

## ***Locus amœnus***

En la literatura latina está presente ya la idea de la ciudad como escenario de todos los vicios del alma humana, mientras el campo ofrece, al que allí se retira, la frescura, la calma y el placer de la meditación. Pero la Naturaleza poseedora de todos esos valores, y que generosamente los ofrece a quien, abandonando la vida urbana, a ella se retira, es un espacio domesticado, que se concibe desde una perspectiva exclusivamente económica. Utilizada para obtener de ella un beneficio, libre de los peligros del territorio sin *cultivar* (culturizar) no es algo cuya contemplación esté desprovista de interés. No hay distanciamiento del medio y, por lo tanto, no puede hablarse, estrictamente, de *paisaje*.<sup>1</sup>

La función del jardín en la cultura latina es la simbolización de esos bienes que la Naturaleza proporciona. Constituye un "tercer espacio"<sup>2</sup> que permite disfrutar de ellos sin correr los riesgos que comporta el medio natural. Sólo en este sentido constituye el *locus amœnus*, el lugar riente, el espacio del ocio. El jardín rompe la disociación entre ciudad y campo (*ager*) y ofrece un espacio donde la naturaleza está simbolizada y sometida a un orden propio: el que impone la perspectiva del ocio.

El jardín como espacio simbólico ha sufrido una profunda evolución, manteniendo siempre esa referencia *ociosa*. Es un elemento que inculca en el individuo ciertos valores y normas de comportamiento, que implican una idea de continuidad con el pasado. La idea del jardín como *locus amœnus* supone una pérdida. La del modo en que la naturaleza *era*. Un modo que ahora existe solamente a través de su representación simbólica.

Este sentimiento de pérdida está presente en las dos tendencias que han marcado la evolución del jardín. Partiendo de la idea de "tercera naturaleza", expresada por los paisajistas del Renacimiento, hacia una *naturalización*, por un lado, representada por el jardín paisajista inglés, y hacia la racionalización del espacio en función de la mirada, con que se organiza el modelo italianizante, que alcanza de la Ilustración su momento álgido.

El jardín es siempre una expresión de la actitud del hombre hacia la Naturaleza y una versión idealizada de ésta, en la que se intensifican aquellos elementos que no están presentes en la vida cotidiana del individuo: agua y sombra en las zonas áridas, espacios despejados en las boscosas. Pero en esa representación se mantienen solamente aquellos elementos que proporcionan algún tipo de placer directamente derivado de ese acto de *liberación* del espíritu que supone la apreciación de la Naturaleza. Las flores en función de sus colores y aromas; los árboles por su sombra y sus frutos. El agua por el frescor que aporta. Nada queda de los elementos negativos del territorio exterior. Ni animales dañinos, ni espesuras amenazantes, ni la maleza que todo lo enmaraña.

En nuestra valoración estética de la Naturaleza se ha producido un proceso inverso al que ha sufrido la Naturaleza misma. La idea de paisaje implica el hecho de la mirada y exige, además, una cierta actitud de distanciamiento por parte del observador. Un estado contemplativo difícil de alcanzar cuando el entorno tiene un significado de peligro o necesidad para quien en él habita. Kant reconocía que para apreciar lo sublime de una tempestad en el mar hay que estar a salvo de ella. En la costa. Pero para el marinero que lucha con ella desde una embarcación, la mar embravecida sólo presenta peligro.

### **El fin de la Naturaleza**

Por esto, el gusto por el paisaje va parejo a la dominación de la Naturaleza. Hoy, por fin, nuestra sociedad puede hablar de gusto por lo natural, de haber desarrollado una cultura del medio

---

<sup>1</sup> CAUQUELIN, Anne: *L'invention du paysage*. Paris, Ed. Plon, 1989, pg. 52

<sup>2</sup> El concepto de "tercer espacio" o tercera naturaleza, fue formulada en el Renacimiento por Jacopo Bonifadio, como un modelo de superación de la tradicional antítesis entre naturaleza y arte. *Vid.* John Dixon Hunt: «The Garden as Cultural Object». En S. Wrede y W. Adams (eds.) *Denatured Visions*. New York, MoMA, 1991. pg. 19

ambiente. Justo cuando hemos convertido nuestro entorno en una maceta. Cuando ya no quedan espacios auténticamente *naturales* (es decir, no intervenidos). Desaparecido el referente, la Naturaleza, todo el territorio se convierte en un jardín, cuyas variaciones van del árbol encerrado en un alcorque al parque natural.

La desaparición de La Naturaleza, como referente cultural, como consecuencia de la generalización de *lo cultivado* tiene otra manifestación: la imposible distinción entre dos conceptos tradicionalmente opuestos en nuestra cultura: ciudad y campo han desaparecido como elementos diferenciados, aunque se mantenga su vigencia como conceptos culturales. Sabemos lo que es el espacio urbano. conocemos, aunque sólo fuera por los documentales de la televisión, el espacio natural. Pero ya no sabríamos cómo enfrentarlos y, sobre todo, cómo delimitarlos. El modelo tradicional de la ciudad como un proyecto acabado, con sus límites definidos, con una expansión homogénea, ya no existe. En su lugar tenemos hoy día un modelo de crecimiento urbano discontinuo, sujeto a intereses económicos, planes municipales de actuación y, sobre todo, a transformaciones continuas y cambios de actividad que producen un avance y repliegue de *lo urbano* cuyo ritmo es muchísimo mayor que el de las transformaciones naturales e incluso que el de los cambios tradicionalmente producidos por el hombre.

Ese espacio intermedio es, justamente, el que mayores dificultades plantea para su apreciación estética. No porque no estemos acostumbrados a él (el desarrollo de las ciudades lo ha convertido en escenario de las vidas de muchos de nosotros) sino porque carecemos de patrones que nos permitan abordarlo. Como prueba basta simplemente con intentar describirlo. Páramo, erial, estepa, alijar o ejido, son palabras que definen la falta de vegetación o la inadecuación de un terreno para el cultivo. Poco que ver con los terrenos que se entremezclan en el paisaje urbano de los suburbios, o que forman esas áreas próximas, donde la naturaleza ha sido ya derrotada. Espacios en los que se dan, fundamentalmente, dos formas primitivas de relación con el territorio. Para los hombres, el tránsito. Para la naturaleza, el matorral.

Paradójicamente, su indeterminación da a esos espacios una perspectiva insólita. La desaparición de *lo natural*, entendido como *lo salvaje*, se manifiesta en la extensión de una idea elaborada en la Ilustración, pero que ha tomado sentido pleno en este siglo: la ordenación del territorio. *Ordenar* el territorio supone determinar su uso. Preestablecer el modelo de relación que los individuos deben mantener con una porción dada del entorno. Hay espacios para la habitación, en los cuales rigen una serie de normas que van desde la densidad edificatoria a la prohibición de tirar basuras o de cruzar la calle por donde uno quiera. Hay, también, espacios para el trabajo, donde instalamos industrias y todo tipo de equipamientos destinados a la actividad productiva. Las grandes superficies comerciales constituyen un nuevo tipo de espacios, determinados en base a una serie de normas y usos. Desde la paciencia precisa para llegar a ellos a través de los atascos al desarrollo de la pulsión de comprar.

Pero, ¿qué decir de ese descampado, de ese trozo de terreno que queda en la mitad de un polígono industrial, a la espera de ser vendido? ¿Cómo calificar el terreno que, por avatares del mercado, queda sin edificar, cuando el resto de los solares de su alrededor han sido ya ocupados? En un coloquio celebrado en Lyon hace ya bastantes años, François Dagognet hablaba de la muerte del paisaje y su necesaria resurrección. ¿Cómo? Dagognet reivindicaba la necesidad de "inventar paisajes neo-urbanos o peri-urbanos". Espacios a los que no tenía empacho en llamar "de *libertad*", cuyo sentido no debía, en cierto sentido, haber sido predeterminado<sup>3</sup>.

Eso es, justamente, lo que Xavier Ribas ha encontrado en los alrededores de Barcelona. Frente a una ordenación del territorio omnipresente, que establece dónde y cómo divertirse. Que supedita todo a la actividad económica, el habitante de las ciudades encuentra, como reacción esos pequeños espacios de libertad. Real o fingida, qué más da. El caso es que la libertad no está en la Diagonal ni en Port Aventura, sino en ese descampado donde nada te impone un comportamiento, ya programado en el propio diseño del espacio en que te hayas.

¿Y qué hacer cuando puedes hacer lo que quieras? Buena pregunta. Las fotos de Ribas nos presentan una curiosa vuelta a las formas tradicionales de convivencia. El urbanita, anclado y encadenado a su lugar de residencia y trabajo, reencuentra, en cierto modo las costumbres

---

<sup>3</sup> DAGOGNET, François: Mort et resurrección du paysage?» En *Mort du paysage?*. Lyon, Champ Vallon, 1982. pg. 33

nómadas. Ese no es su territorio, pero en él se instala provisionalmente. Y las viejas costumbres nómadas se representan de nuevo: la tienda, la familia alrededor de la hoguera, la comida compartida. O la simple sensación de estar, de marcar una porción del territorio instalando allí los objetos de nuestra propiedad, las pequeñas cosas que nos identifican y dicen a los demás quién somos. Haciendo de ese espacio un verdadero *locus amoenus*.

## **Negaciones**

Hasta aquí lo que podríamos denominar *construcción* del territorio, transformación del espacio en entorno. Pero la reflexión que Ribas propone no nos llega mediante su experiencia directa, sino a través de su representación fotográfica. El paisaje es mirada, pero también discursivización de esa mirada. Y si en la que Ribas dirige al territorio encontramos el claro rastro de lo que hace unos años se dio en llamar "deconstrucción", no se debe solamente al tema escogido, que podríamos considerar *a la moda*, en la práctica fotográfica de los últimos veinte años, sino por una cuidadosa negación de las convenciones instauradas en el discurso fotográfico.

El documentalismo briánico de los últimos años nos ha habituado, en cierta medida, a la paleta de colores desleídos utilizada. No es sino la primera negación. La de la representación idealizada del paisaje, al uso en revistas tipo *National Geographic*, o en los folletos de las agencias de viaje. Si estas imágenes aluden en algo a los paisajes míticos es en tanto que fotos "de vuelta". Es decir, no las que hacen soñar al turista de hoy día, sino las que trae consigo a modo de magro recuerdo.

Siguiendo con las distancias discursivas, también Ribas se aleja de las convenciones del documentalismo, herederas del concepto de lo pintoresco. La estética de lo pintoresco incide en lo singular, destacándolo. Especialmente adaptable a su construcción en perspectiva del espacio, la fotografía ha encontrado en esta estética uno de sus mejores aliados, hasta el punto de hacer imposible cualquier análisis serio del medio sin referencia a las ideas sobre el gusto formuladas por Gilpin hace dos siglos. Pues bien, el alejamiento de Ribas, la distancia que establece entre la cámara y sus sujetos, viene a romper con esa estética de lo singular, optando por una mirada englobadora, que implica la desocupación del puesto del observador implícito en la obra. Justo al contrario, en lo que sería una negación de la negación, de la reciente fotografía documentalista británica, al estilo Martin Parr, que siempre remite a un sujeto que mira.

El alejamiento de los sujetos tiene otras consecuencias. En muchas de las fotos, el elemento humano resulta tan empequeñecido que, más que desempeñar la función de posibilitar la remisión del espacio a la escala humana, hace que las personas aparezcan como engullidas por el paisaje, inermes ante él. Una característica de la primera pintura romántica (pienso en Friedrich), donde comienza a plantearse la ruptura de la armonía entre el hombre y la Naturaleza que la ideología pastoral había formulado. Pero el empequeñecimiento del hombre ante el paisaje tiene aquí un sentido muy distinto. Nada queda ya de la grandiosidad sublime de los paisajes de Friedrich. Todo lo más, la imponencia de las torres de alta tensión, que nos dicen de la pequeñez a que nos hemos reducido. De ahí que, a diferencia de Friedrich, el punto de observación no se sitúe la mayoría de los casos por encima. Nada queda de un ideal "ojo de dios" que mira desde lo alto a un hombre empequeñecido. Ahora ya, por fin, estamos solos.