

LE TEMPS DU PAYSAGE. AUX ORIGINES DE LA RÉVOLUTION ESTHÉTIQUE

EL TIEMPO DEL PAISAJE. EN LOS ORÍGENES DE LA REVOLUCIÓN ESTÉTICA

Miguel Olea-Romacho 
Universidad de Granada
miguelolea@ugr.es

Fecha de recepción: 15/12/2021

Fecha de aceptación: 07/01/2022

<https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.23832>

[Rancière, Jacques. *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*. París, La Fabrique éditions, 2020].

Resumen: En *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, Jacques Rancière recorre la historia del pensamiento sobre el paisaje desde el siglo xviii hasta comienzos del xix. Centrado principalmente en la discusión sobre el arte de los jardines, este nuevo ensayo encuentra en las escenas creadas por la naturaleza un precedente de importancia en la evolución desde el régimen representativo al régimen estético, que difumina las fronteras entre el arte y el no-arte. Rancière no solo considera el paisaje como metáfora de un orden social determinado, también se refiere a la naturaleza como una artista involuntaria y generadora de modelos de composición que proponen formas de coexistencia igualitaria en un mundo común.

Palabras clave: Rancière, paisaje, naturaleza, siglo XVIII, régimen estético del arte.

Abstract: In *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, Jacques Rancière traces the history of the aesthetic understanding of landscape from the 18th century to the beginning of the 19th century. Primarily focused on the discussion on the art of gardening, this new essay finds in the scenes created by nature itself an important precedent of the evolution from the representative to the aesthetic regime, which blurs the lines between art and non-art. Not only does Rancière consider the landscape as a metaphor for a particular social order, but also refers to nature as a kind of unintentional artist, creator of composition models that come up with forms of equal coexistence in a shared, common world.

Keywords: Rancière, landscape, nature, 18th century, aesthetic regime of art.

Desde comienzos de los setenta, el director estadounidense James Benning ha centrado su trabajo en la investigación de las relaciones entre el paisaje, el medio fílmico y la acción humana. A medio camino entre la tradición del cine estructural y el documental, sus películas se han convertido en obras referenciales para pensar el paisaje más allá de su estudio como motivo pictórico por la historia del arte más clásica. El director es conocido por emplear largas tomas en las que la duración sustituye por entero a la tensión dramática. Por ejemplo, *13 Lakes* (2004) consiste en trece planos de trece lagos de Estados Unidos, con una duración respectiva de trece minutos, *10 Skies* (2004) muestra diez panorámicas distintas del cielo sobre el pueblo de Val Verde, en California, de nuevo por medio de planos de diez minutos, y *El Valley Centro* (2000) se compone de 35 planos de carreteras, regadíos y otras zonas de explotación agrícola del valle californiano, también semejantes en duración. A través de la observación morosa y sistemática de la naturaleza, el cine de Benning llama la atención sobre el paisaje como una forma estética con una temporalidad propia, un objeto específico de pensamiento que desafía al orden de la narración y, con ello, propone otra distribución de los tiempos al margen de la hegemonía de las grandes historias. La negación del relato y la lentitud con la que filma Benning dan forma a una práctica cinematográfica que no solo dignifica el paisaje como género autónomo, sino que también se pregunta por las cualidades artísticas de la naturaleza como tal.

Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique, el último libro de Jacques Rancière, se hace cargo de estas cuestiones. Si la representación del paisaje se ha entendido históricamente bajo los términos de una práctica contemplativa

capaz de llevar al sujeto a una experiencia de elevación espiritual, Rancière propone una lectura que la integra en el proyecto de repensar las relaciones entre estética y política que ha ocupado toda su carrera. El filósofo considera este nuevo trabajo una continuación de títulos recientes como *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte* (2011) o *Tiempos modernos: Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política* (2017), en los que ha indagado a partir del análisis de objetos particulares en su concepto del “reparto de lo sensible”, esto es, el conjunto de relaciones entre formas de ver, hacer, ser y pensar que determina un mundo común y la manera en que los sujetos participan en él. El subtítulo del libro, no obstante, indica que *Le temps du paysage* posee cierto carácter germinal en la obra de Rancière. Los “orígenes de la revolución estética” se identifican con un cambio de paradigma entre finales del siglo xviii y principios del xix que marca el paso desde el régimen representativo al régimen estético del arte, entendido como una redistribución de las relaciones entre las prácticas estéticas y sus modos de visibilidad e inteligibilidad. El arte ya no depende de un conjunto de normas que dictamina qué objetos o personajes pueden ser tema del mismo, sino que se convierte en una forma particular de experiencia sensible al margen de jerarquías sociales. En el régimen estético confluyen dos ideas aparentemente opuestas: el poder del arte reside en su capacidad para dar cuenta de los elementos más prosaicos e intrascendentes, “la pasividad de las cosas sin voluntad ni significación” (Rancière, *La fábula cinematográfica* 17), y, al mismo tiempo, se debe a la radicalidad de un gesto creativo o actividad formal que ya no atiende a reglas ni modelos impuestos.

Según hace ver Rancière, en el centro de esta evolución está la discusión sobre el paisaje, que coincide durante el periodo con la aparición de algunos de los textos fundacionales de la estética como disciplina. En 1790, Kant nombra el jardín como otra de las bellas artes y lo relaciona estrechamente con la pintura, considerando que ambas están basadas en “la reproducción bella de la naturaleza y la organización hermosa de sus productos”. Las bellas artes, como desarrollo de las llamadas “artes liberales”, se diferenciaban de las artes mecánicas porque eran “el pasatiempo de los hombres libres” (Rancière, *Tiempos modernos* 41) y no tenían mayor fin que el de procurar un placer específico. La arquitectura, por su parte, se aleja del jardín en cuanto sus formas son arbitrarias y posee un fin práctico. De este modo, al igual que la pintura, el jardín sería un “arte de la apariencia” y una bella arte en la medida en que se reduce a imitar la naturaleza allá donde la arquitectura produce realidad —construcciones espaciales con una finalidad determinada—, sin mayor intención que la de suscitar placer estético en la contemplación de las formas.

Lo que distingue al jardín de la pintura, por otro lado, es que en él la misma naturaleza se convierte en artista. Rancière advierte que hasta entonces esta se había entendido como “una conexión ordenada de causas y efectos que el arte debía reproducir según su propio orden” (*Le temps du paysage* 26). Ahora, la naturaleza deja de ser simplemente un modelo y pasa a reconocerse como realidad sensible, creando escenas en las que los juegos de luz y sombra, sumados a una disposición de árboles, plantas, masas de agua y rocas, dan lugar a un conjunto de efectos desprovisto de una intención determinada. Sin embargo, observa Rancière, si la naturaleza merece ser considerada una artista es porque ella misma obedece un principio formal que rige el arte representativo, la búsqueda de unidad en una pluralidad de elementos. En el arte del jardín, ello se traduce en la adopción de dos tipos contrarios de líneas y superficies: a las formas simétricas y los ángulos rectos del jardín francés, antinatural y espejo del sistema absolutista, se oponen las líneas curvas y sinuosas del jardín inglés, metáfora de una monarquía liberal y símbolo de una supuesta unidad natural que justifica el orden aristocrático imperante. Pero ambos se reducen al mismo principio, “la imposición de un orden artificial sobre el territorio para satisfacer la vanidad de sus propietarios” (Rancière, *Le temps du paysage* 38). Si los parterres geométricos de Versalles son imagen de la vanidad de los príncipes, los caminos serpenteantes del jardín inglés lo son del orgullo de terratenientes que tratan el paisaje como una posesión, transformándolo de manera drástica y caprichosa.

¿De qué modo, entonces, podía el jardín llegar a ser un arte desinteresado y a la altura de la nueva agencia creativa de la naturaleza? En lugar de limitarse a ser una cartografía de la propiedad, debía emular las escenas que la naturaleza crea ella misma, definidas por el filósofo mediante la noción de “lo pintoresco”. No se trata solo de que la naturaleza proporcione un conjunto de materiales que el arte representativo pueda imitar, sino de que ofrece modelos de composición genuinos que este no necesariamente es capaz de igualar. Siguiendo al teórico de lo pintoresco William Gilpin, Rancière reconoce que en el paisaje hay composición puesto que está dividido en partes que, aunque separadas unas de otras por fracturas, irregularidades y accidentes, resultan en un efecto unitario:

La naturaleza puede reconocerse porque no hace distinciones, deja coexistir todo tipo de objetos [...] Es así como produce el efecto unitario que el arte de los jardines debe imitar: no a través de un conjunto de partes seleccionadas sino por la fusión de una infinidad de elementos constantes y circunstancias accidentales (Rancière, *Le temps du paysage* 46).

Así, en su carácter negligente y libre, la naturaleza invierte las reglas de la mimesis e inventa un género nuevo. Si lo que caracterizaba normalmente a las creaciones estéticas es que eran expresión de una voluntad y resultado de un trabajo previo de selección y combinación de elementos, la naturaleza es artista precisamente porque no pretende hacer arte. Por otro lado, la lectura atenta de los principales teóricos del paisaje no solo lo revela como un objeto de reflexión pionero en la revolución estética considerada por Rancière, también permite volver a pensar las categorías de lo bello y lo sublime en conexión con la de lo pintoresco, comprendida como forma de unidad en la diversidad sensible. Asociado por Burke a la sensación de estupor que produce la contemplación de una naturaleza majestuosa, lo sublime dependería de un estado de indeterminación frente al paisaje en el que los objetos pierden su individualidad en un mismo sentimiento global, transportando al sujeto que observa a un régimen sensible distinto al de su cotidianeidad.

Ya sea en el análisis de las formas del jardín y su relación con la pintura o en el de algunos conceptos clásicos de la estética, Rancière invita a hablar de una “política del paisaje”, trasunto de la coexistencia entre individuos: “Un paisaje es el reflejo de un orden social y político. Un orden social y político puede describirse como un paisaje” (*Le temps du paysage* 95). Ciertamente, esta metáfora resume bien el proyecto estético de Rancière e introduce el comentario con el que termina su reflexión sobre el arte de los jardines. Las discusiones sobre el jardín coinciden, por un lado, con las grandes empresas de los *improvers* británicos, paisajistas y arquitectos responsables del diseño de las grandes casas de campo del momento, y por otro, con el auge de la política de cercamientos de los *commons* o campos comunales. La aristocracia acomete una remodelación agresiva de estas tierras, expulsando a los campesinos y eliminando cualquier infraestructura o edificación que interfiera en la expansión de las fincas o estropee sus vistas. Por el contrario, tanto la pintura como el jardín pintoresco, influidos por las escenas que la naturaleza crea involuntariamente, componen paisajes fundados sobre el contraste y la diversidad. No están circunscritos por las barreras de la propiedad, sino que contribuyen a las formas de percepción de un mundo igualitario, “compartido por los propietarios y los no propietarios” (*Le temps du paysage* 110). Rancière recurre aquí al ejemplo de la pintura rústica de Thomas Gainsborough, cuyos cuadros representan de forma armoniosa la disposición libre de la naturaleza e imágenes de la vida campestre y del trabajo diario de los jornaleros y sus animales, y en general, de la economía doméstica del uso de las tierras comunales.

En el epílogo se constata el final de esta historia estética del paisaje cuando hacia 1830 Hegel incluye el arte del jardín en el dominio de la arquitectura. En tanto que el arte es solamente una obra del espíritu, para Hegel la naturaleza deja de ser artista y queda en entredicho todo un siglo de entusiasmo por la misma y de pensamiento sobre el jardín. Ello no excluye, en cualquier caso, que la manera en que el paisaje difumina las fronteras que separan al arte del no-arte sienta un precedente histórico importante de la revolución de la era estética. No será hasta comienzos del siglo xx cuando el desarrollo de la técnica vuelva a hacer evidente que la creación estética no consiste meramente en elaborar vehículos de expresión de la voluntad de los artistas. Pero mucho antes de la aparición de la fotografía y el cine, el paisaje ya deshacía los límites entre aquello que es considerado arte y aquello que no, redefiniendo la experiencia estética como forma de acceso a la realidad de un mundo común.

Bibliografía

Rancière, Jacques. *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique.*

París, La Fabrique éditions, 2020

_____. *Tiempos modernos: Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política.* Santander, Shangrila, 2017.

_____. *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte.* Santander, Shangrila, 2011.

_____. *La fábula cinematográfica.* Buenos Aires, Cuenco de plata, 2001.