



María Antonia Blanco Arroyo

LA TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE

UNA MIRADA MULTIDISCIPLINAR DE LA
FOTOGRAFÍA



Dykinson, S.L.

Editorial Universidad de Sevilla

**LA TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE:
UNA MIRADA MULTIDISCIPLINAR
DE LA FOTOGRAFÍA**

María Antonia Blanco Arroyo

**LA TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE:
UNA MIRADA MULTIDISCIPLINAR
DE LA FOTOGRAFÍA**

**ueus**
Editorial Universidad de Sevilla

Dykinson, S. L.

Catalogación Editorial Universidad de Sevilla
Colección Arte
Núm.: 72

COMITÉ EDITORIAL:

Araceli López Serena
(Directora de la Editorial Universidad de Sevilla)
Elena Leal Abad
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda
Marina Ramos Serrano
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407.

La editorial agradece a los artistas Robert Adams, Edward Burtynsky, Terry Evans, Dana Fritz, Frank Gohlke, Peter Goin, Alexander Heilner, Richard Misrach, Xavier Ribas, Martina Shenal, David Taylor, y a las galerías Fraenkel Gallery, San Francisco, y Nicholas Metivier Gallery, Toronto / Flowers, London, la cesión de las fotografías que se reproducen en este libro.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

© Copyright by María Antonia Blanco Arroyo. Madrid, 2023

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

© Editorial Universidad de Sevilla 2023
c/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: info-eus@us.es
Web: <https://editorial.us.es>

ISBN (PDF) (Editorial Universidad de Sevilla): 978-84-472-2549-1
ISBN (PDF) (Editorial Dykinson): 978-84-1170-885-2
DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/9788447225491>

Imágenes de cubierta:

Arriba: Dana Fritz. Painted Clouds, Biosphere 2, 2007. Archival pigment print. © Dana Fritz, cortesía de la artista.

Abajo: Peter Goin. Nuclear Bunker Complex, de la serie Nuclear Landscapes, printed: 2014, file created 1989. Digital pigment print. © Peter Goin, cortesía del artista.

Maquetación: german.balaguer@gmail.com

A mis padres, una gran parte de mí

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
1. EL PAISAJE COMO TEORÍA CULTURAL A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA.....	17
1.1. Los orígenes del concepto paisaje	17
1.1.1. La naturaleza como fuente de inspiración	22
1.2. La transformación urbana.....	28
1.2.1. Urbanaje: Hacia una nueva conceptualización del paisaje urbano.....	38
2. LA CONCIENCIA ECOLÓGICA Y SOCIAL EN LA FOTOGRAFÍA DE PAISAJE.	43
2.1. El discurso fotográfico medioambiental y social	45
2.2. Las nuevas topografías: Fotografías de un paisaje alterado por el hombre	55
2.3. Objetividad: La escuela de Düsseldorf	67
3. LA TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE.....	77
3.1. Alteración perceptiva y semántica	80
3.1.1. Simulación y digitalización	83
3.2. Transformación medioambiental	92
3.3. La influencia de la industrialización	104
3.3.1. La ruina industrial	107
4. LA MULTIDISCIPLINARIEDAD EN LA FOTOGRAFÍA DEL PAISAJE ALTERADO.....	113
4.1. Aspectos antropológicos	116
4.2. Caracterización social	131
4.3. La abstracción en la imagen.....	139
CONCLUSIONES	155
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	159
AGRADECIMIENTOS.....	165

INTRODUCCIÓN

Existe una red de infinitas relaciones visuales y conceptuales que circundan el paisaje que habitamos, y el deseo de establecer una teoría para comprender esta compleja red de conexiones, es uno de los propulsores iniciales que le dieron dinamismo a este ensayo en sus orígenes. La investigación es un camino de continuo aprendizaje, y en esta aventura, tratamos de exponer nuestras inquietudes y desasosiegos en torno a un tema de alcance global: la transformación del paisaje.

Este libro augura una nueva conceptualización del paisaje, creada a partir del comportamiento colectivo proyectado en la naturaleza y en el espacio urbano. Analizar la alteración del entorno en un mundo sustancialmente cambiante, nos conduce hacia un conocimiento ampliado, y se pueden sustraer vínculos entre las diversas áreas de estudio que intervienen en la lógica paisajística. Así pues, la fotografía de paisaje, al retratar la conducta humana –estudiada por la antropología– adquiere un matiz científico para el análisis de la sociedad y de sus mitologías, convirtiéndose en una fuente de conocimiento plural y, por lo tanto, en una inspiración para el planteamiento de nuevas fórmulas de percepción y asimilación del mundo a través de la creación.

El paisaje como objeto de investigación se remonta en el tiempo al espíritu explorador de Alexander von Humboldt, y trasciende hasta nuestros días, aunque a lo largo de la historia el concepto “paisaje” ha evolucionado y se ha transformado de acuerdo a los distintos contextos histórico-artísticos. Desde sus orígenes, el proceso de transformación del paisaje es un camino discontinuo de sucesos entrecruzados que implican al mundo, y hay que destacar que, sobre la década de 1980, se produce un resurgimiento del género “paisaje” en paralelo a una serie de acontecimientos de índole “histórico-importantes”. No es ocioso pensar que este resurgimiento tenga lugar durante el periodo de la revolución Reagan, ya que con el proceso de desregularización abordado por el presidente de EE.UU. que le da nombre, Ronald Reagan, las corporaciones multinacionales darían rienda suelta sobre el medioambiente físico y económico, convirtiéndose el paisaje en un asunto de primer orden, lo que nos lleva a investigarlo más allá de su representación visual (Bright, 1985).

Por otro lado, indagando en las teorías de notables autores que abordan distintas disciplinas, llegamos a comprender la importancia de explorar el concepto paisaje, entendiéndose éste como un conjunto de circunstancias e ideas instauradas culturalmente en un mundo híbrido y plural. La fisicidad del entorno queda en segundo plano, para dar prioridad al mundo platónico que constituye el verdadero paisaje. Éste es un pensamiento lógico, pues hablamos de un concepto inventado y estructurado mediante una red de ideas. Defendamos, por tanto, el carácter conceptual del paisaje como una constante histórica que debe ser analizada. De hecho, el historiador del arte Ernst Hans Josef Gombrich (citado por Fernández, 2006), afirma que el concepto paisaje fue pensado antes incluso de su representación, y antes de que existiera una palabra para nombrarlo. Asimismo, como expone James Corner, en su publicación *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture (Recuperando el paisaje: Ensayos de la arquitectura del paisaje contemporáneo)*, de 1999, el paisaje es más una idea y un modo cultural de ver, que un objeto cuantificable, por lo que no es un equivalente físico. En este sentido, el paisaje es un elemento abierto a la interpretación, al diseño y a la transformación. Cabe señalar el simposio *Constructing Landscape (La construcción del paisaje)*, celebrado en The University of Pennsylvania, en 1993, en el que se desarrollaron una serie de diálogos centrados en la construcción física y conceptual del entorno (Corner, 1999).

James Corner (1999) reflexiona sobre el paisaje como expresión de la antropía ambiental, calificándolo como víctima e indicador de la misma, y además, afirma que el paisaje también nos introduce en la imagen ideal de un mundo verde y armonioso, algo, en cierto modo, perdido y deseado de nuevo. Esta doble interpretación nos lleva a aceptar el paisaje como un conjunto de circunstancias marcadas por la existencia humana, un conjunto de condiciones donde suceden cosas, idea también defendida por el fotógrafo estadounidense Lewis Baltz, tal y como comprobamos en la siguiente declaración:

El paisaje [...] parece más un conjunto de condiciones, un lugar donde las cosas y los acontecimientos pueden ocurrir en vez de una cosa dada o un acontecimiento en sí mismo; una circunstancia en la que se podría incluir una serie de posibilidades para desarrollarse (Baltz, 1985)¹.

En este libro abordaremos el paisaje como un sistema cultural, y trataremos de pensar en él como un “todo”, un conjunto de situaciones espacio-temporales en las que interviene el ser humano. Este sistema de relaciones nos mostrará cómo se configura y funciona el complejo entramado paisajístico, pues explorar el paisaje, como una totalidad de relaciones fácticas en el mundo natural y urbano, nos permite profundizar en el significado del propio paisaje a través de: la conciencia ecológica y social, la alteración

¹ Texto original en inglés: “The landscape [...] seems more a set of conditions, a location where things and events might transpire rather than a given thing or event in itself; an arena or circumstance within which an open set of possibilities might be induced to play themselves out”. Véase: Baltz, Lewis, «Landscape Problems; Edward Weston, California Landscapes», *Aperture*, 1985, nº 98.

perceptiva, la ruina industrial o la visión abstracta de la tierra. Pero, ¿cómo alcanzar dicho significado? La clave está en establecer un enfoque multidisciplinar que nos permita mirar más allá de la corteza visual de la imagen. Diversas teorías analizadas confirman que fotografiar el paisaje es mucho más que reportar o documentar un hecho, idea que corrobora también el fotógrafo estadounidense Robert Adams en su publicación *Beauty in Photography (La belleza en la fotografía)*.

Toda esta teoría paisajística se ve reforzada al haber contactado y entrevistado a diversos artistas e investigadores incluidos en esta publicación, muchos de los cuales nos han permitido un acceso diametral a sus obras. Así pues, el diálogo circunscrito ampliará de manera pragmática nuestra perspectiva, pues las líneas de investigación aquí expuestas forjan un relato artístico muy enriquecedor a través de la fotografía de artistas como Edward Burtynsky, Frank Gohlke, David Taylor, Dana Fritz, Terry Evans, Martina Shenal, Xavier Ribas, Peter Goin, Richard Misrach o Alexander Heilner, entre otros. Todos estos autores emprenden una aventura laberíntica en torno al paisaje, tratando de comprender la naturaleza cambiante del espacio y la evolución del ser humano en él.

Anne Whiston Spirn (1998), en su libro *The Language of Landscape (El lenguaje del paisaje)*, afirma que el paisaje es nuestra lengua materna. La evolución del ser humano ha estado sujeta a la relación que éste ha mantenido con la vegetación, los animales, la propia tierra o el agua. Todos los sentidos del hombre se han desarrollado en conexión con estos elementos que constituyen el paisaje, incluso antes de que existieran palabras para describir a las distintas especies. El paisaje se puede interpretar como el primer texto humano existente antes de la invención de otros símbolos o signos. El lenguaje verbal, el matemático o el gráfico, derivan del lenguaje del paisaje (Whiston Spirn, 1998). El paisaje es el origen de todo, y ahora, para comprender la raíz de los cambios que se están produciendo en él, es necesario volver al origen. Se podría pensar en la necesidad de introducirnos en una espiral para llegar al origen, como simbolizaba el artista Robert Smithson a través de su obra *Spiral Jetty (Muelle en espiral)*. La regresión que sugerimos no es una modalidad de eterno retorno, sino que se trata de una sugestión comprensiva que nos haga retrotraernos al centro de un todo material psicológico; el origen, al fin y al cabo, puede resultar un punto de partida para comprender el conjunto de todas las cosas. Por lo tanto, a través de este libro proponemos un viaje a los orígenes del concepto “paisaje”, así como a los orígenes de la concepción del “paisaje alterado por el hombre” en la fotografía, lo que nos llevará a establecer las conexiones necesarias para una comprensión adecuada de estas ideas en la actualidad.

Tratamos de construir una teoría del “paisaje alterado” en aras de transformar la conciencia y la percepción del individuo y sus formas de relacionarse con el entorno; y lo hacemos examinando el carácter multidisciplinar de la fotografía, pues existe una transversalidad científica advertida en la imagen. Por ejemplo, los elementos formales y cromáticos de algunas fotografías del artista canadiense Edward Burtynsky nos introducen en una percepción emocional que podríamos asociar con la experiencia contemplativa de una pintura de Mark Rothko, y también nos hacen tomar conciencia sobre la huella que marca nuestra relación con el entorno. Por lo que debemos subrayar

el significado transversal de la imagen fotográfica, y según lo define Roland Barthes, ese significado se halla en el “punctum”, en el que la fotografía es capaz de revelarnos multitud de ramas del conocimiento humano. La imagen de paisaje adquiere una lógica semántica multidisciplinar al introducirnos en el ámbito de la pintura, la antropología o la sociología. Al hallar las variables del conocimiento humano en una fotografía, nos enfrentamos a la imagen con una actitud abierta al aprendizaje y a la comunicación visual, lejos de cualquier comportamiento de observación anodina. Esta situación reflexiva nos lleva a plantearnos cuestiones como las siguientes: ¿podría ser la creación fotográfica actual una forma de coleccionar paisajes en peligro de extinción, una manera de preservarlos gráficamente, un diálogo con la humanidad, o una vía de conocimiento de nuestro propio entorno?

Deborah Bright (1985) declara que el paisaje como tema central de la fotografía, debe analizarse como un documento que se extiende más allá de la estética formal o expresiva del autor, ya que incluso las interpretaciones más personales reflejan intereses colectivos, ya sean filosóficos, políticos, económicos o de cualquier otra índole. Bright además apunta que es preciso revisar el significado cultural del paisaje para afrontar las cuestiones que yacen más allá de cualquier intuición individual o virtuosismo técnico (Bright, 1985). Por ello resulta tan relevante indagar en las narrativas implícitas en el paisaje mediante un sistema de conocimiento transversal. Citando de nuevo a James Corner (1999), este autor afirma que es necesaria una perspectiva multidisciplinar para comprender el paisaje contemporáneo, ya que las ideas que oscilan entre disciplinas de forma transitoria, afectan a la práctica del diseño y a los modos de representación del medioambiente construido. Analizar el concepto paisaje traspasando su visualidad es un requisito crucial para abordar los cambios que se están produciendo en la actualidad. Además, el propio Edward Burtynsky, concibe el arte como un mecanismo de gran complejidad, y afirma:

El arte no proporciona una respuesta. Es mucho más complejo que eso. Es político. Es científico. Se trata de toda una serie de capas de significados. Lo que el arte puede hacer ahora es presentar una percepción individual sobre lo que está sucediendo realmente. Uno realmente comienza a ver las cosas y a entender el mundo de un modo esclarecedor, y esto es algo que las palabras no consiguen. No se trata de que el objeto sea “liberado”, sino simplemente de mostrar lo que existe ².

El tránsito entre disciplinas nos acerca al verdadero significado del paisaje, y a la vez, la exploración semántica del mismo es abordada por artistas y profesionales de

² Texto original en inglés: “Art does not provide an answer. It is far more complex than that. It is political. It is scientific. It is a whole series of layered meanings. What art can now do is present an individual perception about what is actually going on. One actually begins to see things and understand the world in a way that clarifies in ways that words cannot. The object is not to be “liberated”, it is to simply show what exists”. Véase: Grande, John K., *Interview: Manufactured Landscapes: An Interview with Ed Burtynsky* [en línea]. Disponible en: <http://www.americansuburbx.com/2009/05/interview-manufactured-landscapes.html>, 2006 [consultado el 1 de julio de 2014].

diversas ramas. Asimismo, creemos preciso destacar la trascendencia de esta temática en la fotografía contemporánea; algo que nos ha llevado a indagar en las vigentes vías de actuación que desarrollan profesores, investigadores y fotógrafos, para llevar a cabo sus proyectos tanto desde una perspectiva teórica como práctica. De hecho, se produce una interesante fusión entre la investigación y la creación fotográfica, actividades que llegan a ser complementarias y que se nutren recíprocamente, eliminándose de este modo la barrera existente entre el profesor y el artista.

Esta investigación se ve motivada por la necesidad de encontrar respuestas y caminos de entendimiento válidos, en un mundo lleno de cambios y procesos que alteran continuamente nuestra relación con el medio. Debido a la hibridación de lenguajes que define el paisaje desde las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad, resulta esencial superar cualquier frontera innecesaria para poder llegar a una comprensión más profunda del mismo. En este sentido, el discurso de los artistas de la Escuela de Fotografía de Düsseldorf, ha sido un componente esencial, pues sus obras constituyen una fuente de conocimiento plural que transforma el objeto documental de la fotografía hacia un enfoque conceptual. La obra del fotógrafo alemán Andreas Gursky encarna este espíritu en sus imágenes, y por lo tanto, adquiere un gran protagonismo en esta publicación. Por otro lado, los fotógrafos de la corriente “New Topographics” también son un componente clave de este trabajo, los artistas americanos abordan los aspectos mundanos del paisaje, y sus fotografías son una expresión directa de la acción del hombre en la Tierra, idea que trasciende en la historia de la fotografía hasta nuestros días.

En cuanto a la metodología de trabajo abordada, debo señalar la importancia de las fuentes primarias empleadas y los testimonios de artistas, así como las estancias de investigación desarrolladas en instituciones artísticas especializadas³, pues todo ello ha nutrido enormemente nuestros planteamientos teóricos, y nos ha conducido a elaborar con éxito el presente trabajo. La activa colaboración con profesores y artistas de la University of Nebraska-Lincoln, la University of Arizona, o el Nevada Museum of Art, ha contribuido a enriquecer los contenidos aquí mostrados, accediendo además a fuentes de información únicas, como las que se encuentran en el Center for Art + Environment del Nevada Museum of Art.

Los archivos investigados en el Center for Creative Photography de la University of Arizona también han sido cruciales, pues nos han brindado un conocimiento en extenso sobre la obra de Ansel Adams o los fotógrafos de los “New Topographics”. El estudio de estas fuentes, y de muchas otras en distintas instituciones estadounidenses y españolas, así como la visita a colecciones especializadas de fotografía, nos ha

³ Las instituciones americanas en las que se ha forjado este trabajo de investigación son: el Center for Creative Photography de la University of Arizona, en Tucson (Arizona); la University of Nebraska-Lincoln, en Lincoln (Nebraska); y el Center for Art + Environment, del Nevada Museum of Art, en Reno (Nevada). Las residencias de investigación artística llevadas a cabo en estos centros fueron financiadas por la Universidad de Sevilla entre 2011 y 2015, gracias a una “Beca Predoctoral o de Personal Investigador en Formación (PIF) del Plan Propio de la US”, y a varias “Ayudas Estancias Breves en España y en el Extranjero”.

proporcionado las claves necesarias para llevar a cabo esta investigación, sin olvidar la gran importancia de haber visualizado en directo muchas de las fotografías incluidas.

Por otro lado, una parte esencial de este trabajo ha sido la solicitud de los permisos de reproducción de las imágenes incluidas. En base a las ideas expuestas, hemos seleccionado un total de sesenta y dos fotografías que complementan y potencian mediante un recorrido visual demoledor todo el discurso. Esto ha sido posible gracias a la colaboración de artistas y galerías que nos han proporcionado un extraordinario material gráfico.

En definitiva, la estructura de este trabajo se ha organizado en torno a cuatro grandes bloques. En primer lugar, se aborda la teoría cultural del paisaje a través de la fotografía, y se propone el término “urbanaje” como acepción del paisaje urbano. En un segundo apartado, se profundiza en la conciencia ecológica y social del paisaje partiendo de referentes clave como la Escuela de Fotografía de Düsseldorf o los fotógrafos de los “New Topographics”. Este recorrido conceptual nos conduce a un tercer bloque temático centrado en el puro proceso de transformación del paisaje, en el que se aborda la alteración perceptiva, medioambiental y la influencia de la industrialización. Y, por último, el cuarto apartado es una firme inmersión en el núcleo teórico de este trabajo: la multidisciplinariedad en la fotografía del paisaje alterado, desde una perspectiva abierta que alberga aspectos antropológicos, sociales y de naturaleza pictórica.

Resta decir, que, aunque en el contenido de esta publicación está implícito de manera sustancial el entramado de mi tesis doctoral, el diseño argumental ha sido elaborado como un ensayo con autonomía propia, y en él se han incluido nuevos recorridos teóricos que contribuyen a forjar un relato artístico sólido e independiente. Asimismo, esta publicación está íntimamente relacionada con mi anterior libro *El mundo alterado: el paisaje antrópico en la fotografía contemporánea* (2017), y constituye una extensión conceptual de las teorías desarrolladas en torno a la creación fotográfica y la transformación del paisaje aplicando un enfoque multidisciplinar.

1. EL PAISAJE COMO TEORÍA CULTURAL A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA

El devenir histórico, según nuestro criterio, ha movido una serie de mecanismos humanos que han establecido una lógica interna del paisaje en la sociedad. Acciones y decisiones que han desencadenado una profunda transformación del medio que habitamos, estando inmersos actualmente, en una nueva era que Paul Crutzen, premio Nobel de Química, anunciaría en el año 2000 con el término “Antropoceno”, para referirse a un nuevo periodo histórico en el que el ser humano es el mayor agente de cambio. En la actualidad, hay un debate en curso entre investigadores y artistas que comparten sus ideas para provocar una reacción y concienciar sobre esta nueva situación. Investigadores como William L. Fox, Donna Haraway, Bénédicte Ramade o el profesor T.J. Demos prestan atención a este nuevo estado del mundo, y un gran elenco de fotógrafos exploran la transformación del paisaje en busca de respuestas y reacciones que activen la conciencia medioambiental. Por eso, es tan importante mostrar un objeto de estudio que identifique al ser humano como ente transformador del paisaje, por lo que es conveniente analizar algunos antecedentes, que, gracias a su valor relacional y significativo, permitan la creación de un nuevo discurso. De lo que se trata es de estudiar las diferentes interpretaciones que se han desarrollado tanto a nivel artístico como científico, y a través de las mismas, incidir en la creación de una nueva teoría del paisaje. De este modo, podremos identificar la siguiente idea: los paisajes son creaciones culturales y categorías de la mente, y el análisis de la fotografía contemporánea proporciona las claves de una investigación necesaria.

1.1. LOS ORÍGENES DEL CONCEPTO PAISAJE

En el siglo XVIII será cuando se advierta por primera vez la conciencia de una determinada situación cultural: el impulso del paisaje a ideal del arte y de la vida estética (Nogué, 2008). Cabe destacar que el paso decisivo fue la aparición de la ventana, pues este hallazgo flamenco, que a priori puede parecer baladí, representa de un modo coherente la invención del paisaje occidental. La ventana, al aislar al país en el cuadro con el marco, lo convierte en paisaje. En este sentido, resulta bastante probable

que la primera significación de la palabra “paisaje”, literalmente “trozo de país” en neerlandés, y aparecida en la segunda mitad del siglo XV, designe esta porción de espacio demarcada por la ventana pictórica (Nogué, 2008). Es interesante comprobar cómo el significado de la palabra paisaje en el siglo XV, puede ser asociada a la idea de fragmento que define el espacio en la actualidad, ya que estamos asistiendo, cada vez más, a un mundo constituido por fragmentos de realidad. La visión fragmentada del entorno es ineludible, debido a la emergencia y pluralidad de imágenes que aparecen en la dinámica de la vida actual.

Según señala Javier Maderuelo (2005), es importante considerar que el concepto “paisaje” tiene dos raíces diferenciadas en Europa. Una es germánica y dará origen a términos como *landschaft* en alemán, *landskip* en holandés, o *landscape* en inglés; mientras que la otra es latina, y de ella derivan palabras como *paesaggio* en italiano, *paysage* en francés, *paisagen* en portugués, y *paisaje* en español. Ambas raíces denotan, no sólo una construcción gramatical diferente, según los distintos hábitos lingüísticos de dos zonas geográficas (la de los países del norte y la de los países del sur), sino que, corresponden también a dos modos distintos de comprender, ver y representar el mundo. Así pues, el término *landschaft* en alemán está documentado desde el siglo VIII, aunque, entonces y hasta el Renacimiento este término significaba solamente “región” o “provincia”. El *landschaft* o *lantschaft* alemán no se refería originariamente a una vista de la naturaleza sino a un área geográfica definida por unos límites políticos (Maderuelo, 2005). Hablamos de límites políticos, económicos, urbanos y, en definitiva, sociales, cuando nos introducimos en la dialéctica del paisaje de ciertos fotógrafos alemanes y estadounidenses, quienes concentran sus intenciones en la creación del mundo contemporáneo.

La escuela alemana, en comparación con otras escuelas de geografía, posee la tendencia a considerar el entorno como una entidad geográfica, bajo parámetros puramente descriptivos y objetivos. Prestemos atención al concepto de “paisaje ecológico” (*Landschaftökologie*), acuñado por Karl Troll en 1939, el cual implicaba los aspectos visibles, objetivos y cuantificables de un ecosistema, pudiendo, de este modo, abstraerse de cualquier subjetividad (Molla Pellitero, 2011). Esta visión objetiva la conservan los fotógrafos de la Escuela de Fotografía de Düsseldorf, de quienes hablaremos más adelante. La actitud objetiva de la fotografía está claramente acuñada por los artistas alemanes Bernd y Hilla Becher, conocidos por su docencia en la citada escuela alemana. Sin embargo, las fotografías de ciertos artistas, alumnos de esta institución, han evolucionado hacia caminos interpretativos cuya percepción se introduce en una dinámica artística más conceptual y subjetiva.

Por otro lado, cabe destacar el hecho de que la primera fotografía de la historia fue un paisaje visto desde una ventana, lo que dio origen al paisaje occidental, de cuya imagen tomará su formato rectangular la tarjeta postal (Nogué, 2008). Así pues, comprobamos cómo la ventana ha sido empleada como un particular objetivo de los proyectos fotográficos contemporáneos. En este sentido podemos mencionar algunas obras: *Bundestag, Bonn*, de 1998 de Andreas Gursky; o *Garzweiler, (#1982)*, datada

en 2003, de Laurenz Berges; sin eludir ciertos trabajos de los artistas Uta Barth o José Manuel Ballester.

Los ejemplos mencionados no sólo retratan el punto de vista fotográfico de la primera fotografía de la historia, sino que además poseen otro carácter estético-narrativo en correspondencia con el momento actual: la característica de mirar el paisaje a través de una pantalla intermedia. En la contemporaneidad se desarrollan nuevos modos de aproximación a la imagen real. Se trata de un comportamiento perceptivo mediado por las pantallas digitales, que continuamente se interponen entre nosotros mismos y el mundo tangible en el que vivimos. Por lo tanto, podríamos observar incluso, que existe un inevitable distanciamiento entre el ser humano y el espacio que habita, ya que existe una interacción virtualizada que nos conduce hacia un concepto ampliado de paisaje.

El estudio del paisaje desde sus orígenes cobra una importancia crucial para profundizar en el conocimiento humano. Asimismo, se conoce que el paisaje reivindicado por excelencia desde el dadaísmo, es el paisaje urbano, y en él, los lugares banales, anodinos, vacíos de interés histórico, simbólico o estético, son una forma de acercarse a la desacralización del arte, lo que daría lugar a una simbiosis entre el arte y la vida (Nogué, 2008). La trascendencia del paisaje urbano está recogida en diversos discursos fotográficos contemporáneos, ya que a través de él podemos caracterizar y analizar al individuo, así como la correspondiente relación que establece con el espacio que habita, incidiendo especialmente en cómo lo transforma con sus acciones, decisiones y comportamientos.

Los situacionistas de los años 50 propusieron el término “deriva” para expresar la vivencia del paisaje urbano bajo el concepto de *psicogeografía*, una forma alternativa de comprender los efectos del medio geográfico sobre el comportamiento afectivo de los individuos. Según expone Joan Nogué (2008), la *psicogeografía* explora el reconocimiento de las unidades ambientales, de sus componentes, de su localización espacial y, en conclusión: la identificación del individuo con su ciudad. Del mismo modo, uno de los padres de la geografía, Alexander von Humboldt será quien arranque al sujeto de la reflexión de la conducta contemplativa, impulsándolo hacia el conocimiento de la cultura y la manipulación del planeta. Gracias a Humboldt el concepto de paisaje muta por primera vez: de concepto estético pasa a cobrar un sentido científico, y pasa del saber pictórico y poético a la descripción del mundo. Dicha conceptualización se carga de un significado inédito desde el punto de vista no sólo de la historia, sino además, de una forma más precisa, de la historia de la cultura (Nogué, 2008). Nos hemos desplazado de la mera contemplación a la reflexión crítica del mundo, lo que supone una implicación de mayor alcance que nos concierne más allá del ámbito visual. Ahora, es condición necesaria atender también a la cultura. Si nos remontamos a los orígenes del término *paisaje cultural*, encontramos esta acepción en escritos de historiadores y de geógrafos alemanes y franceses de finales del siglo XIX. Destaca, en este sentido, el geógrafo alemán Friedrich Ratzel, y la atención que Otto Schütter reclama sobre la idea de *landschaft* como área definida por una interrelación armoniosa y uniforme de elementos físicos, acentuándose también, por otro lado, la interpretación de la incidencia mutua entre naturaleza y sociedad de Paul Vidal de La Blache. Por

otra parte, encontramos a algunos sociólogos y filósofos franceses coetáneos, como por ejemplo Émile Durkheim o Frédéric Le Play, quienes defienden la relación entre patrones culturales y territorios acotados, es decir, entre paisaje y paisanaje (Nogué, 2008). No obstante, la consideración actual del concepto *paisaje cultural* no aparece hasta principios del siglo XX. El profesor Carl Sauer es quien propaga su uso desde la Universidad de California, Berkeley, en la década de 1920, revisando aquella idea de “*landschaft*”. Sauer profundiza en lo que él denomina “geografía cultural”, disciplina que analiza las transformaciones en el tránsito de un paisaje natural a otro cultural debido a la acción del ser humano, estudiando la relación cambiante entre hábitat y hábitos. En *La morfología del paisaje* (Sauer, 1925) se define por primera vez el paisaje cultural como el resultado de la acción de un paisaje social sobre un paisaje natural. En base a este enfoque, la cultura es el agente, la naturaleza el medio, y el paisaje cultural el resultado (Nogué, 2008). Este planteamiento nos conduce hacia un punto de consideración clave: la transformación del paisaje o la idea de “paisajes alterados”. El individuo modifica el paisaje con sus acciones y modelos de comportamiento, idea que, defienden al fundamentar sus proyectos muchos fotógrafos contemporáneos como el alemán Andreas Gursky o el canadiense Edward Burtynsky.

Según el teórico americano John Brinckerhoff Jackson, citado por Joan Nogué (2009), ningún paisaje puede ser comprendido mientras no lo percibamos como una organización del espacio y, mientras no nos preguntemos cómo se crearon, a quién pertenece, quiénes lo usan y cómo cambian. Por lo tanto, podemos verificar la mutabilidad de los hechos como una constante de la realidad. Las transformaciones del espacio que han supuesto los avances tecnológicos recientes, han generado un territorio nuevo y unas formas de paisaje que implican nuevos modos de mirar, y de ahí la necesidad de una actitud inconformista y reflexiva frente a la naturaleza contemplativa que define el comportamiento de épocas anteriores. J. B. Jackson fundó un periódico llamado *Landscape* en 1951 y que editó hasta 1968 (Salvesen, 2009). Jackson realizó la siguiente afirmación como tema inaugural del periódico:

Dondequiera que vayamos, o cualquiera que sea la naturaleza de nuestro trabajo, adornamos la cara de la tierra con un diseño viviente que cambia, y es finalmente reemplazado por el de una generación futura. ¿Cómo puede uno cansarse de mirar en esta variedad, o de maravillarse de las fuerzas del hombre y la naturaleza que lo provocó?⁴

La construcción de una nueva visión implica nuevas relaciones entre el hombre y su entorno. La continua creación de formas autónomas induce al cambio como una constante, algo que define el lenguaje fotográfico del artista húngaro László Moholy-Nagy.

⁴ Texto original en inglés: “Wherever we go, whatever the nature of our work, we adorn the face of the earth with a living design which changes and is eventually replaced by that of a future generation. How can one tire of looking at this variety, or of marveling at the forces within man and nature that brought it about?”. Véase: Salvesen, Britt, *New Topographics*, New York, George Eastman House International Museum of Photography and Film, Steidl, 2009, p. 20.

Este pensamiento ha sido planteado en ciertos estudios y proyectos de este artista, pues interesado en cómo la luz modulaba el espacio empleó la fotografía como instrumento de investigación. Cabe destacar su publicación *Pintura, Fotografía, Film*, de 1925, un pilar principal de la fotografía que constituye el octavo volumen de los “Libros de la Bauhaus”. Entre 1922 y 1930 realizaría su *Modulador luz-espacio*, trabajo que repercutió en su vinculación con la escultura y con las investigaciones fotográficas del momento. El trabajo de Moholy-Nagy es un referente muy significativo para comprender cómo la fotografía llega a convertirse en un lenguaje abstracto. De hecho, la abstracción llegará a introducirse en la fotografía contemporánea de paisaje, en cuyas imágenes se subraya la relación del individuo con el paisaje y la capacidad que tiene para transformarlo. Entendamos dicha abstracción a través del término “aiconicidad” que marca la escasa relación entre la realidad y lo representado. Este concepto lo aborda el escritor e historiador Román Gubern en su libro *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea* (1987). El interés interdisciplinar de las artes que defiende Moholy-Nagy, es además un pilar clave de este trabajo, ya que dicha interdisciplinariedad es la base para analizar los “paisajes transformados” en la creación fotográfica contemporánea.

Asimismo, debemos tener en cuenta que los cambios en el paisaje no constituyen, simplemente, una evidencia visual. El entorno no se instaura sólo como un ente fisionómico y estético, sino que constituye además un complejo vivo de formas que se articula y late sobre un sistema de condiciones y relaciones geográficas (Nogué, 2009). El paisaje comprende lo que Ortega y Gasset llamaba el “mundo visible” y también el “trasmundo”, sin el que no se podría explicar la apariencia. En definitiva, interrogarse sobre el paisaje significa cuestionarse el significado del mundo. Esto implica preguntarse de dónde vienen los conceptos de orden y armonía que, implícita o explícitamente, florecen siempre durante nuestros viajes. Con esta actitud nos planteamos además el problema de la relación entre estética y ciencia o, entre poesía y razón cartográfica, intentando también descubrir cómo el paisaje, del sentimiento y percepción de nuestra relación con la tierra, ha podido transformarse en “cosa”, en objeto, en dispositivo cognitivo que predice la muerte aparente del sujeto (Nogué, 2008). Los interrogantes crean una actitud reflexiva respecto al paisaje. En Europa, por ejemplo, es el humanismo el filtro mediador que ayudó a tener una actitud reflexiva frente a la realidad, además de estimular la sensibilidad para observar y meditar sobre el entorno cotidiano que rodeaba al hombre intelectual (Moya Pellitero, 2011). Cuando hablamos de paisaje, no nos referimos sólo a la naturaleza o al territorio del entorno físico que nos rodea, sino a la elaboración intelectual que realizamos a través de ciertos fenómenos de la cultura. Del mismo modo, el “paisaje urbano” tampoco es una referencia directa de la ciudad o de algunos de sus enclaves significativos, pues según expone Javier Maderuelo (2010), la idea de paisaje se construye a partir de la imagen que se destila de ella, que puede hacer referencia al espacio individual o colectivo. El concepto de paisaje urbano, para el que aún no poseemos en ningún idioma de raíz latina una palabra específica que lo nombre, se está terminando de consolidar en nuestra cultura desde finales de los años 50. De hecho, en 1959 el arquitecto Gordon Cullen, propuso el término “townscape” como título para uno de sus libros, dedicado al análisis de los fenómenos visuales, perceptivos y constructivos

de la ciudad. Desde entonces, es con esta palabra con la que se hace referencia al tema del paisaje urbano (Maderuelo, 2010).

En este estudio, queremos proponer el término “urbanaje” para aludir al paisaje urbano en castellano. En la semántica de este concepto quedan implícitos los términos urbanidad y paisaje, y, además, se podría establecer una asociación fonética con el concepto reciclaje tan arraigado en la sociedad actual. No obstante, profundizaremos en el análisis de este concepto más adelante. Hay que decir que para identificar la estructura del paisaje es necesario advertir una relación de elementos que interactúan forjando un único cuerpo paisajístico. El geógrafo francés Georges Bertrand (1968) concibe el paisaje como el resultado de la combinación dinámica de elementos que lo constituyen, ya sean estos físicos, biológicos o antropológicos. Este autor asevera que la dialéctica generada entre dichos elementos conforma el paisaje como una estructura única y en continua evolución.

La materia metafórica, simbólica y de alcance social que se desprende de todas las estructuras paisajísticas, es la que verdaderamente configura nuestro espacio y lo dota de sentido artístico e intelectual. De ahí, la trascendencia del tema en numerosos proyectos fotográficos contemporáneos.

1.1.1. La naturaleza como fuente de inspiración

Desde el principio, la naturaleza ha transformado el pensamiento de científicos y artistas que la han explorado con el deseo de descubrirla e interpretarla. De hecho, el escenario del mundo natural resulta de lo más enigmático para escritores, investigadores o fotógrafos que se adentran en él con cierta complicidad y espectación. Para Alexander von Humboldt la naturaleza simbolizaba un proceso de transformación continua, es “lo que crece y se desarrolla perpetuamente, lo que sólo vive por un cambio continuo de formas y de movimiento interior” (Humboldt, 1874). Humboldt interpreta este movimiento como una transformación cíclica, que propicia una constante renovación del sistema paisajístico (De Bolós *et al.*, 1992). Su aportación sobre la naturaleza como un sistema dinámico de fuerzas centrífugas hacia un determinado equilibrio, se puede extrapolar perfectamente al funcionamiento del mundo natural en la actualidad. Además, Humboldt fue atrapado por la subjetividad de Johann Wolfgang von Goethe, quién afirmaba que la verdad objetiva solo podía alcanzarse combinando las experiencias subjetivas destiladas de la percepción visual con la capacidad de raciocinio del observador (Wulf, 2016). Percibir y razonar sobre aquello que está ante nuestros ojos implica un compromiso científico y artístico, pues la ciencia de observar e interpretar la realidad es un comportamiento implícito en el espíritu del fotógrafo desde el inicio de la fotografía.

Analizar el paisaje implica una extensión de su horizonte conceptual. Pensemos en los conceptos de heterogeneidad y homogeneidad o, en la globalidad y complejidad formal que conduce a naturalistas y científicos hacia una reflexión cada vez más profunda sobre el modelo estructural de la Tierra (De Bolós *et al.*, 1992). Habría que plantearse si la permanente renovación paisajística de las últimas décadas está contribuyendo a ampliar la concepción del propio paisaje. De hecho, una gran diversidad de propuestas

fotográficas circunscritas a la segunda mitad del siglo XX y al actual siglo XXI, son el resultado de un análisis en extenso sobre el mundo natural que nos alberga.

La naturaleza ha sido una constante desde los inicios de la fotografía y ha instigado sobremanera la creación de nuevos mundos. En el mundo natural es posible hallar el origen de todo, y resulta de lo más estimulante comprobar la trascendencia de la naturaleza en un sinfín de propuestas artísticas a lo largo de la historia de la fotografía.

Si nos remontamos en el tiempo, fue en 1839 cuando Daguerre presentó el invento del “Daguerrotipo” en la Academia de Ciencias de París, y este autor (citado por Krauss, 2002: 66) afirmaba: “El Daguerrotipo no es sólo un instrumento que sirve para dibujar la naturaleza [...] le da el poder de reproducirse a sí misma”. Además, el científico inglés William Henri Fox Talbot (citado por Krauss, 2002: 66) acuñó este procedimiento como “el lápiz de la naturaleza”, mientras que en París se hablaba de los “dibujos del sol” (Krauss, 2002: 66). Este lenguaje empleado en torno a la fotografía, nos instiga a plantear un diálogo enigmático entre el objetivo de la cámara y el mundo natural que está frente a él. ¿Qué misterios encierra esta relación entre el artificio de la máquina y la naturaleza? Ésta es una cuestión que trata de resolver el fotógrafo mediante un proceso de exploración y observación detenida.

Remontándonos a los comienzos del siglo XX, un gran explorador de la naturaleza fue el fotógrafo americano Ansel Adams, en cuyas imágenes se advierte un fuerte carácter romántico y una estética de lo sublime que pone el acento en la evocación de una belleza bucólica, libre de cualquier huella humana. De hecho, un claro exponente son sus fotografías de los parques naturales de Estados Unidos. Este artista experimenta la naturaleza, forma parte de ella, la siente y la proyecta mediante una secuencia de imágenes extraídas del paisaje. Algunas décadas después, el artista Robert Adams también fotografiaría el mundo natural, hallando ciertas escenas de sublimidad y armonía como observamos en su obra de 1982 *Eucalyptus, Fontana, California*, (fig. 1.1). Aunque lo cierto es que el trabajo de este autor estará fundamentalmente asociado a la transformación del paisaje del oeste americano que fotografían los artistas de la corriente “New Topographics”, que analizaremos con detenimiento más adelante.

En cierto modo, las observaciones que realiza un fotógrafo son “hallazgos” que congela en el tiempo a través de su cámara. Y es precisamente ese calificativo el que emplea el fotógrafo americano Michael Maly para definir sus imágenes. En palabras del propio autor (Maly, 2012):

Inmerso en el paisaje sin ningún otro propósito que observar, dar sentido a lo desconocido y aprovechar el hecho de estar solo, Japón ofrecía una paz única que me permitió perderme incluso estando en uno de los lugares más populares del mundo. Estas imágenes son pausas en la continua corriente de lo desconocido⁵.

⁵ Declaración del artista Michael Maly extraída de un pequeño foto-libro titulado *Findings*, de edición limitada, impreso en 2012, en Lincoln, Nebraska (Estados Unidos). Texto original en inglés: “Immersed in a Landscape with no purpose or goal that other than to look, to make sense of the unknown, and to embrace being alone, Japan offered a unique quietness that allowed me to lose myself even while



Fig. 1.1. Robert Adams. *Eucalyptus, Fontana, California*, 1982. Gelatin silver print. © Robert Adams, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco.

Las fotografías de Michael Maly sobre Japón sugieren un halo de sublimidad en el contexto del siglo XXI, e impulsan nuestro deseo de adentrarnos en lo desconocido, en el corazón del mundo natural. Se podría decir que sus imágenes son paisajes encontrados en uno de los lugares más visitados del mundo, y que ponen en liza la particularidad de lo cotidiano, lo sorprendente, en un mundo de aparente normalidad. A través de sus obras, se aprecia esa actitud de fotógrafo-explorador que advertíamos en el proceder artístico de Ansel Adams. Éste es un comportamiento que está presente en multitud de fotógrafos actuales. Y en este sentido, resulta pertinente señalar el trabajo de la artista americana Martina Shenal, y en concreto su serie de fotografías sobre el paisaje japonés. Su proyecto *Borrowed Views (Vistas prestadas)*, una traducción del “shakkei”⁶

situated in one of the world’s most populated places. These images are pauses in a continual stream of the unfamiliar”.

⁶ “Shakkei” es un concepto asociado al diseño del jardín japonés, que podría traducirse como “el enmarcado”. Sin embargo, es un concepto oriental que no cuenta con una traducción literal en la cultura occidental. El shakkei se puede definir como una especie de guía espiritual que orienta nuestro camino al recorrer el jardín, “enmarcándonos” una escena concreta. Véase: Oder, Tom, *El arte de Shakkei o*

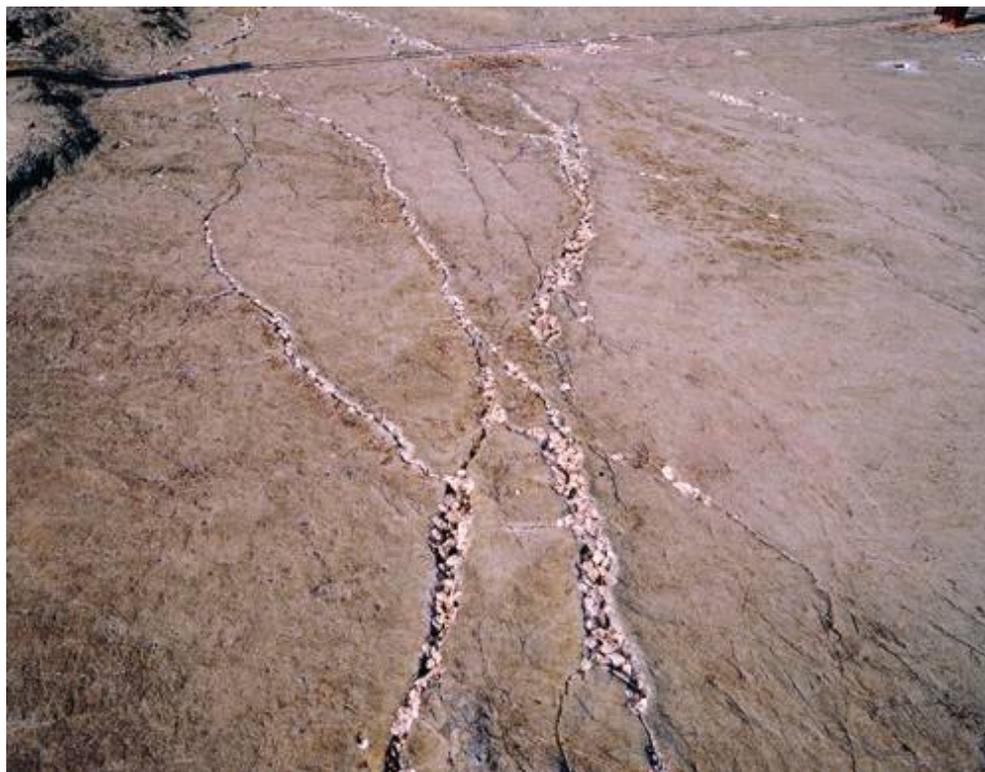


Fig. 1.2. Martina Shenal. *Enoshima (below)*, Kanagawa Prefecture, 2014. Archival pigment print. © Martina Shenal, cortesía de la artista.

japonés, hace referencia a un tipo de perspectiva estilizada característica de la pintura de paisaje oriental y del diseño de jardines japoneses del siglo XVII. Martina Shenal profundiza en los estratos de la naturaleza para explorar los signos de la intervención humana, seleccionando puntos de intersección entre lo público y lo privado o, lo natural y lo urbano. En definitiva, Shenal indaga en estas fronteras metafóricas o literales que descubre en una serie de islas remotas de Japón. Sus fotografías evocan encuentros experimentales y espacios que aluden a lo desconocido desde una perspectiva muy personal (figs. 1.2 y 1.3). Por lo tanto, existe cierta ambigüedad perceptiva en aquellos fragmentos de realidad que esta artista captura⁷.

Se podría decir que Martina Shenal acoge el fluir de la naturaleza como el más puro experimento visual, y con la cámara en la mano, se adentra en la aventura de lo

⁷ 'Paisaje prestado' [en línea]. Disponible en: <https://www.tree-hugger8.net/art-shakkei-or-borrowed-scenery-4863268> [consultado 9-8-2017].

⁷ Información extraída del "artist statement" (declaración artística) de la fotógrafa Martina Shenal, publicada en su web. Véase: Shenal, Martina, *Borrowed Views* (2009-2014) [en línea]. Disponible en: <http://www.martinashenal.com/borrowed-views> [consultado 5-6-2017].



Fig. 1.3. Martina Shenal. *Kokedera (moss garden) Kyoto Prefecture*, 2014. Archival pigment print. © Martina Shenal, cortesía de la artista.

desconocido. Prestemos atención a sus obras *Mt. Omuro (spring) Shizuoka Prefecture* y *Mt. Omuro (haze) Shizuoka Prefecture* (figs. 1.4 y 1.5), que nos revelan una especie de inscripción poética en un lugar concreto del paisaje japonés, el Monte Omuro, concebido como santuario y lugar de peregrinación. Un dato característico es la tradición que se viene desarrollando durante los últimos ochocientos años, que consiste en que en febrero de cada año se quema la hierba que cubre todo ese monte cuando ésta se seca. Este hecho nos habla de una especie de renovación paisajística, un proceso cíclico que transforma la apariencia del propio paisaje.

Toda acción e intervención en el medio se proyecta como un ensayo de la propia vida, pues continuamente experimentamos nuevas emociones y percepciones que nos introducen intempestivamente en el corazón de la naturaleza. Refiriéndonos de nuevo al pensamiento de Alexander von Humboldt, citado por Andrea Wulf (2016: 56), decía: “No puedo vivir sin experimentos”. De hecho, el devenir de la propia vida era un gran experimento para Humboldt. Y desde entonces, esa actitud ha trascendido en la dinámica de trabajo de multitud de fotógrafos a lo largo de toda la historia de la fotografía. De hecho, establecer un diálogo plástico con la naturaleza, es también un



Fig. 1.4. Martina Shenal. *Mt. Omuro (spring) Shizuoka Prefecture*, 2014. Archival pigment print. © Martina Shenal, cortesía de la artista.



Fig. 1.5. Martina Shenal. *Mt. Omuro (haze) Shizuoka Prefecture*, 2014. Archival pigment print. © Martina Shenal, cortesía de la artista.

proceso totalmente experimental para muchos artistas contemporáneos de quienes hablaremos más adelante, como David Taylor o Dana Fritz, pues, aunque sus fotografías puedan ser algo dispares, en todas ellas resulta crucial la exploración y experimentación del medio como parte del proceso creativo.

1.2. LA TRANSFORMACIÓN URBANA

Remontándonos en el tiempo, tomemos en consideración al arquitecto francés Le Corbusier, un gran aficionado a la fotografía de arquitectura. Este autor reúne y edita una serie de artículos llamados *Vers une architecture (Hacia una arquitectura)*, en los que incluye una secuencia de fotografías de arquitecturas industriales sin indicar su procedencia. Estas imágenes impulsaron un camino de sensibilidad hacia la fotografía de la arquitectura ingenieril e industrial, cuyo pionero había sido Philip Henry Delamotte. Las imágenes de Le Corbusier hacían referencia a los silos para grano y las fábricas que poblaban el paisaje agrícola e industrial del Nuevo Mundo, y se caracterizaban por una objetividad documental tal, que las acercaba de un modo un tanto paradójico a la abstracción (Marchán y Colomina, 2010). La principal propuesta de los mencionados escritos de Le Corbusier, es la de defender que la arquitectura del siglo XX debe ser coherente con otros campos de creación humana que han sabido adaptarse a la nueva sociedad industrial y tecnológica, así como a sus necesidades y procesos productivos.

La arquitectura se incorporará pues a la práctica fotográfica como motivo central de análisis y discurso artístico y, además, se convertirá en protagonista clave de la transformación urbana del paisaje. Este hecho queda notablemente reflejado en la creación fotográfica desarrollada durante el siglo XX. Cabe destacar el cortometraje *Manhatta*, de 1921, dirigido por el pintor Charles Sheeler y el fotógrafo Paul Strand. Esta película, constituida por 65 fotogramas secuenciales, explora el paisaje de Manhattan, pudiéndose percibir en ella la transformación social y urbana de dicho paisaje. En este film se contempla el movimiento de masas de personas por las calles de la ciudad, exponiéndose la idea del tránsito continuo. La arquitectura de grandes rascacielos florece como una singular caracterización de sí misma, haciéndose referencia a la vez a los trabajadores que la construyen. Las imágenes que aparecen derivan en cierto modo de una percepción abstracta, que queda reflejada en las composiciones que se pueden apreciar en este documental. De hecho, el fotógrafo Paul Strand experimentaría en su obra cierta indeterminación formal, algo que influenciaría al pintor Edward Hopper. Por otro lado, el pensamiento de Strand también muestra interés por el empleo de la cámara como una herramienta de actuación social. Este artista fue uno de los fundadores de la Photo League, una asociación de fotógrafos que empleaban el arte como un notable impulso hacia una conciencia social y política. En los fotogramas de *Manhatta*, la sociedad se interpreta a través de lo industrial. Una referencia clave es el consumo de energía, lo que nos lleva a pensar en el petróleo como un elemento fundamental de la industrialización, a la vez que es un signo evidente de la transformación del paisaje.

A finales del siglo XIX, el petróleo definiría una nueva etapa de la historia energética. En apenas medio siglo, el petróleo sustituyó al carbón en sus usos tradicionales, incorporándose en los hornos industriales o, en la calefacción de las viviendas, aunque fue a través del transporte que el petróleo alcanzó un poder sustancial (Boy de la Tour, 1994). Así pues, con el petróleo se ha fomentado el desplazamiento en los países industrializados, transformándose con ello todas las estructuras de la sociedad, y contribuyendo igualmente a una considerable transformación del paisaje. Por lo tanto, con la expansión del automóvil o la aviación, el petróleo se convierte en un fenómeno social muy relevante, con el que se abren nuevas perspectivas hacia una concepción ampliada del paisaje colectivo. Cabe destacar que, a principios de la década de 1970, el petróleo importado representaba más del 60% de la energía consumida en Europa Occidental, y cerca del 75% en Japón. En torno al petróleo se definía todo el sistema económico establecido entre productores y consumidores. También es importante contemplar que la formación del petróleo es un proceso cuyo origen está muy lejano en el tiempo. El petróleo que consumimos actualmente, se originó entre la era primaria y finales del terciario, aproximadamente en el periodo de -600 a -2 millones de años (Boy de la Tour, 1994).

Asimismo, Ana María Moya Pellitero (2011) afirma que, dos importantes valores del progreso económico del siglo XIX, fueron la movilidad y la velocidad, ambos facilitados por las máquinas. El ferrocarril a vapor fue de las más importantes tecnologías que impulsaron a París y otras ciudades industriales hacia la modernidad. Las vías de este medio de transporte penetraron dentro de la urbe y conectaron su centro con la periferia, fomentando de este modo la expansión urbana con los nuevos barrios obreros (Moya Pellitero, 2011). Esta expansión alcanza su cima de transcendencia en el siglo XXI, hasta el punto de que casi se eliminan los límites urbanos de las ciudades. Por otro lado, con el uso acrecentado del transporte en automóvil, que comienza a principios de la segunda mitad del siglo XX, se incrementa la cultura del coche y la industria del turismo, especialmente, en EE.UU. De este modo, numerosos fotógrafos, entre los que se incluyen Ed Ruscha, Roland Partridge, Lee Friedlander y Jeff Brouws, hicieron del automóvil un tema lo suficientemente importante como para investigar las auténticas verdades de la civilización en sus trabajos fotográficos (Wolfe *et al.*, 2011). El coche, instaurado como medio de transporte, definiría un nuevo paisaje social y adquiere una relevancia cada vez mayor. Y por eso, el consumo del petróleo será uno de los aspectos que más ha trascendido en la actualidad, y que actúa como una importante cuestión en el análisis de los discursos fotográficos de determinados artistas contemporáneos. Además, la extensión de los automóviles tuvo como consecuencia grandes afluencias de vehículos de forma continua en el espacio, un aspecto, que nos induce a plantearnos la aparición de un nuevo orden. De hecho, el orden del entorno colectivo nunca es el mismo, no debemos obviar que está en continua transformación, y esta variación dependerá principalmente del uso que el hombre hace de los nuevos mecanismos de producción y consumo. A través de esta reflexión se advierte una sociedad cada vez más mecanicista, y la industria y la máquina configuran un nuevo concepto de existencia humana.

El 28 de mayo de 1965, el artista estadounidense Thomas Barrow, escribió en una de las anotaciones para su tesis la siguiente afirmación: “Ahora hay 86.000 coches en la carretera y el próximo año se sumarán 6.000.000 más”⁸. Durante el periodo comprendido entre 1927 y 1930 se extendió por muchos ámbitos del conocimiento, entre ellos el de las artes visuales, la “sensación de estar en la época de la máquina” (Alcolea, 2009). Tanto las fotografías de los precisionistas, como la obra de pintores de la talla de Charles Demuth, contribuyeron a reflejar lo que ya era una realidad en la sociedad americana, donde el motivo industrial estaba fuertemente arraigado en el imaginario colectivo (Alcolea, 2009). Precisamente, en 1932 se organiza en la Albright Gallery de Nueva York, la muestra *Photography at Home and Abroad (Fotografía en casa y en el extranjero)*; y un año después, la exposición *International Photographers (Fotógrafos internacionales)*, en el Brooklyn Museum mostrará como la fotografía plantea un enfoque en consonancia con las arquitecturas industriales y vernáculas (Marchán y Colomina, 2010). La trascendencia de la máquina quedaría reflejada años más tarde por el pensamiento del historiador Leo Marx, quien en su libro *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America (La máquina en el jardín: La tecnología y el ideal pastoral en América)*, de 1964, describe la reacción del siglo XIX hacia la era en la que emergen maravillas de la industria y la ingeniería (Burtynsky et al., 2009). Según expresa este autor (Marx): “El sobrecogimiento y la veneración una vez reservados para la Deidad y más tarde concedido sobre el paisaje visible está dirigido hacia la tecnología, o más bien a la conquista de materia tecnológica”⁹.

Venerando a la máquina, Marx postula además sobre el comportamiento tecnológico que nos acecha. Esta idea nos lleva a pensar en el paisaje industrial, tema clave para muchos artistas del siglo XX, quienes se dedicaron a la observación de las grandes obras de ingeniería (como las presas y los aeropuertos). Estas estructuras, se caracterizan por la inmensa escala que presentan, que dan lugar a nuevas configuraciones espaciales del terreno. Teniendo en cuenta las grandes masas de tierra y agua que se involucran, las imágenes resultantes pueden contener una inesperada información estética a la vez que narrativa. De los proyectos artísticos que surgen a través de esta idea se pueden extraer conexiones que permanecen invisibles en la semántica convencional del espacio (Fernández, 2005). Dichos vínculos apuntan hacia una mirada más profunda y analítica respecto al contenido de las obras. La dimensión estética de la superficie del espacio puede determinar una condición narrativa, que entre en consonancia con otras ciencias o disciplinas como la sociología, la antropología o la filosofía. Se conoce que la importancia de la fotografía siempre ha trascendido más allá de los límites de su propia naturaleza artística, debido al poder de información de la imagen, y a su función representativa actuando como una herramienta científica y como objeto

⁸ Texto original en inglés: “86,000 cars on the road now and 6,000,000 more will be added next year”. Véase: Barrow, Thomas, “Thomas Barrow: Thesis”. En *Writings by and about Barrow* (Thomas Barrow Archive). Tucson, Arizona (EE.UU.), Center for Creative Photography, Volkerding Study Center (Ref: AG202:30), 1965.

⁹ Texto original en inglés: “The awe and reverence once reserved for the Deity and later bestowed upon the visible landscape is directed toward technology, or rather the technological conquest of matter”. Véase: Burtynsky, E. et al., *Burtynsky Oil*, Germany, Steidl, 2009, p. 169.

de reconocimiento en los estudios antropológicos y etnológicos. La fotografía por tanto permite ampliar nuestra mirada en diferentes perspectivas, haciendo posible conjugar un diálogo entre ésta y otras materias de estudio para el conocimiento de nuestra propia historia, pues, además, está inscrita en el entorno que compartimos y creamos individual y colectivamente. De este modo, se establece un fuerte punto de vista relacional, una consideración sugerente en el ámbito creacional. Como apunta el filósofo y sociólogo Jean Baudrillard (2009): “Todo mensaje tiene ante todo la función de remitir a otro mensaje”. Por lo que, la semántica de la imagen fotográfica de paisaje no posee una dirección única, sino que, por el contrario: se expande por diversas ramas del conocimiento humano. En este sentido, la arquitectura y la industria poseen la capacidad de establecer lazos de este tipo con la sociología, o de un modo más directo, con la propia historia.

A raíz de la idea expuesta, resulta esencial considerar un escrito del fotógrafo Thomas Barrow. En uno de sus diarios, que comprende un periodo de entre 1962 y enero de 1965, este autor desarrolló la siguiente reflexión:

El sometimiento inhumano de los hombres a la máquina.

Ellos se sitúan como un elemento pasivo, viéndolo todo correr, mirando con sus Engañosos Ojos. Ojos que llaman al dulce, el café, los refrescos. Pero detrás de estos ojos se esconde una mente carnívora fría, cruel y calculadora, esperando el día en que se pueda someter al hombre a todas las torturas que esos ojos han sufrido. Empujando, tirando, su piel brillante, lacerante.

En realidad, estamos en su poder ahora, tantos rostros vacíos crean estos monstruos disfrazados. Estas conchas de los hombres están experimentando su propia tortura privada en una rutina diaria, gobernadas por máquinas oscuras que imprimen un sistema de intercambio para mantener a esas pobres almas huecas esclavizadas. Oh! Oh! Estamos tan ciegos. Si pudiéramos simplemente reconocer los signos de la llegada de la humanidad. Cuando ocasionalmente una máquina mutila a su operador, o corre destruyendo todo a su paso, o uno va a la huelga hasta obtener mejores condiciones de trabajo. Estas máquinas obstinadas son castigadas severamente por las fuerzas más altas del mundo mecanizado, por el exilio forzado al cementerio de estos amigos inhumanos, el depósito de chatarra. Debemos reconocer estas señales antes de que sea demasiado tarde, las atrocidades horribles de Hitler, Krusher y Castro palidecerán junto a los placeres sádicos que las máquinas derivarán en la dominación del hombre.

Estas creaciones increíblemente humanas de ignorancia, irracionalidad, incluso tienen hospitales donde [...] simples trabajadores reparan médulas espinales, arterias apelmazadas, y cristales de gafas rotos, por lo que estas máquinas pueden regresar a su infiltración insidiosa de nuestras vidas, nuestros momentos más privados, nuestro mayor santuario, el hogar. Y cuando alcanzan estos objetivos hacen una burla silenciosa de todo lo que hacemos ¹⁰.

¹⁰ Texto original en inglés: “Mans’ inhuman Subjugation to Machinery. They sit like a passive, yet all seeing super race, watching with their Deceiving Eyes. Eyes that say candy, coffee, soft drinks. But behind

Por otro lado, el desarrollo de los lenguajes constructivistas de principios del siglo XX, ofreció la posibilidad de convertir las fotografías de arquitectura en objetos de propaganda. De este modo, la fotografía difundió la imagen de los primeros grandes conjuntos producidos por la incipiente arquitectura moderna (Alcolea, 2009). Por consiguiente, la fotografía de arquitectura, posee un inicio paralelo a los movimientos de la modernidad relacionados con la propia arquitectura, y constituye un vehículo para la transmisión y propaganda de los nuevos principios arquitectónicos. No obstante, resulta importante situar su origen en los trabajos de carácter documental, ya que muchos de los fotógrafos de arquitectura han tenido su inicio en este campo (Alcolea, 2009). El aspecto documental del paisaje es perceptible incluso en imágenes con una dimensión estética cercana a la abstracción, ya que, dentro de una configuración abstracta de la fotografía, podemos encontrar, una conducta que especifique de manera racional determinadas teorías que implican a la realidad social del individuo. Aunque en la Documenta 6 recibiera su legitimación institucional, desde una perspectiva documental, la fotografía de arquitectura había penetrado en el mundo del arte desde los primeros momentos del conceptualismo, ajena a las consideraciones explícitamente artísticas. En Estados Unidos, fue el californiano Ed Ruscha quien inició este hecho con unos libros que consideraba como la “antifotografía”: *Twenty-six Gasoline Stations* (*Veintiséis gasolineras*), de 1962, *Some Los Angeles Apartments* (*Algunos apartamentos de Los Ángeles*), de 1965, y *Every Building on the Sunset Strip* (*Todos los edificios en Sunset Strip*), de 1966 (Marchán y Colomina, 2010).

En el número de diciembre-enero de la revista *Arts*, entre 1966-67, Dan Graham publicaba unas secuencias fotográficas que fueron acompañadas por un interesante comentario sobre *Homes for America* (*Casas en América*). Estas imágenes muestran casas dispuestas en hilera, estandarizadas, que, siguiendo el método californiano, se multiplicaban por las diversas regiones del país, sin tener en cuenta las características regionales ni las diferentes identidades. En una ocasión específica, las localiza

these eyes lurks a cruel, cold, calculating, carnivorous mind, waiting for the day when it can subject man to all the tortures they have endured. Pushing, pulling, kicking, lacerating, their shining skin.

We actually are in their power now, so many empty faces create these monsters in disguise. These shells of man are undergoing their own private torture in a daily routine, governed by some obscure machine that prints a system of exchange to keep these poor hollow souls enslaved.

Oh! Oh! That we are so blind. If we could only recognize the signs of the coming over throw of humanity. When occasionally a machine maims its operator, or runs wild destroying all its path or when one goes on strike till it obtains better working conditions. These wayward machines are severely punished by the higher forces in the mechanized world, by forced exile to the cemetery of these inhuman friends, the scrap yard. We must recognize these signs before it is too late, the hideous Atrocities of Hitler, Krusher, and Castro will pale beside the sadistic pleasures the machines will derive in their domination of man.

These unbelievably humans creations of unknowing, unthinking man, even have hospitals where glib, [...] workman repair severed spinal cords, caking arteries, and broken glass faces, so that these machines can return to their insidious infiltration of our lives, our most private moments, our most sanctuary, the home. And when they reach these goals they make a silent mockery of all we do”. Véase: Barrow, Thomas, “*Journal for Years 1962-Jan. 1965*”. En *Thomas Barrow. Biographical (I) Resumes, Journals, Interviews*. (Thomas Barrow Archive). Tucson, Arizona (EE.UU.), Center for Creative Photography, Volkerding Study Center (Ref: AG202:29).

en Bayonne, Nueva Jersey, y propone una alteración de su monotonía y repetición “minimalista”, posibilitando así distintas variables tipológicas y cromáticas (Marchán y Colomina, 2010).

Tal es la contribución e influencia que alcanza la fotografía, que fue imprescindible para la emergencia del dinamismo de la abstracción figurativa en la arquitectura moderna (Alcolea, 2009). La arquitectura toma una considerable importancia en el lenguaje artístico de la fotografía. Multitud de autores reflejan este hecho. Asimismo, la fotógrafa estadounidense Berenice Abbott, no sólo representó la arquitectura de la gran ciudad realzando sus cualidades, sino que también quiso dejar constancia de ello por escrito. Su artículo *Documenting the City (Documentando la ciudad)* constituye un análisis minucioso de la fotografía de arquitectura, y, por lo tanto, de la ciudad. Tras una breve introducción, Abbott profundiza en aspectos de carácter técnico, finalizando con reflexiones de tipo sociológico e histórico que establecen un marco de referencia analítico de la fotografía arquitectónica de las grandes ciudades (Alcolea, 2009). Esta artista contempla la gran ciudad como lo haría un historiador. En su trabajo hay una gran pretensión de elaborar una crónica de la civilización. Sin embargo, no se trata solamente de documentar lo que existe en ese momento, esto no es suficiente, Abbott apostará además por una visión artística, que sea capaz de enfatizar el drama de la visión contemporánea (Alcolea, 2009). Asimismo, el fotógrafo americano Art Sinsabaugh¹¹ comienza su trabajo maduro a partir de 1961, intentando captar los planos del paisaje aparentemente tranquilo del centro de Illinois. El resultado se tradujo en sugerentes híbridos de purismo, documental y abstracción. En 1964, este artista comenzaría un proyecto de documentación de la ciudad de Chicago que desarrolla durante tres años. Estas fotografías poseen un alto valor descriptivo, reflejado en la multitud de detalles que se aprecian visualmente, existiendo además un compromiso altamente abstracto, que se introduce en la unidad gráfica y geométrica de sus imágenes (Davis, 1999).

Hay que destacar también a los fotógrafos alemanes Bernd y Hilla Becher como los pioneros de la arqueología industrial, y, asimismo, también lo hacen en el debate sobre las ruinas postindustriales. Un dato importante es, que estos artistas recurren al dispositivo por antonomasia del “conceptualismo” empírico-medial: la visualización a través de las secuencias narrativas o topológicas de los motivos, también definidos como objetos de arquitecturas (Marchán y Colomina, 2010). Las imágenes del matrimonio Becher son registros visuales que no ponen solamente énfasis en la estructura formal de la arquitectura industrial en Alemania, sino que, a la vez, evocan ciertas prácticas políticas de ordenación y planificación del paisaje natural e industrial. Para estos autores, la fotografía toma apuntes sobre la naturaleza humana y su entorno. Por lo tanto, los proyectos fotográficos que desarrollan, confrontan dos tipos de discursos: el de la representación formal tan apreciada por el planteamiento científico; y el que construye el sentido narrativo y estético, característico de la expresión artística (Naranjo, 2006). Ambas funciones, representativa y expresiva, se complementan para proporcionar solidez conceptual a la imagen creada.

¹¹ Art Sinsabaugh, uno de los primeros estudiantes de Harry Callahan, impartió clases en Institute of Design entre 1949 y 1957, antes de establecerse en la University of Illinois, en Champaign (Davis, 1999).

En sus “paisajes industriales”, los Becher fotografían las minas y los altos hornos desde una gran distancia, como elementos incrustados en el paisaje. Al contrario que en las representaciones detalladas de las torres y depósitos aislados, en las obras de las instalaciones completas se anteponen las reflexiones sobre la estética de la imagen y la composición al interés documental (Fernández, 2005). Estos artistas realizan una fotografía objetiva, centrada casi por completo en las diferentes arquitecturas industriales. En sus imágenes, el motivo invade casi todo el espacio, reduciendo el enclave geográfico donde se encuentra y el contexto social. El motivo fotografiado queda aislado en el centro de la imagen, y separado de lo que le rodea; de este modo la estructura fotografiada se convierte en algo aún más “cosal”. Con esta fórmula de trabajo, estos autores evitan que las fotografías sean paisajes de la cultura industrial (Marchán y Colomina, 2010). Justo el efecto contrario, producirán las obras de Edward Burtynsky algún tiempo después. Las fotografías de Burtynsky retratarán precisamente el paisaje de una nueva cultura, las acciones que lo transforman, y el comportamiento humano como principal generador de estas transformaciones. Sus imágenes están configuradas por composiciones generalmente abiertas, donde la idea de objeto único cosificado y centralizado queda eliminada. A diferencia de éste, y como un valor referencial a tener en cuenta, los Becher fotografían sus objetos industriales a modo de esculturas más que como paisajes propiamente dichos. Las fotografías en blanco y negro de los Becher representan edificios industriales y máquinas, torres de refrigeración, gasómetros, altos hornos, hornos de cal, elevadores de granos y factorías. Como expone Stefan Gronert (2009), todas estas escenas se sitúan frente a un cielo gris pálido, con una luz delicadamente equilibrada, evitando fuertes contrastes, creando generalmente una gradación de varias sombras de grises en la fotografía. El punto de vista del fotógrafo, y por tanto del observador, está habitualmente posicionado exactamente en el centro de la imagen. Así pues, los edificios u objetos son mostrados con un enfoque nítido, mientras que otros detalles del mundo exterior, tales como coches o figuras humanas son evitados, así que la atención de la vista queda dirigida hacia un único punto focal: el propio tema. Tal y como exponen los Becher, esos temas toman el estatus de “esculturas anónimas”; éstos son básicamente edificios en los que el anonimato es reconocido como un principio de estilo. De hecho, su especial cualidad surge como consecuencia de la ausencia de diseño (Gronert, 2009).

A partir de esta idea, descubrimos que existe una conciencia del paisaje como objeto, y del mismo modo también se podría hablar de la fotografía como un objeto de contemplación, de consumo o de apropiación. Esta consideración del paisaje y de la fotografía como una “cosa”, nos lleva hacia la dimensión de lo banal. Pero, a la vez, un objeto fotografiado, y en este caso un edificio, puede derivar en un carácter monumental. Por lo tanto, la monumentalidad y la banalidad son posibles interpretaciones en una misma imagen. La fotografía se convierte en un objeto de importancia social, pero al mismo tiempo es un objeto frágil, un fragmento de papel que no representa más que un minúsculo instante de tiempo. Sin embargo, la potencia expresiva y comunicativa de las imágenes dignifica la escala de los acontecimientos reflejados en ellas.

Las “esculturas anónimas” de los Becher, nos hablan además del anonimato del paisaje. Del mismo modo, podríamos reconocer este aspecto en la configuración de la vida actual, ya que, en el mundo de hoy, en ocasiones, el ser humano se vuelve sustancialmente anónimo. También se concibe la presencia física del individuo como algo prescindible, sobre todo en el siglo XXI, donde la tecnología, cada vez con más precisión realiza las funciones del hombre; llegando el entorno a convertirse en una progresiva despersonalización. Los Becher emplearon el nombre *Anonymous Sculptures: Comparative Forms of Industrial Buildings* (*Esculturas anónimas: Formas comparativas de los edificios industriales*), para su exposición en la Kunstakademie Düsseldorf, en julio de 1969 (Gronert, 2009). Su forma de presentación, incita a una visión comparativa y diferencial de ver las cosas. Su perspectiva comparativa fue conducida por sus frecuentes viajes a través de Europa y el norte de América. Se podría indicar que sus imágenes recuerdan a una particular era de la industrialización (Gronert, 2009). Los Becher, se convierten en un referente directo del trabajo de muchos fotógrafos contemporáneos, para quienes la industria es un elemento clave del paisaje.

Centrándonos ahora en la arquitectura, hay que tener en cuenta que la transformación de la misma es una constante. Resulta interesante comprender esta situación a través de la construcción del Getty Center en Los Ángeles. Este podría ser el edificio en construcción más documentado desde que la fotografía fue inventada (Deal, 1999). También se podría considerar que se trata de la construcción del museo más documentado desde que Edouard Baldus fotografió el proceso arquitectónico del New Louvre entre 1855 y 1857. La transformación que se va desarrollando durante el proceso de la edificación del Getty Center, es capturada por el fotógrafo estadounidense Joe Deal, cuyo máximo interés es expresar cómo el paisaje es transformado por el hombre. Estas fotografías describen momentos transitorios, se revela cómo va cambiando el lugar (Deal, 1999). Dichas imágenes, además, son la huella de la manifestación humana que tiene lugar en un espacio concreto y de una forma determinada. Casi la totalidad de la obra de Deal, ha girado en torno a la transformación del paisaje. No obstante, su trabajo sobre el Getty Center, adquiere una significación más notoria en las fronteras entre el medioambiente y la construcción de la cultura. Las tensiones que surgen al respecto, son aún más evidentes en el proceso de transformación del edificio. A Joe Deal siempre le atrajo la idea de relacionar fotografía y arquitectura, lo que le lleva a consultar cómo tratan el tema otros fotógrafos. Algunos referentes importantes para Deal son: las imágenes de Carleton E. Watkins; las de Andrew Joseph Russell, de la construcción de la Union Pacific Railroad, trazando las líneas que conecta este y oeste; las fotos de Lewis Hine del edificio del Empire State; y las fotos de Peter Stackpole del Golden Gate Bridge (Deal, 1999).

El propio Joe Deal (1999) afirma que su trabajo se centra en la transformación del paisaje, expresando además su interés por las fronteras, las líneas de tensión entre el medioambiente y la construcción de la cultura. Esta idea sólo puede ser comprendida por completo situándonos donde el propio artista estuvo e intentando percibir el poder interpretativo de sus fotografías. Resulta revelador a la vez que fascinante, descubrir cómo esas imágenes simbolizan el crecimiento y el cambio producido en

el pensamiento del propio artista, a la vez que capturan la transformación del lugar (Deal, 1999). Este espacio representa un reputado centro artístico y de investigación, que alberga una excelente colección que nos permite tomar conciencia de la riqueza cultural que anida en sus instalaciones.

Al reflexionar sobre la alteración del entorno, resulta imprescindible concebir la idea de metrópoli que fue estudiada con ímpetu por alumnos de la Chicago School of Sociology. Una figura destacada al respecto es Robert Park, discípulo norteamericano de Georg Simmel, quien, junto con sus colegas, investigó el tema en el famoso texto *The City (La ciudad)* de 1925 (Pratesi y Carpi de Resmini, 2009). Fuerzas objetivas promueven a masas de individuos en movimiento hacia la concentración y la aglomeración, hacia la competencia, la invasión y la ocupación. Por otro lado, el sociólogo americano Louis Wirth, a través de *Urbanism as a Way of life (El urbanismo como modo de vida)*, de 1938, define y formaliza una imagen de la densidad metropolitana destinada a perdurar hasta hoy. Este autor entiende la densidad como la concentración de individuos en un mismo espacio, significando este aspecto, según él, un estímulo crucial de la gran ciudad, pues la experiencia del individuo metropolitano en el espacio es de contagio permanente (Pratesi y Carpi de Resmini, 2009), es decir, las cualidades son transmitidas mediante asimilación, a través de la participación de actividades en grupo, y este carácter colectivo se refuerza con el proceso evolutivo del paisaje.

Hacia la primera mitad del siglo XX, el americano Lewis Mumford fue el primero en advertir el paso de la metrópoli a la megalópolis. Conceptos como aglomeración informe, gigantismo, degradación, congestión, vaciamiento del medioambiente y supresión de la naturaleza, definen una nueva dimensión espacial. Este proceso conduce a la idea de necrópolis (la ciudad de los muertos), a lo que Mumford contrapone, como esencia de la cultura de las ciudades, una posible “*estructura regional de la civilización*”, basada en la idea de sistemas locales interconectados y abiertos al mundo. Esta es una propuesta para desarrollar un nuevo “orden urbano” (Pratesi y Carpi de Resmini, 2009). La creación de un nuevo orden urbano trasciende más allá de los estudios urbanísticos y medioambientales, para instalarse en la dinámica creacional de la fotografía. Esta transformación del paisaje va sucediéndose de forma constante, y actualiza los distintos ámbitos de la existencia humana que explican el espacio circundante. En la actualidad, la constitución de un nuevo orden se rige en base al crecimiento sin forma que le imprimimos al mundo urbanizado, y también mediante la expansiva virtualidad que está introduciéndose en el entorno construido.

Entre 1880 y 1950 se van incorporando los primeros elementos que después explicarán la aparición de la posmodernidad: desde el aumento de la producción industrial y la difusión de los productos gracias al progreso del transporte y de las comunicaciones, hasta la aparición de los grandes métodos comerciales que caracterizan al capitalismo, como el marketing, los grandes almacenes, la aparición de las marcas registradas o la publicidad (Lipovetsky y Charles, 2008). Del mismo modo, la lógica de la moda comienza a calar de forma duradera y profunda en la esfera de la producción y el consumo de masas, imponiéndose sensiblemente, aunque no contaminará de manera real al conjunto social hasta los años 60. A partir de 1950, la producción y el consumo de

masas dejan de estar reservados para una clase privilegiada, apareciendo una sociedad cada vez más volcada hacia el presente. Ya no hay modelos prescritos para los grupos sociales, sino conductas elegidas y asumidas por el individuo (Lipovetsky y Charles, 2008). Podemos avistar una conexión temporal entre estos acontecimientos y el trabajo fotográfico de ciertos artistas, por ejemplo, el de los fotógrafos de la Escuela de Fotografía de Düsseldorf, ya que precisamente a partir de la década de 1960 se desarrolla un lenguaje artístico que establece, sobradamente, vínculos narrativos con respecto a lo que está aconteciendo histórica y sociológicamente. En los años posteriores a la guerra, se produjeron importantes fotografías urbanas en ciudades como Filadelfia, Chicago, San Francisco o Los Ángeles, aunque siempre se destaca la ciudad de Nueva York, como centro gravitacional de la fotografía de paisaje urbano. El título *The New York School (La escuela de Nueva York)* referencia a una exposición y libro muy influyentes de 1992, y a la vez define el estilo urbano de la fotografía americana de 1940 y 1950 (Davis, 1999). El fotógrafo norteamericano Andreas Feininger, artista que creció en el ambiente de la Bauhaus, estudió arquitectura e ingeniería estructural, comenzando a indagar en la fotografía a partir de 1927. En 1934, Feininger desarrolló la técnica del teleobjetivo, que llegó a ser su marca registrada, y tras mudarse a Estados Unidos en 1939, el artista empleó esta técnica para expresar la vasta escala y el dinamismo de la América de posguerra (Davis, 1999). La revista *Life* publicó muchas de las fotografías compuestas por Feininger. *Fifth Avenue, New York (Quinta avenida, Nueva York)*, de 1949, es una de las más famosas, en ella la lente evoca la eterna energía de la vida urbana mediante la transformación de la ciudad dentro de una colmena humana congestionada y la actividad mecánica que se desarrolla (Davis, 1999). El abarrotamiento de los individuos genera comportamientos colectivos que indican una transformación del paisaje. Asimismo, la constante actividad mecánica contribuye notablemente al desarrollo de la existencia humana.

El arquitecto catalán Ignasi de Solà-Morales, en su publicación *Representaciones: de la ciudad-capital a la metrópoli*, de 2002, diferencia tres estructuras urbanas distintas: la ciudad-capital, la gran ciudad y la metrópoli (Solà-Morales, 2002). Así pues, la “ciudad-capital” del siglo XIX se concibe como la ciudad de los grandes bulevares y espacios públicos, donde el capitalismo dio forma a la innovación. La “gran ciudad” de las primeras tres décadas del siglo XX, hace referencia a la ciudad de un capitalismo avanzado, de extensas redes de autopistas, descentralización hacia los barrios satélite y los suburbios, y finalmente, para Solà-Morales, la ciudad se transforma en una metrópoli en la década de los años 60 (Moya Pellitero, 2011). Lewis Mumford, en 1961, las llamará megalópolis. Asimismo, Saskia Sassen, en 1991, llama ciudades globales a aquellas metrópolis que comparten el centro del poder mundial y forman parte de sofisticadas redes de información y capital transnacional (Moya Pellitero, 2011). Por tanto, se observa cómo el concepto de metrópolis se va transformando, dando lugar a distintas interpretaciones de la ciudad global. Por consiguiente, se va a ir conformando una nueva idea de paisaje acorde a las circunstancias acontecidas. Las nuevas ciudades, que acumulan la mayoría de la población, son el producto del urbanismo funcional dominante a nivel planetario. Dichas ciudades se van renovando en áreas metropolitanas que soportan urbanizaciones, parques residenciales, complejos

tecno-mediáticos y comerciales, o vías rápidas de paso; determinándose así las nuevas estructuras que configuran y demarcan el territorio urbano (Pastor, 2005). Esta idea se verá fuertemente reflejada en la creación fotográfica actual, constituyendo estas imágenes un documento aclarativo esencial para comprender los cambios que se van produciendo en la construcción del paisaje.

La continua expansión del paisaje urbano es inminente. Esta idea, reflejada por diversos teóricos, es destacada por el arquitecto vienés Otto Wagner, quien a principios del siglo XX plantea la idea de la “Gran Ciudad Continua”. Este autor, cuando contaba con casi 70 años de edad, participó en el Congreso Internacional de Diseño Urbano de Nueva York en 1910 (Maderuelo, 1996). Wagner escribió *Die Groszstadt. Eine Studie über diese (La gran ciudad. Un estudio)*, un ensayo sobre la idea de metrópolis que se publicaría en 1911. Además, plantea en dicho escrito la “Viena del futuro” como una ciudad que crece sin cesar, produciéndose un crecimiento sin discontinuidades (Maderuelo, 1996). En *Moderne Architektur (Arquitectura moderna)*, Wagner escribiría:

Sin duda, puede y debe conseguirse que no se realice nada que sea visible al ojo sin que reciba la bendición del arte. Nunca se puede olvidar que el arte de un país es la escala con la que se mide, no sólo su bienestar, sino sobre todo su inteligencia¹².

Desde el punto de vista de otro campo científico, el biólogo y botánico escocés Patrick Geddes, escribió *Cities in Evolution: an introduction to the town planning movement and to the study of civics (Ciudades en evolución: una introducción al movimiento de planificación de la ciudad y al estudio de la educación cívica)*, en 1915, un trabajo donde el autor revela la causa del “urban sprawl” o dispersión urbana, presintiendo la megalópolis que llegaría. En su discurso, Geddes expone las significativas influencias que contribuyen a esta evolución del paisaje. En su artículo *The Valley in the Town (El valle en la ciudad)*, introduce la importancia del trabajo del hombre que modela la naturaleza, indicando cómo se desarrolla la articulación del territorio. Al autor le interesa profundizar en la idea de cómo el individuo erosiona y ataca su entorno (Maderuelo, 1996). Se sustrae pues la idea de que el diálogo funcional que el ser humano establece con el paisaje, generalmente, tiene consecuencias autodestructivas, producto del acelerado avance industrial que nos acontece.

1.2.1. Urbanaje: Hacia una nueva conceptualización del paisaje urbano

El término “urbanaje”, mencionado anteriormente en este trabajo, será el nudo argumental de este subcapítulo, pues creemos que es necesario establecer un concepto que defina el paisaje urbano en castellano. La conjunción semántica de los términos urbanidad y paisaje, así como la conexión fonética con el concepto “reciclaje” tan

¹² Texto extraído de: Wagner, Otto, *La arquitectura de nuestro tiempo*, Madrid, El Croquis ed., 1993, p. 113. Publicación original en: Wagner, Otto, *Moderne Architektur*, Wien, Schroll, 1896.

esencial en la era actual, dará paso a un análisis en extenso sobre el término “urbanaje”. Hablamos de una confluencia entre la condición urbana del paisaje y la conciencia ecológica del reciclaje. De hecho, existe un innegable vínculo que nos posiciona en un complejo sistema social donde el curso de las cosas nos conduce hacia el paradójico “progreso” de un medioambiente *progresivamente* alterado. Cabría decir que un doble estado de acción y reacción caracteriza al paisaje urbano en la actualidad, ya que la acción del ser humano atrapa permanentemente nuestra atención, haciéndonos reaccionar en base a cómo está cambiando todo a nuestro alrededor.

La confluencia de la actividad humana en la urbe nos invita a reflexionar sobre el paisaje urbano o “urbanaje”, un entramado cultural que instiga a una conciencia global del entorno. El geógrafo y cartógrafo alemán Alfred Hettner perseguía la globalidad total del paisaje, con la inclusión del hombre como parte de éste (De Bolós *et al.*, 1992). Como estamos viendo, el paisaje urbano es una temática ampliamente abordada en la creación fotográfica. De hecho, desde los inicios de la fotografía, siempre ha sido un punto nodal de atención, y en la actualidad lo sigue siendo. La exposición *Paisajes urbanos/Urbanscapes*¹³ del artista italiano Gabriele Basilico, es solo un ejemplo de la extensa proyección de este tema en el contexto artístico contemporáneo. Basilico es un fotógrafo particularmente interesado en el paisaje urbano, y es conocido por ser uno de los representantes más importantes de la fotografía de arquitectura. De hecho, en la década de 1970 estudió arquitectura, y tras finalizar sus estudios comenzó a fotografiar la transformación de la urbe, registrando con su cámara los cambios de las ciudades portuarias europeas, así como la destrucción de Beirut¹⁴. Asimismo, cabe destacar otra interesante exposición de Gabriele Basilico, titulada *Entropía y espacio urbano*, una retrospectiva desarrollada en el Museo ICO de Madrid en el marco del festival PhotoEspaña, en 2017. Esta muestra reúne 185 fotografías y parte del concepto de “paisaje entrópico” del artista Robert Smithson, un gran referente del Land Art. Las imágenes de Basilico son el retrato de un entorno transformado, y hay que decir que en su trayectoria como fotógrafo también experimentó una cierta transformación, al transmutar su mirada romántica en un enfoque más documentalista, algo que se produce en 1997 cuando presenta su proyecto junto a Stefano Boeri para la Bienal de Arquitectura de Venecia¹⁵. No obstante, también es cierto que su mirada topográfica del lugar no atiende a un convencionalismo documental, sino que nos presenta toda

¹³ La exposición tuvo lugar en el Museo de Arte de Lucena, entre el 27 de septiembre de 2014 y el 23 de noviembre del mismo año, y el comisario fue Marco Meier. A propósito de la exhibición se lanzó la publicación del catálogo titulado *Gabriele Basilico. Urbanscapes*, que incluye textos del propio fotógrafo, y de los autores Giovanna Calvenzi, Roger Diener y Marco Meier. Véase: Metalocus. *Paisajes urbanos/Urbanscapes. Gabriele Basilico* [en línea]. Disponible en: <https://www.metalocus.es/es/noticias/paisajes-urbanos-urbanscapes-gabriele-basilico> [consultado 9-6-2017].

¹⁴ Metalocus. *Paisajes urbanos/Urbanscapes. Gabriele Basilico* [en línea]. <https://www.metalocus.es/es/noticias/paisajes-urbanos-urbanscapes-gabriele-basilico> [consultado 14-6-2017]

¹⁵ Museo ICO. El Museo ICO presenta "Gabriele Basilico. Entropía y espacio urbano", la primera gran retrospectiva en España de este fotógrafo italiano [en línea]. Disponible en: https://www.fundacionico.es/documents/137403/183194/Gabriele_Basilico-NOTA_DE_PRENSAV1.pdf/77e4bc99-ca46-c781-bd64-9018c992f808?t=1631874090304 [consultado 3-2-2018].

una metamorfosis formal y lumínica de las grandes estructuras que rigen la urbe de las últimas décadas, proyectando una mirada muy personal en cada una de sus imágenes.

En la actualidad, los cambios se convierten en una constante que el fotógrafo observa y analiza con detenimiento. El diseño urbano está siendo reinterpretado permanentemente, un hecho que se proyecta con gran fervor a través de procedimientos fotográficos muy diversos. En 2012, la artista Grace Tume desarrolló un proyecto expositivo con la intención de reflexionar sobre la estructura urbana de la ciudad de Lima en base a una motivación estética. Movida por una vivaz inquietud creativa, su trabajo planteaba interrogantes sobre la imagen de la ciudad, y albergaba una serie de manifestaciones en torno al espacio habitado. Su proyecto se denominó *Urbanaje*¹⁶, una propuesta artística que emerge de una conciencia social y medioambiental sobre nuestro entorno colectivo.

La fugacidad del tiempo o, el acelerado avance tecnológico que define nuestras estructuras sociales y nuestra propia urbe, nos hace cada vez más vulnerables. La magnitud de las construcciones que observamos instiga nuevos retos en la cultura contemporánea: retos ecológicos y sociales. Existe un compromiso cada vez más arraigado con el “urbanaje” que nosotros mismos estamos construyendo, por lo que cada acción cuenta. El curso de las cosas durante las últimas décadas, nos lleva a hablar del reciclaje urbano mediante una doble interpretación, pues además del sistema de reciclaje de residuos instaurado y promovido en las ciudades, el constante movimiento de individuos que transitan a través de todo el mundo se traduce en un extraordinario reciclaje multicultural. El paisaje urbano es un proceso de renovación estética y social permanente.

Pero, en ocasiones, este reciclaje estético y social trasciende los límites de la pura realidad. Es en este punto en el que pasamos del concepto de reciclaje en sí mismo al reciclaje fotográfico como procedimiento. Esto es lo que emplea, por ejemplo, el artista español Miguel Ángel Tornero en su trabajo *The Random series –madrileño trip–*, una serie que aborda en la ciudad de Madrid, y que forma parte de un proyecto mayor que desarrolla también en las ciudades de Roma y Berlín. Sus fotografías muestran una realidad transfigurada, pues el artista se sirve de retazos de su propio entorno fotografiado que confluyen en una escena que roza lo surreal. Se podría decir, que los collages digitales que realiza en torno a la ciudad de Madrid simbolizan toda una vida, pues sus fotografías, compuestas digitalmente, son el resultado de un intenso proceso de documentación de un lugar donde ha vivido durante años. De una forma muy instintiva, y con cierta curiosidad, Miguel Ángel Tornero indaga en los rincones de Madrid dejándose llevar por los estímulos hallados de forma sorpresiva, que suscitan en él un interés por explorar los entresijos del espacio urbano. Asimismo, lo imprevisto también está implícito en el proceso digital de creación de sus imágenes, pues se sirve del error de un software sin programar para hilvanar imágenes sin relación aparente.

¹⁶ *Urbanaje* es un proyecto fotográfico que recoge una serie de manifestaciones estéticas de la ciudad de Lima. La exposición de la artista Grace Tume es una simbiosis de fotografía, escultura e instalación. Véase: Tume Grace, *Urbanaje* [en línea]. Disponible en <https://player.vimeo.com/video/119571744> [consultado 9-6-2017].

Para el artista, este proceso resulta de lo más enigmático, ya que desconoce los parámetros que seguirá el programa para unir las fotografías, por lo que el azar juega un papel importante en el resultado final del collage digital¹⁷. Sus obras marcan un nuevo orden visual: una hibridación de recuerdos que interactúan en un mar de relatos fotográficos. Pero, además, sus collages son nuevas proposiciones estéticas, nuevas aproximaciones a la ciudad y a todo el entramado cultural que gira en torno a ella.

Resta decir que el “urbanaje” del que formamos parte, progresivamente va determinando nuestras vidas, y nosotros constituimos sólo una minúscula pieza de ese complejo engranaje urbano en continua transformación. El concepto “urbanaje” es mucho más que una acepción semántica, pues pretende ser un puente lingüístico de conexiones entre la conciencia ecológica y social del universo urbano, híbrido y plural, que nos ocupa en el siglo XXI.

¹⁷ Su proyecto *The Random series –madriño trip–* se recoge en la web del artista Miguel Ángel Tornero, donde se exponen de forma exhaustiva sus ideas, y donde se puede ver una recopilación gráfica de su obra: Tornero, Miguel Ángel, *The Random series* [en línea]. Disponible en: <https://www.miguelangeltornero.com/the-random-series> [consultado 15-6-2017].

Este libro es el resultado de una extensa investigación en torno a la fotografía de paisaje. Desde una perspectiva multidisciplinar hemos establecido una red conceptual de propuestas artísticas, a través de relatos fotográficos que muestran un mundo alterado por el ser humano. En este trabajo se crea un recorrido teórico que comienza en los orígenes del concepto paisaje, mediante una multiplicidad de miradas presentes en todo el siglo XX y en el actual siglo XXI. La sensibilidad de las imágenes de Ansel Adams o la objetividad de Bernd y Hilla Becher, así como el reflejo de lo mundano y la huella de la actividad humana que exploran los fotógrafos de la corriente “New Topographics”, constituye un trazado conceptual que se proyecta en la obra de artistas contemporáneos como Edward Burtynsky, Richard Misrach, David Taylor, Martina Shenal, Terry Evans, Dana Fritz, Peter Goin o Xavier Ribas. Todos ellos buscan crear una conciencia social que debe asimilar en sí misma que está inserta en la cotidianidad del paisaje transformado, pues el ser humano se ha convertido en un agente de cambio sustancial. La obra de estos fotógrafos impulsa una disertación que sintoniza y se cruza con los resultados de otras disciplinas científicas. La multidisciplinariedad, por tanto, será clave para este trabajo que historia a la fotografía de paisaje, y al mismo tiempo, establece una teoría actual en torno a cuestiones de la más diversa índole. Así, por ejemplo, estudiaremos la alteración perceptiva y semántica del paisaje, y veremos el efecto de la industria en él, al mismo tiempo que como obra de arte, se crean también caracterizaciones abstractas que van a despertar nuestro interés. En definitiva, se expone una nueva conceptualización del paisaje, que pone en valor el alcance pedagógico de la creación fotográfica.