el primer sentido, mientras se resisten a “tener” alguna responsabilidad por su apariencia fracturada, agonizante. Pero sólo una poesía ambigua de este tipo, sospecho, se mostrará adecuada al proyecto de Emerson de “integrar las partes del paisaje” en una unidad apta para ser habitada, además de contemplada. La ambigüedad también puede ser la llave para la diplomacia práctica y para la perspectiva de una respuesta crítica/poética a la cuestión de Palestina. Sabemos desde Ruskin que la apreciación del paisaje como un objeto estético no puede ser una ocasión para la complacencia o la despreocupada contemplación; antes bien, debe ser el foco de una vigilancia histórica, política y (sí) estética de la violencia y el mal escrito sobre la tierra, proyectado allí por el ojo observador. Sabemos al menos desde Turner –quizás desde Milton– que la violencia de este ojo maligno está inextricablemente conectada con el imperialismo y el nacionalismo. Lo que ahora sabemos es que el paisaje mismo es el medio por el cual este mal es velado y naturalizado. Si este conocimiento nos otorga algún poder es completamente otra cuestión.⁶²

Traducción de Hernán Pas

El presente texto es una traducción del primer capítulo de *Landscape and Power* de W. J. T. Mitchell, “Imperial Landscape”, en el que su autor revisa críticamente las teorías y concepciones historiográficas sobre el paisaje, y desarrolla la tesis central según la cual el paisaje es un medio de significación cultural vinculado históricamente al imperialismo europeo.

Palabras clave: Mitchell – Paisaje y poder – imperialismo – teoría crítica

This text is a translation of “Imperial Landscape”, the first chapter of *Landscape and Power* by W. J. T. Mitchell, in which the author critically revises theories and historiographical conceptions on landscape and develops a central thesis according to which landscape is a means of cultural significance, historically linked to European imperialism.

Key words: Mitchell – Landscape and Power – imperialism – critical theory

⁶² Los primeros esbozos de este capítulo fueron escritos durante una estadia de investigación como “Canterbury Visiting Fellow” en la Universidad de Canterbury en Christchurch, Nueva Zelanda. Estoy agradecido con varios colegas de Canterbury, pero especialmente con Denis Walker y Margaret Orbel, por su ayuda y consejo. La primera presentación de las ideas se llevó a cabo en la Universidad de Auckland, Auckland, Nueva Zelanda; estoy en deuda con Francis Pound y Jonathan Lamb por sus comentarios críticos. El texto fue escrito para una memorable conferencia titulada “Landscape/Artifact/Text”, convenida por Sharon Baris y Ellen Spolsky en la Universidad de Bar-Ilan de Israel en 1987. El paisaje no era un asunto fácil para discutir racionalmente en Israel en 1987 (la *intifada* estaba en sus comienzos), pero la combinación de cortesía, compromiso apasionado con las ideas, y franqueza intelectual mostrados en esta conferencia todavía me dan alguna esperanza de que el final optimista de este capítulo pueda estar justificado.