



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Del paisaje al territorio

### Transiciones entre el giro espacial y el giro geográfico en las prácticas fotográficas (1963-2017)

Marta Dahó Masdemont

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

TESIS DOCTORAL

# **Del paisaje al territorio.**

**Transiciones entre el giro espacial y el giro geográfico  
en las prácticas fotográficas (1963-2017)**

Marta Dahó Masdemont

Director: Doctor Martí Peran Rafart

Tutora: Doctora Anna Maria Guasch Ferrer



**UNIVERSITAT DE  
BARCELONA**





**Del paisaje al territorio. Transiciones entre el giro espacial y el giro geográfico  
en las prácticas fotográficas (1963-2017)**

Tesis Doctoral de Marta Dahó Masdemont

Director: Doctor Martí Peran Rafart

Tutora: Doctora Anna Maria Guasch Ferrer

Universitat de Barcelona

Facultat de Geografia i Història. Departament d'Història de l'Art

Programa de doctorado: Societat i Cultura: Història, Antropologia, Art i Patrimoni  
(HDK17)

Grupo de investigación: Art Globalization Interculturality (AGI)

Barcelona, septiembre de 2018



## Agradecimientos

Como todos los trabajos de investigación, esta tesis se ha desarrollado gracias a un sinfín de ayudas, encuentros y diálogos que han sido realmente significativos y sin los cuales el resultado sería muy distinto. La escritura final ha estado también especialmente marcada por la pérdida de Sergio Dahò, cuyas fotografías, además de su persona, han estado especialmente presentes a lo largo de toda la investigación. A él y a todas las personas gracias a las cuales este largo e intenso proceso ha sido tan enriquecedor les dedico estas páginas.

A Mercè Masdemont, por su apoyo constante y sabiduría. A Àlex Nogué, sin cuyo impulso inicial no habría emprendido una investigación doctoral. A Ignasi López y Jorge Yeregui, gracias a cuya colaboración me encontré en el punto exacto para reconocer el que sería el tema de la tesis. A Guido Guidi, por la inmensa enseñanza transmitida y la amistad compartida. A Rose Shoshana, por la infinita ayuda en Los Ángeles. Gracias también a todos los artistas, comisarios y profesores entrevistados por la generosidad que han tenido, muy en especial a Xavier Ribas, Ignacio Acosta y Mari Bastashevski, por la importancia que han tenido sus proyectos en esta tesis.

Un agradecimiento inmenso a: Andrea Soto, Karlos Cid Abasolo, Pedro Vicente, Francesc Muñoz, Roberta Valtorta, Joan Nogué, Olga Smith, Karin Zonis-Sawrey, Miguel Penas, Jordi Ballesta, Raphaële Bertho, Daniel López del Rincón, Corinne Mercadier, Marta Delclòs, Aurèlia Comas, Teresa Méndez, Rocío Peñalta, Álvaro Galán, Mont Marsà y Laura Landau.

A Josep Casals, cuya dirección del trabajo final de máster fue clave para encauzar los puntos cardinales de la tesis, y a Anna Maria Guasch, por la oportunidad de formar parte del grupo de investigación Art Globalisation Interculturality (AGI). Un fuerte agradecimiento a Martí Peran por su dirección y constante apoyo.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	5
1. Presentación del tema de la investigación: objetivos, metodología y fuentes ...	5
2. Resumen de los contenidos .....	17
CAPÍTULO 1. PAISAJE, GIRO ESPACIAL Y GIRO GEOGRÁFICO .....	21
1.1. ¿Una única historia del paisaje? .....	23
1.2. Antes del paisaje: breve introducción a una prehistoria del concepto .....	37
1.3. El paisaje: perspectivas teóricas .....	53
1.4. Giro espacial y giro geográfico .....	85
1.4.1. Giro espacial .....	89
1.4.2. Giro geográfico .....	96
CAPÍTULO 2. DEL PAISAJE AL TERRITORIO .....	99
2.1. La fotografía en el contexto artístico .....	101
2.1.1. La institucionalización de la fotografía bajo las directrices del MoMA. El rol del paisaje y de la fotografía vernácula .....	110
2.1.2. Prácticas disruptivas de la fotografía .....	122
2.2. Desterritorializar el paisaje .....	130
2.2.1. Robert Smithson .....	135
2.2.2. Ed Ruscha .....	147
2.2.3. Lewis Baltz .....	158
2.2.4. Allan Sekula .....	172
2.3. Resituar <i>New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape</i> .....	181

CAPÍTULO 3. LOS EFECTOS DEL GIRO ESPACIAL (1980-2000) .....	191
3.1. Del efecto <i>New Topographics</i> al impulso de la DATAR. El paisaje y la eclosión institucional de la fotografía en Europa .....	193
3.1.1. Archivio dello Spazio y Linea di Confine .....	212
3.1.2. Cross Channel Photographic Mission y Photoworks .....	217
3.1.3. Vinex Photo Project .....	220
3.1.4. 04°50°. La mission photographique à Bruxelles .....	221
3.1.5. Fotografie und Gedächtnis .....	224
3.2. Derivas y retornos: las tensiones entre paisaje y territorio .....	226
3.2.1. Guido Guidi .....	251
3.3. Transiciones hacia el giro geográfico .....	260
3.3.1. Allan Sekula. De <i>Photography Against the Grain: Essays and Photoworks</i> 1973-1983 (1984) a <i>Fish Story</i> (1995) .....	269
CAPÍTULO 4. LOS PAISAJES DEL GIRO GEOGRÁFICO (2000-2017) .....	277
4.1. Giro geográfico. De la concreción geolocalizada a la dimensión geopolítica ...	
4.2. Geografías concretas y geografías de la fotografía .....	279
4.2.1. Xavier Ribas .....	310
4.2.1.1. <i>Geografías concretas</i> (2003-2009) .....	311
4.2.1.2. <i>Nitrato</i> (2010-2014) .....	318
4.2.2. Trevor Paglen .....	330
4.2.2.1. Del territorio al espacio exterior .....	336
4.2.2.2. Geografías experimentales y geografías de la fotografía .....	340
	351
CONCLUSIONES .....	357
ILUSTRACIONES .....	367
BIBLIOGRAFÍA .....	401

# INTRODUCCIÓN

## 1. Presentación del tema de la investigación: objetivos, metodología y fuentes

A partir de los años sesenta del siglo xx, las drásticas transformaciones derivadas de la expansión urbana e industrial situaron la cuestión del paisaje en un lugar de atención privilegiada. Los cambios producidos en el territorio y en las formas de habitarlo, percibirlo y comprenderlo sacudieron los fundamentos sobre los que se había asentado el concepto de paisaje, que empezaría a ser revisado desde diversos campos disciplinares. En el ámbito artístico, diferentes tipos de prácticas fotográficas empezaron a evidenciar procesos y formalizaciones radicalmente distintos a los que habían prevalecido hasta ese momento, planteando nuevas maneras de abordar la dialéctica entre paisaje y territorio. La presente tesis doctoral surge de la inquietud por explorar el cruce de caminos que se produce en esta singular triangulación entre fotografía, paisaje y territorio. Esta investigación se propone abordar la importancia de estas prácticas en la configuración de lo que más tarde será definido como giro espacial<sup>1</sup>, con el objeto de revisar el calado de las nuevas líneas de fuga que se abrieron a partir de entonces, así como sus flujos e influencias en las décadas siguientes y en aquello que mucho más recientemente se ha denominado 'giro geográfico'<sup>2</sup>.

Si preferimos hablar aquí de prácticas fotográficas en lugar de fotografía, es con el propósito de reflejar una pluralidad cada vez más amplia y heterogénea de usos y discursos sobre la imagen y sus distintas *praxis*: aquellas caracterizadas por un predominio de lo descriptivo, otras marcadas por un enfoque más fenomenológico y experiencial y trabajos que recurren a la apropiación de imágenes preexistentes,

---

<sup>1</sup> Nos remitimos aquí al sentido de *giro* tal y como ha sido teorizado por Irit Rogoff en su ensayo "Turning". ROGOFF, Irit, "Turning", *E-flux*, noviembre, 2008. Disponible en línea: <https://www.e-flux.com/journal/turning/> (consulta: 12.03.2018). También nos hemos valido de las teorizaciones de giro espacial articuladas en: CONDERANA, José Alberto (coord.), *Giros epistemológicos de las artes. La creación de significado*, Madrid: Ediciones Asimétricas, 2016.

<sup>2</sup> GUASCH, Anna Maria, "El giro geográfico", en *El arte en la era de lo global: de lo geográfico a lo cosmopolita, 1989-2015*, Madrid: Alianza Forma, 2016, pp. 161-204.



además de la utilización de tecnologías, soportes y formalizaciones editoriales y expositivas extremadamente diversas. En este sentido, centrarnos de forma exclusiva en el medio fotográfico no responde a una pretensión de renovar los votos de su autonomía respecto a otras disciplinas con las que finalmente está en constante diálogo. Por el contrario, es un intento por rescatar una idea de fotografía que, desde la perspectiva del giro espacial, pueda contribuir a una nueva comprensión de las prácticas fotográficas en tanto que productoras de espacio, en el sentido que conceptualizó Henri Lefebvre<sup>3</sup>.

Si hemos elegido un lapso de tiempo tan amplio como cincuenta años, se debe fundamentalmente a que consideramos que desde una perspectiva panorámica podemos observar con mayor claridad los largos movimientos de tránsito y retorno que se han ido dando entre la idea de paisaje y la de territorio en la constante resignificación que se produce a través de las prácticas fotográficas. Asimismo, tomar como fecha inicial el año de publicación de *Twentysix Gasoline Stations* de Ed Ruscha<sup>4</sup> y el año 2017 como cierre de la cronología, permitiéndonos incluir trabajos más recientes, se debe a que estos períodos, aunque de forma menos estricta que una fecha concreta, corresponden también a circunstancias coincidentes en los ámbitos de estudio convocados. Aunque no con una fecha precisa, los años sesenta se corresponden con el momento de aparición del giro espacial, así como con un periodo de inflexión en las prácticas artísticas en relación con el paisaje, mientras que la fecha de cierre engloba de forma más genérica las manifestaciones del giro geográfico.

El giro espacial se suele enunciar de forma discursiva desde el campo de la sociología crítica, que, sin lugar a dudas, ha influenciado notablemente las producciones del campo artístico desde mediados del siglo xx. Sin embargo, quizá no se ha tomado suficientemente en consideración en qué medida las prácticas fotográficas también han contribuido notablemente a la reflexión sobre este cambio de paradigma. Los procesos y planteamientos que eclosionaron a partir de trabajos como los de Ed Ruscha, Robert Smithson, Allan Sekula o Lewis Baltz permiten

---

<sup>3</sup> LEFEBVRE, Henri, *La producción del espacio*, Madrid: Capitán Swing, 2013 (1974).

<sup>4</sup> El trabajo fue realizado en 1962 aunque se dio a conocer en 1963. Seguimos la referencia de la monografía: WOLF, Sylvia (ed.), *Ed Ruscha and Photography* (cat. exp.), Nueva York: Whitney Museum / Steidl, 2004, p. 112. Existe una primera edición de pequeña tirada que Ruscha publicó un año antes.

identificar una transición fundamental que irá tomando forma entre una idea de paisaje que arraiga a mediados del siglo XIX<sup>5</sup> y una renovada concepción del territorio que empieza a emerger en los años sesenta. Aquello que estos autores contribuyeron a formular a través de la práctica fotográfica sigue en gran medida pautando de forma significativa las producciones artísticas actuales y, más recientemente, a partir de sus planteamientos se estaría produciendo una nueva deriva definida como giro geográfico.

De este modo, *Del paisaje al territorio* parte de la hipótesis central de un importante desplazamiento de significados vinculados a estos términos en el que estaría implicada la práctica fotográfica, pero esta propuesta no señala un enfoque unidireccional o teleológico. Por el contrario, la investigación despliega su análisis en la observación de cómo la interrelación entre paisaje y territorio ha estado en constante movimiento y mutua retroalimentación. Asimismo, como se irá argumentado a lo largo de la investigación, esta expresión tampoco vendría a plantear que el territorio haya suplantado al paisaje, sino, en todo caso, que su intrínseca relación continúa transmutándose, alterando respectivamente los atributos tradicionalmente asignados a cada concepto o, cuando menos, poniéndolos en cuestión. La dialéctica paisaje-territorio, por otra parte, implica una complejidad filosófica que sobrepasa nuestro campo de estudio, por lo que la abordaremos esencialmente desde el ámbito de las prácticas fotográficas, en las cuales, y expresado ello de forma muy general, el término paisaje está íntimamente vinculado al género paisajístico y su historia, mientras que territorio se propone como un campo de exploración empírica menos lastrado por las convenciones estilísticas asociadas al género.

En este sentido, el planteamiento no obedece únicamente a la insistencia por señalar la importancia de unos autores, muy célebres y sobradamente estudiados, respecto a otros que los han seguido, igualmente conocidos (salvo alguna excepción), sino en identificar un proceso, mucho más sutil, de lo que en el ámbito artístico supondría desmarcarse de unos códigos estéticos muy asentados en lo que respecta al

---

<sup>5</sup> MINCA, Claudio, "El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno", en NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, pp. 209-231; LLADÓ, Bernat, *Franco Farinelli. Del mapa al laberinto*, Barcelona: Icaria, 2013.

paisaje y relacionarse con el territorio desde otras perspectivas. En un momento como el actual, en el que la relevancia de lo geográfico vuelve a configurarse como lugar significativo de reflexión artística ensanchando sus nociones, abordar sobre qué premisas se está emprendiendo la nueva deriva resulta además especialmente necesario.

Es a partir de este punto desde donde se propone nuestra hipótesis, al señalar la importancia de las prácticas fotográficas en esta interrelación entre las nociones de paisaje y territorio. Si bien es cierto que el enorme calado de estas operaciones ha sido en parte estudiado, especialmente en la teorización del *land art*, y que, de forma paralela, la fotografía constituyó un centro de atención notorio, principalmente desde los núcleos de pensamiento posmoderno, también es cierto que, con el paso del tiempo, la polarización de estos discursos ha ido evidenciando una zona intermedia que no ha sido contemplada y que es susceptible de ofrecer nuevas reflexiones. Más concretamente, el argumento que justifica el enfoque de esta investigación responde a dos cuestiones distintas que confluyen en una misma problemática.

La primera parte de la constatación de que el estudio de las prácticas fotográficas sigue estando hoy en día pautado por la escisión entre la perspectiva moderna y la posmoderna<sup>6</sup> o, desde otro ámbito hermenéutico, marcado por los rasgos que distinguirían la perspectiva del giro icónico y la del giro pictórico<sup>7</sup>. La segunda cuestión remite a otro condicionamiento, más profundo y generalizado, que podríamos identificar en la forma en que la preeminencia de una cultura fotográfica general, fraguada en los años de mayor expansión editorial previos a la Segunda Guerra Mundial, ha dejado unas herencias que siguen condicionando de forma determinante la comprensión de las prácticas fotográficas, incluso las del ámbito artístico, aunque de formas a veces muy poco evidentes. Más allá de los cambios que implicaron la transformación digital y la difusión electrónica, y aquello que una práctica fotográfica posmoderna contribuyó a deconstruir, esta cultura de base editorial sigue activa, aunque de forma latente, asociando fotografía e ilustración –de

---

<sup>6</sup> KELSEY, Robin, y STIMSON, Blake (eds.), *The Meaning of Photography*, New Heaven / Londres: Yale University Press, 2008. Véase también: BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

<sup>7</sup> GARCÍA VARAS, Ana, *Filosofías de la imagen*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

un tema o un discurso— de modo automático. Es atendiendo a este contexto como, desde la perspectiva actual, puede empezarse a reevaluar la habitual sentencia que otorga a las imágenes fotográficas una pobreza narrativa irresoluble.

La investigación bibliográfica desarrollada desde el trabajo final de máster<sup>8</sup> y que se prolonga en esta tesis también ha permitido reconocer cómo diversos aspectos relativos a aquello que queda englobado genéricamente bajo el término “fotografía” siguen necesitando mayor análisis, especialmente a la luz de la distancia que brinda cierta perspectiva histórica. Partiendo de esta premisa, esta tesis doctoral se propone explorar algunas zonas de sombra que han quedado descuidadas en los “entre”: entre la preeminencia de los posicionamientos modernos y los posmodernos; entre el protagonismo de la cultura norteamericana respecto a otros países; entre el giro espacial y el giro geográfico. Transitar por estos espacios intermedios ha supuesto multiplicar los esfuerzos en el estudio de las fuentes bibliográficas, tratando de mantener un equilibrio entre la historia del arte contemporáneo y las historias de la fotografía, e intentando incorporar, en la medida de lo posible, una referencia a las teorías del paisaje.

En esta tesitura, hay pocas figuras que hayan circulado por estas tres áreas con tanta agilidad y pertinencia como el historiador de la fotografía Jean-François Chevrier<sup>9</sup>. Sus contribuciones son las que mejor han ayudado a perfilar los argumentos con los que estructurar nuestras hipótesis, reconociendo las fisuras por las cuales había un campo investigativo por explorar. Sin duda, ha sido también una figura de referencia en lo que concierne a sus proyectos curatoriales, siendo uno de los primeros en plantear justamente un encuentro de las posiciones más polarizadas entre una fotografía “utilizada” por artistas y otra “expresada” por fotógrafos, a través de un esfuerzo constante y continuado que pocos han llevado a cabo con tanta determinación y rigor historiográfico.

---

<sup>8</sup> Trabajo final de máster: “Imagen y paisaje: representación artística del territorio y análisis de los discursos sobre el paisaje desde las prácticas fotográficas entre 1970 y 2010”, dirigido por Josep Casals y aprobado en 2013.

<sup>9</sup> CHEVRIER, Jean-François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007; CHEVRIER, Jean-François, *Des territoires*, París: L’Arachnéen, 2011; CHEVRIER, Jean-François, *Oeuvre et activité. La question de l’art*, París: L’Arachnéen, 2015.

Si, por lo general, hay muy pocos estudios que hayan abordado de forma interrelacionada esta singladura tal y como la proponemos, no es menos cierto que el aumento exponencial de proyectos curatoriales vinculados al tema del paisaje y el territorio en los que la práctica fotográfica ha tenido una presencia importante ha generado también un gran número de catálogos, algunos de los cuales cuentan con una importante información que entrelaza estas tres áreas y que ha resultado de enorme utilidad para ir perfilando nuestras argumentaciones y ahondar en los aspectos menos atendidos hasta el momento. En este sentido, si nos remitimos a las geografías más cercanas, la labor llevada a cabo por investigadores como Roberta Valorta<sup>10</sup>, Fritz Gierstberg<sup>11</sup>, Giovanna Calvenzi<sup>12</sup>, Horacio Fernández<sup>13</sup>, Alberto Martín<sup>14</sup>, Martí Peran<sup>15</sup>, Sergio Mah<sup>16</sup>, Cristina Zelich<sup>17</sup>, Teresa Blanch<sup>18</sup>, Pep Benlloch<sup>19</sup>, Alicia Chillida<sup>20</sup> o Javier Maderuelo<sup>21</sup> pautó los comienzos de nuestra investigación, ayudándonos a focalizar dónde estaban las problemáticas y las tensiones que convenía seguir investigando con mayor detenimiento. Muchos de sus proyectos ya apuntaban la necesidad de profundizar en este tránsito entre paisaje y territorio y, si el formato de un catálogo no permite ahondar en cuestiones teóricas e históricas complejas de forma extensa, sin duda sus contribuciones, desde esta

---

<sup>10</sup> VALORTA, Roberta (ed.), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Turín: Giulio Einaudi, 2013.

<sup>11</sup> GIERSTBERG, Fritz (dir.), *Wasteland. Landscape from now on*, Róterdam: Éd. 010, Fotografie Biennale Rotterdam, 1992.

<sup>12</sup> CALVENZI, Giovanna (dir.), *Ereditare il paesaggio* (cat. exp.), Milán: Electa, 2008.

<sup>13</sup> FERNÁNDEZ, Horacio (dir.), *Naturaleza*, Madrid: PhotoEspaña, 2006.

<sup>14</sup> Además de sus comisariados en exposiciones monográficas de autores que hemos analizado aquí, también destacaríamos su participación en ensayos de exposiciones colectivas, como, por ejemplo: *La construcción del paisaje contemporáneo*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2015.

<sup>15</sup> Especialmente a través de sus proyectos curatoriales: PERAN Martí (dir.), *Post-it City. Ciutats Ocasional* (cat. exp.), Barcelona: CCCB, 2008, y PERAN, Martí (dir.) *After Landscape. Ciutats Copiades*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2015.

<sup>16</sup> MAH, Sergio, y GIL Fátima (coords.), *Terre transformé* (cat. exp.), París: Fondation Calouste Gulbenkian, 2011. MAH, Sergio (dir.), *Lugares comprometidos. Topografía y actualidad* (cat. exp.), Madrid: Fundación ICO, 2008.

<sup>17</sup> ZELICH, Cristina, *Catalunya Visió*, (cat. exp.), Barcelona: Arts Santa Mònica, 2011, entre sus muchos ensayos sobre fotografía, con especial atención al paisaje en las diversas monografías de fotógrafos como Humberto Ribas, Ferran Freixa y Javier Ayarza.

<sup>18</sup> BLANCH, Teresa (dir.), *Lugares en pérdida* (cat. exp.), Huarte: Fundación Centro de Arte Contemporáneo, 2012.

<sup>19</sup> Por sus numerosas exposiciones comisariadas desde la Galería Visor y, más tarde, como comisario independiente, entre las cuales señalaríamos muy especialmente: BENLLOCH, Pep, *Ocho visiones: Distrito C*, Madrid: Fundación Telefónica, 2007.

<sup>20</sup> CHILLIDA, Alicia, *Paisaje y memoria* (cat. exp.), Madrid: Casa Encendida, Madrid, 2004.

<sup>21</sup> *La construcción del paisaje contemporáneo*, comisariada por Javier Maderuelo y María Luisa Martín de Argila, CDAN, Fundación Beulas, Huesca, 2008.

plataforma que conlleva una exposición y sus publicaciones, han cumplido la función fundamental de señalar los puntos de intersección menos visibles.

El estudio de las fuentes bibliográficas nos ha permitido constatar dos aspectos importantes. De una parte, la comprensible escisión disciplinar, que, tratándose de temas tan transversales como la fotografía y el paisaje, no resulta fácil de solventar por un solo autor; en este sentido, la teoría del paisaje manifiesta muchos paralelismos con la historia de la fotografía y sus problemáticas historiográficas<sup>22</sup>. De otra parte, la sincronía con la que eclosionan la teoría del paisaje y la teoría de la fotografía<sup>23</sup>. Como sucede con la teoría del paisaje, en el campo de la historia de la fotografía, la confrontación con el modelo único y casi exclusivo de Beaumont Newhall no empieza a abordarse de forma crítica hasta los años ochenta, dando paso a una nueva manera de pensar y escribir historia de la fotografía, mucho más plural, desde proyectos editoriales colectivos<sup>24</sup>.

En lo que respecta al estudio de las prácticas fotográficas en relación con el paisaje, la aparición de trabajos como el reciente libro de Liz Wells, *Land Matters. Landscape Photography, Culture and Identity*<sup>25</sup>, también pone de manifiesto la necesidad de enfoques más interdisciplinares que atiendan a la diversidad de prácticas más recientes. En este sentido, como abordaremos en el segundo capítulo, las misiones fotográficas de carácter gubernamental han sido especialmente fértiles como campo de observación en el que se entablan diálogos entre propuestas planteadas desde procesos y enfoques muy distintos. Ello no impide que este entrelazamiento esté libre de dificultades. En un posible estudio que lograra triangular los ámbitos convocados por la fotografía, el paisaje y el territorio, ¿cuáles deberían ser los ejes discursivos que permitieran articular ámbitos tan transversales? ¿Dónde arraigar las interrogaciones en un campo tan abierto y ambivalente como es el paisaje,

---

<sup>22</sup> Sobre esta cuestión, véase: FONTCUBERTA, Joan (ed.), *Fotografía. Crisis de historia*, Barcelona: Actar, 2003; WELLS, Liz (ed.), *Photography: A Critical Introduction*, Londres: Routledge, 1997, y NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (1982).

<sup>23</sup> VAN GELDER, Hilde, y WESTGEEST, Helen, *Photography Theory in Historical Perspective*, Chichester (West Sussex): Wiley-Blackwell, 2011.

<sup>24</sup> BOLTON, Richard (ed.), *The Contest of Meaning. Critical Stories of Photography*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1992. FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París: Bordas, 1994. GUNTHER, André, y POIVERT, Michel (eds.), *L'Art de la Photographie. Des origines à nos jours*, París: Citadelles & Mazenod, 2007.

<sup>25</sup> WELLS, Liz, *Land Matters. Landscape Photography, Culture and Identity*, Londres: I.B. Tauris, 2011.

cuando justamente desde las prácticas artísticas se plantean distintas maneras de deconstruir el género y la propia idea de fotografía? Sin la pretensión de responderlas de forma demasiado cerrada, estas interrogaciones han constituido una suerte de guía, especialmente cuando la interrelación de las fuentes de diversos campos teóricos se hacía más ardua y complicada.

De forma más general, y en lo que concierne a la historia de la fotografía en relación con la historia del arte, una de las figuras de referencia constante para nuestra investigación ha sido la de David Company<sup>26</sup>. Su ensayo *Arte y fotografía* aborda precisamente, como pocos lo han hecho, esta interrelación problemática entre los dos ámbitos. Y, aunque no se centra exclusivamente en la cuestión que nos ocupa, ofrece excelentes líneas de trabajo que, por nuestra parte, hemos completado con otras fuentes que ayudarán a construir los puentes necesarios para transitar de un área a otra. En el ámbito de la historia de la fotografía, también han sido claves Olivier Lugon, por su teorización del estilo documental<sup>27</sup>; Michel Poivert, respecto a la teorización de una fotografía contemporánea<sup>28</sup>; y Jorge Ribalta<sup>29</sup>, por su labor curatorial, así como historiográfica, en la recapitulación de los planteamientos posmodernos, que también hemos podido desarrollar consultando las fuentes originales o los artículos sobre fotografía que ocuparon las revistas *October*, *Afterimage* o *Aperture* desde mediados de los años sesenta.

En lo que concierne a la teoría de la fotografía, entre todas las fuentes consultadas, sin duda Ariella Azoulay ha sido la más determinante en todo el trabajo investigativo. Su propuesta de ontología de la fotografía ha supuesto un auténtico punto de inflexión en nuestra manera de trabajar, en general, y, en el caso concreto de esta tesis, en la manera de abordar la comprensión de la práctica fotográfica y de sus

---

<sup>26</sup> COMPANY, David, *Arte y fotografía*, Londres: Phaidon, 2006; COMPANY, David, *Dust. Histoires de poussière. D'après Man Ray et Marcel Duchamp* (cat. exp.), París: Le Bal / Londres: Mack, 2015.

<sup>27</sup> LUGON, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans*, París: Macula, 2001.

<sup>28</sup> POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, París: Flammarion, 2002. También consultado en diversos artículos publicados en la revista *Études photographiques* (<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/>).

<sup>29</sup> RIBALTA, Jorge, (ed.), *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004; RIBALTA, Jorge, (ed.), *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Ensayos y documentos (1972-1991)* (cat. exp.), Madrid: MNCARS, 2015.

imágenes en sentido performativo<sup>30</sup>. Un aspecto que sin duda también pudimos integrar desde el principio gracias a un artículo, breve pero significativo, de David Green y Joana Lowry<sup>31</sup>. Por supuesto, la atención a la teoría de la fotografía ha sido un aspecto importante y, si tuviéramos que destacar otras figuras relevantes que han contribuido a enfocar las principales problemáticas que se han tratado de dilucidar a lo largo de la tesis, sin duda también citaríamos muy especialmente a Geoffrey Batchen<sup>32</sup>, Victor Burgin<sup>33</sup>, Enric Mira<sup>34</sup>, Víctor del Río<sup>35</sup> o Hilde Van Gelder<sup>36</sup>.

La teoría y la historia del paisaje han constituido la parte más compleja, por ser para nosotros la de menor conocimiento previo, si la comparamos con el ámbito fotográfico. En este campo, han sido de gran ayuda las publicaciones editadas por Javier Maderuelo y Joan Nogué. Entre los autores consultados, hemos de destacar muy especialmente a Augustin Berque<sup>37</sup>, a quien entrevistamos en París en 2012; Federico López Silvestre<sup>38</sup>, cuyas contribuciones a la historia del paisaje han sido claves para ir identificando con mayor claridad ese bajo continuo discursivo en la teoría del paisaje; Francesc Muñoz, cuyo ensayo *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*<sup>39</sup> fue de enorme ayuda para establecer paralelismos con el ámbito fotográfico, y, en menor medida, pero también con importante presencia final en las

---

<sup>30</sup> DAHÓ, Marta, "Fotografías en cuanto espacio público", en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 3, n.º 1, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015.

<sup>31</sup> GREEN, David, y LOWRY, Johanna, "De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica", en GREEN, David (ed.), *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007 (2003), pp. 49-64.

<sup>32</sup> Muy especialmente: BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004 (1997), y BATCHEN, Geoffrey (ed.), *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2009.

<sup>33</sup> Muy especialmente: BURGIN, Victor, *In/Different Spaces. Place and memory in Visual Culture*, Berkeley / Los Ángeles / Londres: University of California Press, 1996.

<sup>34</sup> MIRA, Enric, "Notes sobre el desenvolupament de la teoria de la fotografia en la segona meitat del segle XX", en VICENTE, Pedro (ed.), *Instantànies de la teoria de la fotografia*, Tarragona: Arola, 2009.

<sup>35</sup> DEL RÍO, Víctor, *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

<sup>36</sup> VAN GELDER, Hilde, y WESTGEEST, Helen, *Photography Theory in Historical Perspective*, op. cit.

<sup>37</sup> BERQUE, Augustin, *El pensamiento paisajero*, Madrid: Biblioteca nueva, 2009 (2008). Véase también su blog: *Ecoumène. Études des Milieux*: <http://ecoumene.blogspot.com/> (consulta: 12.04.2018)

<sup>38</sup> LÓPEZ Silvestre, Federico, "Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje", en *Quintana*, n.º 2, 2003, pp. 287-303; LÓPEZ Silvestre, Federico, "Pensar la historia del paisaje", en MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje e historia*, Madrid: Abada, 2009, pp. 9-52; LÓPEZ Silvestre, Federico, *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.

<sup>39</sup> MUÑOZ, Francesc, *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010.



ideas que se han ido fraguando, Jean-Marc Besse<sup>40</sup> y, más recientemente, Kenneth Olwig<sup>41</sup>. Gracias a este contacto con la teoría del paisaje, hemos podido reconocer la importancia de la perspectiva geográfica en el sentido del concepto de paisaje, incorporando una perspectiva que resulta indispensable para seguir pensando en los intensos vínculos entre paisaje y territorio tal y como se despliegan en los proyectos analizados.

Las entrevistas a muchos de los autores estudiados en la investigación<sup>42</sup> han constituido otra fuente muy importante que no se limita a una mera transmisión de información, sino que se extiende a una comunicación que, sin duda, ha contribuido a transmutar la calidad de las reflexiones que hemos ido desglosando a lo largo de los años de investigación. También ha sido especialmente importante la participación en diversos seminarios<sup>43</sup> en los que han tenido lugar sustanciales foros de discusión con compañeros autores de tesis afines. Por último, las actividades organizadas por el grupo de investigación Art Globalisation Interculturality (AGI), del que formamos parte, han sido claves para ir perfilando nuestra investigación.

Trabajar en un marco cronológico tan amplio ha supuesto elegir unos momentos en los que detenernos con mayor detalle y otros por los que discurrir con mayor velocidad, tratando de dilucidar la evolución que iba tomando la reflexión en torno a una noción de paisaje cada vez más cuestionada. Por otra parte, también se

---

<sup>40</sup> BESSE, Jean-Marc, "L'espace du paysage. Considérations théoriques", en LUNA, Toni, y VALVERDE, Isabel (dirs.), *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra / Olot: Observatori del paisatge, 2011, pp. 7-24; BESSE, Jean-Marc, "Petarca en la montaña: los tormentos del alma desarraigada", en BESSE, Jean-Marc, *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

<sup>41</sup> OLWIG, Kenneth Robert, *Landscape, Nature and the Body Politic: From Britain Renaissance to America's New World*, Madison (Wisconsin): The University of Wisconsin Press, 2002.

<sup>42</sup> Entre 2012 y 2017, hemos realizado una o varias entrevistas a: Ignacio Acosta, Marina Ballo, Augustin Berque, María Bleda y José María Rosa, Manuela Bové y Nuria González, Jordi Calafell, Manolo Laguillo, Javier Maderuelo, Àlex Nogué, Joan Nogué, Christine Ollier, Xavier Ribas, Maxence Rifflet, Txema Salvans, Corinne Silva, Roberta Valtorta y Jorge Yeregui.

<sup>43</sup> *New Territories: Landscape Representation in Contemporary Photographic Practices, International Workshop*, Instituts für Kunst- und Bildgeschichte de la Universidad Humboldt de Berlín, 1 y 2 de junio, 2017; *I Congreso Internacional sobre Fotografía: Nuevas propuestas en investigación y docencia de la fotografía*, organizado por la facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València; *Simposium internacional Ecologías mutantes en el Arte Contemporáneo*, organizado por Art Globalisation Interculturality, MACBA, 1 de diciembre, 2016; "Les Inventions photographiques du paysage, du XIXe siècle à nos jours", coloquio, Université Rennes 2, 26 y 27 febrero, 2015.

han privilegiado unas geografías en detrimento de otras, en este caso, respondiendo a dos factores principales: en primer lugar, la preeminencia que han tenido los Estados Unidos en relación con la institucionalización de la fotografía ha obligado a atender el epicentro de muchos de los núcleos discursivos que se generaron allí desde los años sesenta y setenta del siglo pasado; el segundo factor en los criterios de selección de unas cronologías y unas geografías específicas corresponde a nuestro conocimiento situado. En este sentido, salvo algunas excepciones puntuales, hemos priorizado el ámbito norteamericano y el europeo, respondiendo a la importancia que han tenido países como Francia, Italia o Inglaterra a partir de los años ochenta, pero, asimismo, priorizando aquellas zonas de actividad en las que hemos vivido y trabajado.

En lo que respecta a la selección de autores, ha sido una cuestión extremadamente difícil, dado el importante número de contribuciones significativas en este campo. Respecto a los criterios, han prevalecido tres factores fundamentales:

El primero concierne a la importancia y el rol que han tenido determinados artistas y proyectos específicos dentro del relato historiográfico en relación con los campos invocados. Asimismo, respondiendo al objetivo principal de la investigación, se ha tratado de privilegiar a aquellos autores y proyectos a través de los cuales la significación de su práctica fotográfica podía ser más explícita respecto a los tránsitos entre paisaje y territorio. Ello no quiere decir que sean los únicos, porque la cuestión del paisaje en relación con el territorio ha estado enormemente presente y abre un campo difícilmente abarcable.

El segundo factor importante responde a la voluntad de trabajar fundamentalmente sobre prácticas de estilo documental, no porque en el ámbito más experimental no haya habido importantes contribuciones, sino porque ha sido un ámbito muy hegemónico y, como trataremos de analizar, también problemático.

Por último, hemos elegido conforme a nuestra propia experiencia, privilegiando a aquellos autores sobre los que tenemos más conocimiento y, por tanto, de los que tendríamos mayores posibilidades de ofrecer alguna contribución. Por todo ello, esta investigación no pretende elaborar un estudio global, ni tampoco ignorar otros focos geográficos de interés donde todavía queda mucho por investigar: tan cercanos como podría ser la zona metropolitana de Barcelona o tan extensos

como América Latina, cuya producción fotográfica ha sido extraordinariamente vasta y ofrece grandes perspectivas de estudio.

Las motivaciones para llevar a cabo esta tesis doctoral también surgen como resultado de la lenta decantación de un trabajo de investigación curatorial. Si el interés por la fotografía nos acompaña desde los inicios de nuestra trayectoria profesional en 1995, a partir de 2009 surgieron diversos proyectos vinculados a una reflexión sobre el paisaje y el territorio, ofreciendo la oportunidad de empezar a analizar más directamente este campo<sup>44</sup>. El estudio sistemático de fuentes fotográficas y bibliográficas, así como la relación con diversos artistas y fotógrafos que han participado directamente en las diversas fases que ha atravesado esta tesis, han sido fundamentales y han posibilitado que las hipótesis fraguaran con un grado de intensidad difícilmente alcanzable si la investigación no hubiera estado atravesada por el trabajo curatorial y la escritura que lo acompaña. El contacto directo y de forma sostenida en el tiempo con autores como Stephen Shore, Guido Guidi, Xavier Ribas, Ignacio Acosta, Mari Bastashevski, Ignasi López o Jorge Yeregui, por citar solo a algunos, nos ha permitido alcanzar puntos de reflexión que no habrían eclosionado del mismo modo en un encuentro puntual. No todos los autores con los que hemos trabajado en torno a la cuestión del paisaje participan de la parte visible que conforma la escritura de la tesis. En este sentido, en la redacción final se ha preferido incluir un número relativamente reducido de casos específicos, sin hacer referencia al análisis de todos aquellos sobre los que se ha investigado, para poder afinar con mayor precisión las problemáticas que nos hemos propuesto analizar.

---

<sup>44</sup> *Agroperifèrics*, que desarrollaría por invitación de Ignasi López y se concretaría en dos exposiciones y un libro; un texto sobre la obra de Jorge Yeregui para el catálogo de su primera exposición en 2010, en el espacio de la Kursala, en Cádiz, y el proyecto expositivo de retrospectiva de la obra de Stephen Shore que se presentaría en la Fundación Mapfre, en Madrid, en 2014. DAHÓ, Marta, COMPANY, David, PHILLIPS, Sandra, y FERNÁNDEZ, Horacio, *Stephen Shore* (cat. exp.), Madrid: Fundación Mapfre, 2014.

## 2. Resumen de los contenidos

Para responder de la manera más eficaz a las interrogaciones abiertas durante la investigación respecto a los roles que ha tenido la práctica fotográfica en esta resignificación del paisaje en relación al territorio, la tesis ha sido estructurada en cuatro capítulos, que permiten articular cuatro cuestiones principales: 1) una introducción a la evolución del concepto paisaje desde distintos campos disciplinares, privilegiando los de la historia del arte y la geografía; 2) la identificación de los fundamentos de la transición entre paisaje y territorio a través de algunas de las principales figuras, para comprender el calado de las vías que abrirán a partir de los años sesenta en las prácticas fotográficas; 3) las bases a partir de las que va a producirse la expansión de los proyectos fotográficos vinculados al territorio y las bases sobre las que se asienta la institucionalización de la fotografía, y 4) los diálogos que se establecen entre las perspectivas abiertas por el giro espacial y el giro geográfico.

Si el paisaje se ha convertido en una cuestión central en el discurso de tantas disciplinas distintas es, fundamentalmente, porque permite responder a inquietudes sociales, políticas y culturales intrínsecamente vinculadas, pero, sobre todo, porque el paisaje se halla en el centro de una red de intereses particularmente densa y compleja a través de la cual se entrecruzan ámbitos disciplinarios muy diversos sobre los que ya no es posible pensar de forma independiente<sup>45</sup>. Ya no se puede reflexionar sobre el "campo" si no es en relación con lo urbano, ni sobre el paisaje industrial sin vincularlo a la economía, la política o el colonialismo. Precisamente desde la lógica de esta interacción, el paisaje se convierte en un lugar particularmente fructífero donde ensayar nuevas interpretaciones sobre las formas en las que percibimos, experimentamos y habitamos los territorios en los que vivimos y deseamos vivir.

Si nuestro estudio pretende abordar las transiciones que se producen entre la noción de paisaje y la de territorio desde las prácticas fotográficas que eclosionan de forma paralela al giro espacial, no es posible, en rigor, entrar en materia sin una primera mención a algunas cuestiones claves respecto a la teorización del término, las distintas perspectivas y la evolución de las distintas argumentaciones que han pautado esta idea. El primer capítulo, por tanto, a diferencia de los tres siguientes, plantea una introducción a estas distintas perspectivas teóricas, así como a los rasgos que definirían el giro espacial y el giro geográfico.

---

<sup>45</sup> NOGUÉ, Joan, "Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario. Retos y dilemas", en *Ería*, n.º 73-74, 2007, pp. 373-382.

Este capítulo permite situar el contexto histórico-teórico en el cual se han ido relacionando las distintas ideas de paisaje: sus tensiones, sus problemáticas y su evolución. Una tarea especialmente complicada por la complejidad que entrañan estos términos en su constante interrelación, pero que, sin duda, aunque sea de forma muy esquemática, resulta indispensable por dos razones fundamentales. La primera es que, en las historias de fotografía, cuando se analiza la cuestión del paisaje, hay, por lo general, pocas referencias al ámbito disciplinar de la geografía en lo que concierne a la historia del concepto de paisaje. No ha sido hasta fechas muy recientes cuando la referencia geográfica ha empezado a entrar en los análisis de las prácticas fotográficas. La segunda razón, derivada de la primera, es la enorme importancia de las distintas posiciones que han animado los intensos debates interdisciplinarios que han atravesado el estudio y la comprensión de lo que se define como paisaje. Atendiendo a la importancia de los criterios que articulan la idea de paisaje, y teniendo en cuenta en qué momento o lugar se localiza su aparición, en este capítulo también se ha propuesto, siguiendo en este punto a Augustin Berque, una breve exploración de lo que sería una posible prehistoria de la idea de paisaje, con el propósito de indagar en los cimientos culturales y sociales que fundamentan su sentido y en las sucesivas narrativas que se han ido sobreponiendo históricamente.

El segundo capítulo corresponde al centro discursivo de la tesis, y su hipótesis central se plantea en la identificación de un momento clave que señala en qué medida puede hablarse de una contribución al giro espacial desde las prácticas fotográficas. Es decir, que no solo artistas y fotógrafos se servirán de las teorías de la sociología crítica y sus planteamientos en torno al espacio transformando su práctica artística, sino que la propia práctica artística estaría desarrollándose en la misma dirección. Es, pues, en ese momento de inflexión cuando la idea de paisaje, tal y como había sido entendido este hasta entonces en relación al género artístico, empieza a trasmutarse en una nueva concepción de territorio. Para argumentar esta hipótesis, y antes de analizar algunas de las figuras claves que permiten observar esta transformación, ha sido necesario volver a revisar los planteamientos y enfoques sobre los que se va a plantear la inclusión de lo fotográfico en la esfera institucional del arte.

Las tensiones que se van a producir entre posiciones modernas y posmodernas, como plantearemos, ofrecen matices y complejidades que es importante atender, examinado aquello que la desconexión producida entre estos dos posicionamientos ha dejado en la sombra. Por este motivo, hemos querido analizar figuras claves de uno y otro ámbito para revisar sus contribuciones desde una perspectiva más interrelacionada. Por otra parte, y teniendo presentes los proyectos que se están produciendo en fechas más recientes bajo el

signo de lo geográfico, se trataba de regresar a las figuras que trazaron las rutas fundamentales de navegación en términos investigativos y que siguen siendo hoy en día las más transitadas, con el objetivo de recuperar los fundamentos del giro que contribuyeron a desplegar.

El segundo capítulo analiza otro punto de inflexión: la interrogación respecto a las influencias generadas por una exposición enormemente célebre como *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape*<sup>46</sup>. De forma independiente a los propósitos originales de sus organizadores, este proyecto expositivo ha sido utilizado *a posteriori* como referencia casi exclusiva para explicar las intensas transformaciones que se producen a partir de los años setenta en el ámbito fotográfico. Su influencia es indudable, pero es necesario revisar su fortuna crítica y aquello que ha tendido a ocultar su protagonismo absoluto tratando de ofrecer mayores matizaciones respecto de la referencia geográfica que introduce.

El tercer capítulo se sitúa en un momento clave de los procesos de institucionalización de la fotografía. En los años ochenta, la DATAR<sup>47</sup> marcó las agendas fotográficas de diversos países europeos con la identificación de una emergencia en la alianza entre ámbito fotográfico y administración de ordenación del territorio. A lo largo de los años ochenta y noventa, estas alianzas tomaron forma en proyectos muy diversos, con distintos grados de libertad y apertura respecto a las metodologías de sus autores y a la comprensión o las implicaciones de la difusión de sus trabajos finales, pero, de forma más general, en muchos casos constituyeron también la primera piedra de una institucionalización oficial de la fotografía a través de la creación de museos y colecciones.

En este capítulo tercero, también estudiaremos de qué manera se hicieron efectivas las herencias del giro espacial y de qué forma el análisis del territorio, en sentido social y político, empezó a abordarse en numerosos proyectos, dando lugar a una extraordinaria expansión de la fotografía como campo discursivo cada vez más amplio. Asimismo, el análisis de diversos trabajos que se produjeron en esas dos décadas muestra cómo las prácticas fotográficas se fueron organizando en investigaciones cada vez más complejas con el propósito de reflexionar en torno a los procesos del neoliberalismo y la economía global menos visibles.

Esta transición del giro espacial hacia aquello que empezó a definirse como giro geográfico constituye el principal objeto de análisis en el cuarto capítulo. A partir del estudio de diversos proyectos fotográficos especialmente significativos en las cuestiones que pautan

---

<sup>46</sup> Presentada en la George Eastman House de Rochester en 1975.

<sup>47</sup> Las siglas corresponden a *Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale*.

la territorialización neoliberal a nivel global, trataremos de clarificar las bases epistemológicas que caracterizan la perspectiva del giro geográfico. Abordaremos esta cuestión a través de dos casos de estudio que, a pesar de sus diferencias, contribuyen a definir con mayor precisión a qué corresponde esta nueva premisa geográfica. El trabajo de Xavier Ribas y el de Trevor Paglen, planteando dos enfoques y prácticas muy distintos, permiten finalmente reflexionar con mayor fundamento sobre qué nuevas aperturas se producen y qué perspectiva de futuro puede suponer trabajar desde esta nueva orientación y, lo que es aún más importante, qué desafíos plantea.

## CAPÍTULO 1. PAISAJE, GIRO ESPACIAL Y GIRO GEOGRÁFICO

¿Cómo ha sido pensada la idea de paisaje? ¿Cómo se han ido desarrollando sus significados en el curso del tiempo? Pocos términos parecen tan complejos y escurridizos como el de 'paisaje': quizás el único concepto moderno que, junto al de 'fotografía', remite tanto a un objeto como a su representación funcionando ambos *a la vez* como significante y significado. Su sentido especular supone un campo de reflejos en el cual lo difícil es no desorientarse.

El concepto de paisaje ha estado siempre atravesado por diversas tensiones: el contraste entre el carácter fragmentario de la referencia a una "porción" de tierra, de algo físico, observable y empíricamente medible, pero asimismo asimilado a la idea de escenario. Su identidad ha estado durante mucho tiempo dividida entre lo científico y lo artístico, atravesada por una larga lista de dualismos que tan solo recientemente han empezado a ser revisados. Es precisamente desde finales de los años sesenta cuando se produce una transformación fundamental en los modos de aprehensión de los conceptos implicados en la idea de paisaje, que empezará a desbordar y deshacer esa escisión aparentemente nítida entre el paisaje entendido en sentido geográfico y como género artístico, abriendo nuevas líneas de fuga en su comprensión.

Por lo tanto, en este capítulo nos proponemos elaborar un breve esbozo de algunas de las principales contribuciones teóricas que han marcado los puntos de inflexión y las sucesivas derivas del concepto de paisaje, con el objeto de situar las nuevas relaciones entre prácticas fotográficas y paisaje. Dichas perspectivas amplían las posibilidades hermenéuticas para comprender los desplazamientos que empezaron a producirse en los años sesenta y que, tal como argumentamos en esta tesis, también participaron de esta transformación epistemológica que se configura con el giro espacial. Desde luego, no se trata de una reconfiguración conceptual, histórica o filosófica, cuestión que excedería el objetivo de nuestra investigación, sino más bien de trazar un mapa a partir del cual ubicar contextualmente la problemática.



En este sentido, en el primer punto, abordaremos la interrogación respecto a una posible prehistoria del paisaje, consustancial a la comprensión de su nacimiento y, por tanto, de los criterios con los cuales se ha tratado de definir su ontología, muy marcada por consideraciones de carácter lingüístico. A continuación, ahondaremos con mayor detalle en las teorizaciones que se desplegarán en el periodo que corresponde al marco cronológico de esta tesis concluyendo con el punto de inflexión que supondrá el giro espacial. Esta revisión permitirá abordar con mayor pertinencia dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, las razones por las cuales el nuevo marco epistemológico que se abrió a partir de los años sesenta se manifestó a través de un creciente protagonismo del espacio y del territorio. En segundo lugar, ahondar en esta transición permitirá dilucidar también con mayor claridad en qué tesitura teórica se desarrolló la idea de paisaje. Como paso previo para abordar la comprensión del giro espacial desde las prácticas fotográficas en los siguientes capítulos, esta revisión de la evolución del concepto, sus continuidades y sus tensiones, también contribuye a obtener una mejor posición desde la cual poder analizar aquello que, mucho más recientemente, empieza a ser designado como giro geográfico.

### 1.1. ¿Una única historia del concepto paisaje?

Me pregunto por qué tenemos problemas en ponernos de acuerdo sobre el significado de *landscape* [paisaje]. La palabra es lo suficientemente sencilla y alude a algo que creemos que entendemos, y, sin embargo, parece que significa algo diferente para cada uno de nosotros. Lo que necesitamos es una nueva definición<sup>48</sup>.

Pocos términos resultan tan escurridizos y problemáticos como lo es el término 'paisaje', el cual remite a conocimientos y experiencias distintas según desde qué ámbito disciplinario se estudie, provocando confusiones incluso entre los propios especialistas del tema. ¿Es posible, entonces, hablar de una raíz común del concepto de paisaje a partir de la cual estudiar sus diversas ramificaciones semánticas? ¿Podemos aspirar a cierta coherencia cuando hablamos de paisaje a pesar de las distintas disciplinas que en él se entrecruzan?

Analizar la idea de paisaje –global y transhistóricamente– resulta una tarea extremadamente compleja, y buena prueba de ello es que los debates acerca de su génesis y de la evolución de sus distintos sentidos han sido particularmente intensos y numerosos. En las últimas cuatro décadas, desde diversas disciplinas se ha tratado de definir su ontología y la historia del concepto, pero ¿cómo alcanzar cierta unidad en el relato historiográfico si el término *paisaje* implica conceptualizaciones tan dispares? Si las pretensiones de elaborar una historia única y monolítica ya han sido suficientemente criticadas, la dificultad es todavía mayor con aquellos temas como el paisaje y, también, la fotografía, que, por su transversalidad, complican seriamente los propósitos de imponer una coherencia excesivamente simplificadora<sup>49</sup>.

Por si la complejidad que entraña el concepto de paisaje no fuera suficientemente densa, otros conceptos han ido suplantando el término total o parcialmente, utilizándose a menudo como sinónimos, como es el caso de 'territorio',

---

<sup>48</sup> JACKSON, John Brinckerhoff, *Descubriendo el paisaje autóctono*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010 (1984).

<sup>49</sup> FONTCUBERTA, Joan (ed.), *Fotografía. Crisis de historia*, Barcelona: GActar, 2003.

'entorno', 'tierra', 'medioambiente', o el todavía más controvertido 'naturaleza'. En la última década, además, a esta cuestión hay que sumarle otra circunstancia: las narrativas vinculadas al giro geográfico<sup>50</sup> han contribuido a situar una idea *otra* de geografía en el centro de muchos proyectos artísticos que actualmente privilegian un uso resemantizado de 'geografía', en detrimento del término 'paisaje', como analizaremos al final de este capítulo.

En esta nueva tesitura configurada más recientemente, especialmente en los últimos diez años, ¿en qué lugar queda la idea de paisaje? ¿Podría esta nueva inflación semántica de lo geográfico equipararse con otros fenómenos previos de resemantización como el que sufrió el término paisaje (en su raíz germánica)<sup>51</sup> cuando pasó de referirse a un territorio con sus leyes y sus políticas a denominar las representaciones visuales de ese territorio? ¿O cuando, a principios del siglo XIX, el término *paysage*, bien instalado en el ámbito artístico, fue adoptado por las ciencias integrando en ese concepto el sentido de 'territorio'?<sup>52</sup>

Las múltiples hibridaciones lingüísticas que ha sufrido el concepto de paisaje ¿serían identificables si se aclararan sus distintas procedencias o, en realidad, estas están ya demasiado desdibujadas y entremezcladas entre ellas como para ser claramente distinguibles? En este sentido, llama la atención que, ya en el siglo XX, la cuestión respecto a la ambivalencia semántica tardara tanto en abordarse críticamente<sup>53</sup>. Como señalábamos unas líneas más arriba, no fue realmente hasta mediados de los años setenta cuando los historiadores empezaron a cuestionar la ontología del paisaje<sup>54</sup>.

¿Nace el paisaje en un determinado momento de la historia geológica, es decir, con la formación del planeta o con la llegada de los primeros homínidos y sus

---

<sup>50</sup> GUASCH, Anna Maria, "El giro geográfico", en *El arte en la era de lo global: de lo geográfico a lo cosmopolita, 1989-2015*, Madrid: Alianza Forma, 2016, pp. 161-204.

<sup>51</sup> OLWIG, Kenneth R., "Recovering the Substantive Nature of Landscape", en *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 86, n.º 4, diciembre, 1996, pp. 630-653.

<sup>52</sup> MINCA, Claudio, "El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno", en NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, pp. 209-231.

<sup>53</sup> Ya en 1975, Jay Appleton argumentaba, en su libro *The Experience of Landscape*, que en el ámbito del paisaje es difícil encontrar a especialistas bien cualificados, refiriéndose al hecho de que el paisaje toca demasiadas disciplinas a la vez. DELUE, Rachael Ziady, y ELKINS, James (eds.), *Landscape Theory*, Londres / Nueva York: Routledge, 2008, p. 88.

<sup>54</sup> Entrevista a Augustin Berque con la autora, París, 19 de febrero de 2012 (sin publicar).

alteraciones del territorio? ¿Nace el paisaje con la invención de la perspectiva? ¿Puede entenderse el paisaje como una invención exclusiva de Occidente, excluyendo otras formas de representación de la naturaleza? ¿Nace el paisaje con la aparición de un concepto o mucho antes? A partir de los años setenta, un sinnúmero de interrogantes empiezan a lanzarse, fomentando nuevas tesis.

Ahora bien, si la teoría del paisaje, desde los setenta, ha sido extraordinariamente intensa en el ámbito académico, no parece que en estos últimos años se haya llegado realmente a un consenso<sup>55</sup>. Los motivos son diversos, pero podríamos señalar dos razones fundamentales a modo de introducción. La primera: la lengua vehicular –y la cultura en la que se forja ese lenguaje– es clave en esta cuestión. El estudio etimológico de los términos en las lenguas anglosajonas y romances ha marcado de forma indeleble las investigaciones, problematizando cómo se generó y se fue desarrollando la doble acepción del término, puesto que el significado de sus etimologías difiere notablemente, como resumiremos muy esquemáticamente en el punto 1.2. La segunda razón también es lingüística y tiene que ver con la inclusión del término paisaje en el habla cotidiana. Incluso aquellos teóricos que reivindican un origen exclusivamente artístico del concepto de paisaje acaban utilizando el término para referirse al territorio, al mundo en sí. La doble acepción del término ha calado muy hondo en nuestra habla cotidiana<sup>56</sup>, dificultando enormemente el estudio y la comunicación en lo referente a una fuente originaria del concepto.

En términos generales, desde la historia del arte, la investigación académica sobre la historia del paisaje en tanto que representación pictórica tiene una larga tradición que se remonta a Jacob Burckhardt y a su historización del Renacimiento<sup>57</sup>. No obstante, es importante subrayar cómo el estudio de Burckhardt coincide cronológicamente con el momento histórico en que, precisamente, el término paisaje pasa a ser identificado con una porción de tierra y, por ende, entendido como aquello

---

<sup>55</sup> James Elkins llega incluso a considerar el paisaje como el tema más desesperantemente confuso de todos los temas tratados en su colección *The Art Seminar Series*. DELUE, Rachael Ziady, y ELKINS, James (eds.), *Landscape Theory*, Londres / Nueva York: Routledge, 2008, p. 9.

<sup>56</sup> Nuestros comentarios están circunscritos a nuestro propio conocimiento lingüístico. Del estudio del sentido de paisaje en otras culturas no europeas, véase, por ejemplo: LATIRI, Lamia, "The Meaning of Landscape in Classical Arabo-Muslim Culture", en *Cybergeo. European Journal of Geography*, n.º 196, 16 octubre, 2001, sin paginar. Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/cybergeo/4042?file=1> (consulta: 12.01.2017).

<sup>57</sup> BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Esplugues de Llobregat: Orbis, 1985 (1860).

que había existido desde que se formó el planeta. ¿En qué momento y en qué lugares la idea de paisaje pasa de ser un concepto artístico a ser instrumento de interés y análisis científico, de ser un “punto de vista” a ser “objeto material”? El proceso de análisis retroactivo no sería tan arduo si no fuera porque esta polarización esconde una realidad mucho más difuminada, como demuestra la investigación de Kenneth Olwig al argumentar un origen del concepto de paisaje<sup>58</sup> mucho más estrechamente vinculado al sentido de territorio<sup>59</sup>.

En la actualidad, los diferentes sentidos conviven y se siguen utilizando de formas diferentes según su ámbito disciplinario, atravesando a su vez diversas fases según la época, la geografía y las distintas tradiciones culturales a las cuales se haga referencia en cada momento, de ahí que el campo de la traducción, como ha señalado atinadamente Javier Maderuelo, constituya un auténtico campo minado<sup>60</sup>. A partir de mediados del siglo xx, la polisemia del término conoce una expansión todavía mayor, asumiendo cada vez mayores variantes metafóricas<sup>61</sup>. Paralelamente, la divulgación de los estudios teóricos pone de manifiesto de forma más patente, si cabe, los diferentes posicionamientos actuales, dibujando una constelación en la cual se identifican enfoques extraordinariamente diversos. Si para algunos teóricos la idea de paisaje está vinculada a los orígenes del planeta o a los orígenes de la humanidad, para otros tan solo puede hablarse con rigor de paisaje desde el momento en que apareció el término en determinadas lenguas o desde que apareció cierto tipo de representaciones artísticas con características muy específicas.

Es también a partir de los años setenta del siglo xx cuando diversos teóricos, provenientes tanto del ámbito de la geografía humana como de la historia del arte, empiezan a interrogarse sobre el concepto de paisaje, abriendo las vías a una revisión crítica y sistemática del concepto y su historia. Bajo la influencia del materialismo histórico y la historia de las mentalidades, empieza a surgir la necesidad de atender también a los puntos de intersección que se generan en las distintas disciplinas que el

---

<sup>58</sup> En este caso, referido solo a las lenguas del norte de Europa.

<sup>59</sup> OLWIG, Kenneth R., “Recovering the Substantive Nature of Landscape”, en *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 86, n.º 4, diciembre, 1996.

<sup>60</sup> MADERUELO, Javier, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid: Abada, 2005.

<sup>61</sup> MADERUELO, Javier, *La construcción del paisaje contemporáneo* (cat. exp.), Huesca: Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas (CDAN), 2008, pp. 7-52.

paisaje convoca, evidenciando así las enormes diferencias que alberga el concepto de paisaje según desde qué ámbito de conocimiento se enuncie su reflexión, pero, asimismo, vislumbrando también hasta qué punto estas perspectivas se solapan y se hallan insospechadamente vinculadas, a pesar de haberse desarrollado ignorándose mutuamente. Ya en 1961, Emilio Sereni lo formulaba de esta forma:

Por lo que a nosotros nos incumbe, aquello que –a lo largo de nuestras investigaciones de historia agraria– ha atraído especialmente nuestro interés en lo que concierne a los problemas de la historia del paisaje ha sido el hecho de que, en esta disciplina, la fragmentariedad tiende, al menos parcialmente, a recomponerse, a reconvertirse en historia: ya que, por ejemplo, de ninguna forma se puede dar cuenta del paisaje toscano con una simple referencia a la historia de las técnicas y de las relaciones agrarias de esa región sin, por el contrario, vincularlo a todo el proceso de desarrollo económico y social de la sociedad comunal, con su vida ciudadana, sus comercios, sus intercambios, sus contiendas políticas internas, y así sucesivamente<sup>62</sup>.

Desde este punto de vista, el paisaje empieza también a ser pensado como centro neurálgico que coordina y gestiona numerosas operaciones de un cuerpo muy vasto cuyas partes no pueden en rigor conocerse sin pasar por el núcleo aglutinador. En palabras de Denis Cosgrove: “El paisaje sostiene diversos estratos de significado”<sup>63</sup>.

De forma paulatina, a partir de los años ochenta, en consonancia con los efectos del postestructuralismo y las teorías de la posmodernidad, empieza también a considerarse que la concepción clásica del paisaje no sería sino una producción ideológica de la cultura moderna, aunque no puede decirse tampoco que haya un consenso absoluto respecto a ello. La excesiva asimilación del concepto de paisaje a

---

<sup>62</sup> SERENI, Emilio, “Prefacio a *Storia del paesaggio agrario italiano*”, *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, vol. 5, 2012, pp. 172. Disponible en línea: [www.researchgate.net/publication/307698404\\_Prefazione\\_a\\_Storia\\_del\\_paesaggio\\_agrario\\_italiano/fulltext/57d9065008ae601b39b03632/307698404\\_Prefazione\\_a\\_Storia\\_del\\_paesaggio\\_agrario\\_italiano.pdf?origin=publication\\_detail](http://www.researchgate.net/publication/307698404_Prefazione_a_Storia_del_paesaggio_agrario_italiano/fulltext/57d9065008ae601b39b03632/307698404_Prefazione_a_Storia_del_paesaggio_agrario_italiano.pdf?origin=publication_detail) (consulta: 12.03.2017). Son de la autora de la tesis las traducciones al castellano de las citas de obras escritas en otras lenguas.

<sup>63</sup> COSGROVE, Denis, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Milán: Unicopli, 1997 (1984), p. 33.

pura ideología también ha sido puesta en cuestión, especialmente desde el campo de la geografía<sup>64</sup>.

En el contexto de esta tesis, la cuestión que es importante evocar atañe al momento histórico: qué sucede en los años setenta y ochenta para que sea justamente entonces cuando empiece a investigarse y a generarse una auténtica teoría sobre el paisaje. ¿Qué desplazamientos epistemológicos provocarán que comience a ponerse en duda que la idea universal de paisaje tenga un nacimiento, una fecha de inicio, es decir, que el paisaje no ha existido siempre ni en todas las culturas, al menos de la misma manera?<sup>65</sup>.

Varios factores de muy diversa índole parecen estar implicados. Para el geógrafo Denis Cosgrove, es fundamental analizar cómo la creciente atención al aspecto ideológico del paisaje que se produjo a partir de los años ochenta provenía de un rechazo a dos formas de pensar el paisaje que habían prevalecido hasta entonces: el paisaje como respuesta espiritual y romantizada a la naturaleza, de una parte, y el paisaje entendido como producto de fuerzas naturales, y cómo estas dos formas ignoraban la implicación social y la especificidad histórico-cultural con la cual es percibido y representado el paisaje.

El paisaje [*landscape*] representa un modo históricamente determinado de experimentar el mundo desarrollado por, y significativo para, ciertos grupos sociales. El paisaje es un concepto ideológico. Esto representa un modo por el cual ciertas clases se han significado a sí mismas y su mundo a través de su relación imaginada con la naturaleza, y a través de la cual han subrayado y comunicado su rol social y el de los demás respecto a la naturaleza exterior<sup>66</sup>.

Por otra parte, cuando nos interrogamos respecto a las razones de este surgimiento de la teoría del paisaje más sistematizada, no se puede obviar que, entre los años sesenta y setenta del siglo XX, culmina un proceso de progresiva concienciación de los

---

<sup>64</sup> BESSE, "L'espace du paysage. Considérations théoriques", en LUNA, Toni, y VALVERDE, Isabel (dirs.), *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra / Olot: Observatori del paisatge, 2011, pp. 7-24.

<sup>65</sup> LÓPEZ Silvestre, Federico, "El paisaje ¿nace o se hace? Teorías culturales del paisaje", en *Mètode* (anuario), 2009, pp. 96-103.

<sup>66</sup> COSGROVE, Denis, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, op. cit., p. 35.

efectos de la cultura industrial en la fisonomía de los territorios. La aparición de la ecología y la constatación de las enormes transformaciones del campo, el desaforado crecimiento urbano y el aumento exponencial de superficie construida, así como la devastación producida por los conflictos bélicos y los efectos de las bombas nucleares, provocaron una nueva ola de sensibilización general respecto al entorno<sup>67</sup> y sus consecuencias sobre la población. Desde el ámbito artístico, el paisaje, relegado desde las vanguardias históricas (si exceptuamos el ámbito fotográfico, en el cual siempre mantuvo una “doble vida”<sup>68</sup>), vuelve a reconsiderarse desde nuevas perspectivas y abriendo nuevas líneas de fuga, a cuyo análisis dedicamos esta tesis doctoral, centrándonos en las prácticas fotográficas, entendidas no únicamente desde un aspecto meramente productivo, sino como foco de reflexión visual y discursiva.

Resumiendo, la evolución del concepto de paisaje ha tenido una historia extremadamente densa y compleja, en la que se han ido solapando distintas concepciones del término según su historia etimológica y geográfica, el enfoque disciplinar y la perspectiva epistemológica. Por ello, cuando se aborda la tentativa de trazar una posible historia del concepto paisaje y un estado de la cuestión a partir de la ingente literatura sobre el tema, lo que aparecen son múltiples relatos, en infinitas variaciones, aunque, como ha puntualizado Federico López Silvestre, en gran medida remitiendo a un número acotable de discursos esencialmente vinculados al ámbito disciplinar desde el que se han pronunciado<sup>69</sup>. Al menos hasta el año dos mil, momento a partir del cual el enfoque interdisciplinar, especialmente desde el ámbito artístico, ha diluido considerablemente algunas categorías, como analizaremos en el último apartado de este capítulo.

Para orientarnos, aunque sea de forma muy general, podríamos distinguir: una historia del paisaje según la geografía –distinguiendo la geografía física y la geografía humana–, según los arquitectos del paisaje o según los historiadores de la cultura, el arte y la literatura. Sin embargo, en esta posible cartografía, enseguida aparecen unos

---

<sup>67</sup> La primera ola podría situarse en Inglaterra y en los albores de la Revolución Industrial.

<sup>68</sup> En el sentido de que el paisaje, en su formalización clásica, se mantuvo con cierto éxito en el ámbito fotográfico sin grandes cuestionamientos hasta mediados de los años sesenta. En el siguiente capítulo, abordaremos específicamente esta cuestión.

<sup>69</sup> LÓPEZ Silvestre, Federico, “Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje”, en *Quintana*, n.º 2, 2003, pp. 287-303.



huecos importantes. Por ejemplo: ¿cómo deberían ser integradas las perspectivas sobre el entorno de aquellas culturas consideradas como apaisajísticas, es decir, aquellas culturas carentes de una idea de paisaje tal y como se ha formalizado en culturas de matriz indoeuropea, sin jardines, sin una literatura o unas representaciones pictóricas sobre la naturaleza y el entorno? ¿Estar desposeídas de un término, de un género artístico ¿inhabilita a ciertas culturas para formar parte de esta historia? ¿O simplemente acota la historia del paisaje en una historia eurocéntrica excluyente? ¿Acaso no han sido los viajes y la interrelación con otras culturas los que han marcado también la historia del paisaje y sus representaciones? ¿A qué se parecería una historia descolonizada del paisaje?

Si las múltiples facetas que comprometen la idea de paisaje a través de las distintas disciplinas que lo atraviesan desbordan la tarea de establecer unas pautas para un estudio historiográfico unificado de su evolución, en los últimos años algunos teóricos han considerado necesario empezar por sistematizar los diferentes enfoques disciplinarios y discursivos<sup>70</sup>. No obstante, como ha argumentado López Silvestre, si las distintas disciplinas que tienen por objeto de estudio el paisaje no le otorgan la misma significación, y atendiendo a la creciente maleabilidad que este concepto ha demostrado tener, no está tan claro que, siendo tan diversas las problemáticas que lo atraviesan, pueda concebirse un pensamiento global del paisaje o, en todo caso, en qué medida sería necesario tratar de componerlo<sup>71</sup>. La misma disquisición que, como apuntábamos unas líneas más arriba, podría aplicarse a la labor historiográfica en torno a la idea de fotografía<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> PITTE, Jean-Robert, *Histoire du paysage français*, París: Taillandier, 1983. *Apud* LÓPEZ Silvestre, Federico, "Pensar la historia del paisaje", en MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje e historia*, Madrid: Abada, 2009, pp. 9-52.

<sup>71</sup> LÓPEZ Silvestre, Federico, "Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje", en *Quintana*, n.º 2, 2003, pp. 287-303.

<sup>72</sup> Si bien puede decirse que, desde sus inicios, la especificidad de este medio ha sido una cuestión problemática, hoy en día la progresiva desmaterialización de los soportes dificulta cada vez más la distinción entre lo que es o no fotográfico. La llegada de las tecnologías digitales no ha hecho sino avivar todavía más la polémica sobre lo que finalmente pone en juego la fotografía. No es de extrañar, pues, que desde hace algunos años hayan proliferado tantos seminarios, coloquios, libros y un sinnúmero de artículos sobre los inminentes cambios y transformaciones generados por las innovaciones tecnológicas: CHEROUX, Clément (ed.), *Qu'est-ce que la photographie?*, París: Centre Pompidou, 2015; STAHEL, Urs, *Well, what is photography?*, Winterthur: Fotomuseum / Zürich: Scalo, 2003.; "Is phtography over?", simposium, San Francisco: SFMoma, abril, 2010 ([www.sfmoma.org/isphotographyover](http://www.sfmoma.org/isphotographyover)); GREEN, David (ed.), *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007; Joan FONTCUBERTA, Joan (ed.),

En *Breve tratado del paisaje*<sup>73</sup>, publicado en Francia en 1997, el filósofo Alain Roger indicaba sin ambages que, a pesar de la proliferación de estudios, el paisaje todavía no contaba con un tratado teórico y sistemático. A esta aseveración tan tajante hacía una única excepción con los estudios del geógrafo y orientalista Augustin Berque, uno de los pocos casos en Francia que en hasta ese momento había tratado de reflexionar sobre las lagunas provocadas por los desconocimientos en torno a la génesis del concepto<sup>74</sup>.

Mucho más recientemente, para subsanar la confusión en el entrelazamiento de posturas e ideas respecto al paisaje, el geógrafo Jean-Marc Besse ha querido distinguir de forma sintética las diversas aproximaciones básicas de acceso al concepto, especificando cinco posibles enfoques fundamentalmente ligados a un campo disciplinario y académico que actualmente coexisten; cinco “puertas” que remitirían a cinco definiciones básicas. Estas serían: el paisaje definido 1) como una representación cultural defendida por historiadores y filósofos del arte; 2) como territorio producido por las sociedades a lo largo de su historia; 3) como un complejo sistémico que articula elementos naturales y culturales en una totalidad objetiva defendida por algunos geógrafos y ecólogos; 4) como un espacio de experiencias sensibles rebeldes a las diferentes formas posibles de objetivación; 5) como sitio o contexto de proyecto<sup>75</sup>.

Este intento no es del todo nuevo, pues, ya a principios de los años ochenta, Jean-Robert Pitte, con el deseo de abarcar todos los matices posibles, llegaba incluso a distinguir siete tipos distintos de aproximación, lo cual nos da la medida de la complejidad que ha reinado en las últimas décadas en el ámbito historiográfico, así como la urgencia de poner cierto orden con el propósito de elaborar una teoría del paisaje lo mejor fundamentada y rigurosa posible. Así, como resume López Silvestre,

---

¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas? Encuentros PHE08, Madrid: La Fábrica, 2008; GUNTHER, André, “Les androides rêvent-ils de photos de famille?”, en *L’atelier des icones*, 4 de enero, 2010, disponible en línea: <http://culturevisuelle.org/icones/338> (consulta: 12.02.2017).

<sup>73</sup> ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, p. 11.

<sup>74</sup> Dos años antes, en 1995, Alain Roger había publicado un tratado que delineaba las grandes tendencias de la investigación francesa en el ámbito del paisaje en el libro: ROGER, Alain, *La teoría del paisaje en Francia (1974-1994)*, Seyssel: Champ Vallon, 1995.

<sup>75</sup> BESSE, Jean-Marc, “Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas”, en MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid: Abada / Huesca: Fundación Beulas, 2006, pp. 145-171.

para Pitte, podríamos hablar de: 1) el paisaje como territorio físico, químico, biológico y antrópico en continua evolución; 2) el paisaje como mundo esencialmente agrario y rural; 3) el paisaje entendido como representación visual; 4) el paisaje como espacio arqueológico; 5) el paisaje como historia de los jardines; 6) el paisaje poético como campo de estudio de la historia de la literatura; 7) el paisaje de la geografía humana y de la antropología<sup>76</sup>.

Ante este exhaustivo rastreo de posibilidades, ¿estaría fuera de lugar preguntarnos dónde ubicar el concepto de “paisaje urbano” al que la fotografía se ha dedicado desde su invención<sup>77</sup> o de otros enfoques no occidentales por parte de culturas indígenas<sup>78</sup>? Para el geógrafo Jean-Marc Besse, una de las mayores dificultades se halla, de una parte, determinada por la polisemia del término y, de otra, por la fragmentación académica y la distancia entre las disciplinas que han hecho del paisaje su objeto de estudio. Y la complicación estriba, como ya indicábamos unas líneas más arriba, que las diferentes disciplinas no piensan en el paisaje de la misma manera. Por esta razón, trabajar desde un punto de vista teórico sobre el paisaje equivale a lidiar con la yuxtaposición y la superposición mal ordenada de los diferentes discursos y perspectivas que convoca la idea de paisaje; un paisaje, pues, atravesado de tensiones.

Para Federico López Silvestre, uno de los autores que en España sin duda mejor han contribuido a una sistematización historiográfica del concepto de paisaje, abordar una historia crítica del paisaje escindida por disciplinas –aún reconociendo la importante labor de Pitte y Besse– no solo es innecesario, sino incluso contradictorio,

---

<sup>76</sup> PITTE, Jean-Robert, *Histoire du paysage français*, París: Tallandier, 1983. *Apud* LÓPEZ Silvestre, Federico, “Pensar la historia del paisaje”, en MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje e historia*, Madrid: Abada, 2009, pp. 9- 52.

<sup>77</sup> O las distintas apelaciones surgidas tanto desde la práctica fotográfica como curatorial, como podría ser la idea de “paisaje social”, concepto acuñado por Lee Friedlander y que Nathan Lyon utilizará como título de una de sus exposiciones en 1966. Volveremos sobre este concepto en el Capítulo 2. LYONS, Nathan, “Introduction to *Toward a Social Landscape*”, en McDONALD, Jessica S., *Nathan Lyons. Selected essays, lectures and interviews*, Austin: University of Texas Press, 2012, p. 139-142.

<sup>78</sup> En Simmel se encuentra, ya en 1912, este reconocimiento: “Se ha constatado frecuentemente el hecho de que el auténtico ‘sentimiento de la naturaleza’ se ha desarrollado por vez primera en la modernidad y ha derivado este de su lirismo, romanticismo, etc.; tal y como yo lo creo, en alguna medida superficialmente. Precisamente, las religiones de los tiempos más primitivos me parece que manifiestan un sentimiento especialmente profundo hacia la ‘naturaleza’”. SIMMEL, George, “Filosofía del paisaje”, en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Península, 1986, pp. 175-186. Disponible en línea: <https://es.scribd.com/doc/104817521/Simmel-Georg-Filosofia-Del-Paisaje> (consulta: 02.03.2018).

ya que en este ámbito la separación disciplinaria no garantiza unidad de criterios y la excesiva compartimentación de saberes ha supuesto más una limitación que una posibilidad de conocimiento.

Autores con distintas formaciones pueden en realidad trabajar desde posturas muy cercanas y, por otra parte, ¿a quién competiría el análisis exclusivo de pinturas o fotografías si plantean problemáticas de interés tanto para geógrafos, como para historiadores, arquitectos o jardineros? E, inversamente, ¿a quién corresponde el estudio de los proyectos paisajísticos? Los especialistas en historia rural, historia urbana e historia de los jardines ¿deberían rivalizar o complementar sus análisis?<sup>79</sup>

Para López Silvestre, la clave de este asunto estriba, en primer lugar, en la constatación de que los diferentes estudios sobre el paisaje que se desarrollan en Europa y Estados Unidos a lo largo del siglo xx beben, en mayor o menor medida, de la misma tradición filosófica que cabe situar en torno a las figuras de Johann Wolfgang von Goethe, Johann Gottfried von Herder, Friedrich Schelling, Carl Gustav Carus y Alexander von Humboldt, cuya labor dio forma a la noción y a la historia del paisaje contemporáneo gracias a la fusión del idealismo y la *Naturphilosophie*<sup>80</sup>.

En el contexto de nuestro estudio, resulta sumamente esclarecedora la argumentación de López Silvestre: la influencia de estos autores en las diversas tradiciones individuadas por Jean-Marc Besse estaría presente, en distintos grados, no únicamente en la tradición humanista y de la historia del arte, como fácilmente podría suponerse, sino también en las vertientes más vinculadas a la geografía y a las ramas científicas. Es decir, tanto en aquellas que entienden el paisaje como imagen y representación como en aquellas otras para las que el paisaje es un ente de carácter territorial objetivo y cuantificable; un punto esencial a la hora de abordar la dialéctica paisaje/territorio, como pretendemos hacer en esta tesis tomando como punto de referencia las prácticas fotográficas.

---

<sup>79</sup> LÓPEZ Silvestre, Federico, "Pensar la historia del paisaje", en MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje e historia*, Madrid: Abada, 2009, p. 13.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 15.

Es precisamente en este punto identificado por López Silvestre donde se hallan intrincadas no pocas facetas de la historia del paisaje: en el cisma que polariza una vertiente materialista (que parte de una idea de paisaje como algo materialmente medible y cuantificable) y una vertiente idealista (con aquellos que trabajan desde una idea de paisaje como algo mucho más abstracto, que se conforma en torno a los imaginarios culturales de cada lugar y época). Para Michael Jakob, profesor de teoría e historia del paisaje, al que podríamos situar en la vertiente que considera el paisaje un constructo cultural, el paisaje es “el resultado culturalmente muy sofisticado de una cultura que reelabora constantemente su vínculo con la naturaleza”<sup>81</sup>.

En España, además de Federico López Silvestre, hay que mencionar la destacada labor de Javier Maderuelo<sup>82</sup>, autor de *Paisaje. Historia de un concepto*, en el cual señala la evolución semántica del término y las numerosas confusiones que se han generado. Su perspectiva se desarrolla siguiendo la vertiente idealista: el paisaje sería un término nacido en el ámbito artístico y, por ende, utilizarlo para referirse a la realidad física desde un aspecto científico-cuantitativo constituye un flagrante error. Por lo que acabamos de argumentar en el párrafo anterior, por supuesto, no todos los especialistas concuerdan con esta postura. Algunos esgrimen que la compleja etimología del término paisaje –que implica diferencias e influencias entre diversas lenguas– no permitiría hacer aseveraciones tan taxativas.

El geógrafo Kenneth Olwig hace referencia al frecuentemente citado disgusto de Michelangelo Buonarroti al contemplar las obras de artistas flamencos, argumentando que el artista italiano no estaba interesado en el *tema* que representan los cuadros que empiezan a ser llamados “paisajes”, sino en sus cualidades pictóricas. Como sostiene Olwig, esos mismos pintores del norte, en realidad, estarían obrando bajo otra acepción más antigua del término paisaje [*landscape*] al ilustrar lo más fielmente posible ciertos espacios bajo parámetros representativos muy distintos a los

---

<sup>81</sup> JAKOB, Michael, *Le paysage*, Gollion : Infolio, 2009. Véase también la conferencia de Michael Jakob en la École Cantonale d'Art du Valais, 2016. Disponible en línea: <http://www.ecav.ch/en/projects/sous-projet/michael-jakob-580> (consulta: 12.07.2018).

<sup>82</sup> Muy importante por su labor editorial y en la organización de congresos sobre el paisaje que a lo largo de diversos años se organizaron en el Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas, entre 2005 y 2010, y cuya publicación ha supuesto una gran ayuda a la difusión en lengua castellana de autores.

que imperaban en ese mismo momento en Italia<sup>83</sup>. Según Olwig, lo que pone de manifiesto esta famosa anécdota no atañe tanto a una digresión estilística, sino a un auténtico choque de ideas y praxis; praxis vinculadas a modos de hacer colectivos que no van a ser cuestionadas y realmente consideradas hasta que entren en contacto con otras de distinto signo, generando evidentes tensiones. Y, lo que es más importante todavía, estas praxis refieren tanto al modo de pintar como al de organizar el territorio en sentido político. Desde esta perspectiva, la distinción que hace Olwig es fundamental. La representación de las costumbres en los pintores del norte, especialmente las que refieren al derecho consuetudinario, por ejemplo, sería una cuestión significativamente distinta a la función del paisaje en una representación cristiana<sup>84</sup>.

Yu-Fu Tuan, a finales de los años setenta, resumía a la perfección el funcionamiento de la "diáfora" del término paisaje, argumentando cómo las dos identidades del término, en relativa tensión, a lo largo de los siglos han tejido entre ellas una compleja trama de significaciones<sup>85</sup>. La experiencia del territorio nunca está totalmente libre de un marco cultural e ideológico, de la misma forma que sus representaciones no pueden desvincularse de aquello que se ha vivido en él, ni de los materiales o tecnologías con los que han sido elaboradas.

Desde entonces, la perspectiva marxista y el posestructuralismo han sido especialmente importantes en el desarrollo de la teoría sobre el paisaje, con enfoques que de forma creciente han ido incorporando otras vertientes fundamentales, como son los estudios feministas y poscoloniales. Desde el momento actual, podemos constatar cómo la fusión de distintas perspectivas y tradiciones ha sido cada vez mayor. Esto, sin duda, desagrade a aquellos teóricos que consideran necesario mantener una identidad determinada del concepto de paisaje o incluso a aquellos que han hecho del sentido ideológico del paisaje un ámbito sumamente codificado. Para la antropóloga Barbara Bender, cuyas contribuciones se han centrado en renovar estos

---

<sup>83</sup> OLWIG, Kenneth R., "The 'Actual Landscape' or Actual Landscapes?", en DELUE, Rachael Ziady, y ELKINS, James (eds.), *Landscape Theory*, op. cit., pp. 158-177.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>85</sup> TUAN, Yi-Fu, "Sign and Metaphore", en *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 68, n.º 3, septiembre, 1978, pp. 363-372. Disponible en línea: <https://es.scribd.com/document/245750937/Yi-Fu-Tuan-SIGN-AND-METAPHOR> (consulta: 23.04.2018).

posicionamientos, la importancia radica en atender al factor humano en movimiento y entender el paisaje como zona de transacciones atravesada por múltiples intereses:

Todavía existen aquellos que quisieran reservar la palabra “paisaje” [*landscape*] para un modo de ver específico, elitista, un “punto de vista” por imposición que emerge a lo largo de y como parte del desarrollo del capital mercantil de Europa occidental [...]. Si, en lugar de esta estrecha definición, ampliamos la idea de paisaje y lo entendemos como la manera en que las personas –todas las personas– comprenden y se vinculan con lo material que las rodea, y si reconocemos que las-personas-que-están-en-el-mundo son siempre histórica y espacialmente contingentes, se hace más claro que los paisajes [*landscapes*] están siempre en proceso, potencialmente en conflicto, desordenados e inquietos<sup>86</sup>.

La actividad académica de los últimos cincuenta años confirma que el paisaje se ha convertido en un campo atravesado por múltiples enfoques disciplinares y multidisciplinares cuya densidad constituye de por sí y en sí misma una auténtica área de estudio.

---

<sup>86</sup> BENDER, Barbara, y WIMER, Margot, *Contested Landscapes: Movement, Exile and Place*, Oxford / Nueva York: Berg, 2001, p. 3.

## 1.2. Antes del paisaje: breve introducción a una prehistoria del concepto

Cuando se aborda la cuestión del origen del paisaje, de su génesis, como es de esperar aparecen con claridad las escisiones que atraviesan la interpretación del concepto y las complicaciones que se derivan de su ambivalencia semántica, así como problemáticas más específicas respecto a desde qué época, geografías y culturas nos situamos para hablar de paisaje. Si, como hemos empezado a introducir en el apartado anterior, para aquellos teóricos que consideran el paisaje como porción de superficie terrestre sin atender a su estética (geógrafos físicos, geólogos y otros investigadores del ámbito científico) el paisaje no puede ser considerado una invención, porque ha existido siempre –al menos desde la formación del planeta–, para los investigadores vinculados a las humanidades, tanto del campo de la geografía humana como filósofos e historiadores del arte y de la cultura, como veremos a continuación, la historia del concepto tiene un relato muy distinto, aunque dista mucho de ser unitario.

En líneas generales, cuando se habla de nacimiento del paisaje, suele hablarse de las producciones pictóricas que se producen durante el Renacimiento, especialmente en Italia y Flandes, puesto que es en ese momento y en esas geografías cuando aparecen unas representaciones de *vistas* paisajísticas –como habitualmente se argumenta– crecientemente desvinculadas de un relato bíblico, es decir, “autónomas”. En estas vistas, la representación de elementos naturales dejará de ser un mero fondo presuntamente auxiliar para convertirse en tema con cada vez mayor protagonismo. O, como reza el relato clásico, como tema de contemplación, ya que se trata de vistas pintadas por el propio interés estético de aquello que mostraban.

Siguiendo la estela de historiadores como Jacob Burckhardt y su énfasis en el papel de los pintores en la génesis del paisaje, historiadores como Kenneth Clark, Alain Roger, Anne Cauquelin, Michael Jakob o Javier Maderuelo han defendido que el origen del paisaje estaría vinculado, de una parte, a un cambio de mentalidad respecto a la ortodoxia cristiana y, de otra, al arte de unos pioneros cuyas modalidades pronto



se convertirían en una tendencia que se extendería por toda Europa, consolidándose lentamente como género artístico.

Otros investigadores como Augustin Berque, en cambio, insisten en recordar que la noción de paisaje, de hecho, habría nacido mucho antes: en China. Además de las manifestaciones poéticas y pictóricas, Berque argumenta que la *Introducción a la pintura de paisaje*, de Zong Bing, que vivió a caballo entre los siglos III y IV, constituye una clara reflexión sobre el paisaje, cuyo término [*shanshu*] se utilizaba desde hacía un siglo para referirse al paisaje, distinguiéndolo de una dimensión mundana de territorio. Ya a partir de esta época existirían, pues, suficientes pruebas y vestigios de una pintura y una poesía que permiten hablar de una percepción estética del entorno<sup>87</sup>.

Berque reconoce en Zong Bing otro aspecto esencial del concepto de paisaje: su inherente ambivalencia. Es decir, que la noción sobre la que teoriza posee a la vez una existencia física (que en sí misma no supone necesariamente preexistencia humana) y una presencia en el espíritu humano (que supone necesariamente una historia y una cultura)<sup>88</sup>. El paisaje concierne a lo visible, pero también a lo invisible; a lo material, pero también a lo espiritual. Sería, pues, esta ambivalencia lo que le sería esencial y lo que hace la realidad del paisaje. Desde este punto de vista, las bases del concepto de paisaje se asentarían en la cultura china antigua<sup>89</sup>. Ante la duda, los que así lo esgrimen nos recuerdan que la preponderancia de representaciones pictóricas ya desde esta temprana fecha está confirmada, mientras que Europa tendrá que esperar al siglo XVI para una representación profana de la naturaleza.

Si la cuestión sobre el origen de la idea de paisaje se halla dividida en función de la definición que dé al concepto y del enfoque epistemológico marcado por el ámbito disciplinario desde el cual venga enunciado, cuando nos situamos en el ámbito

---

<sup>87</sup> Berque subraya también la necesidad de hablar de "nacimiento" en lugar de "invención", que induciría a considerar el paisaje como pura creación humana. El matiz que esgrime es de suma importancia. El paisaje –específica– no está en la mirada sobre los objetos, está en la relación que establecemos con nuestro entorno. BERQUE, Augustin, *El pensamiento paisajero*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2009, p. 59.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>89</sup> Roger también se refiere en este aspecto a: BERENSON, Bernard, *Esthétique et histoire des arts*, París: Albin Michel, 1953, p. 186. Entre las contribuciones más recientes, también pueden señalarse los trabajos de Nicolas Vandier o Yolande Escande. *Apud* ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, *op. cit.*, p. 69.

de las humanidades, ¿a qué argumentos deberíamos atender para convenir su momento fundacional y su ontología? Raffaele Milani, por ejemplo, considera que la idea de paisaje ya se dio en la Grecia y la Roma antiguas de un modo implícito, al tener en cuenta las expresiones de sorpresa por las bellezas y los secretos de la naturaleza<sup>90</sup>, mientras que Augustin Berque prefiere reservar el término de "protopaisaje" a aquellas sociedades en las que aparecen, como mínimo, cuatro de una serie de condiciones o criterios para que pueda hablarse con rigor de paisaje a propósito de una determinada cultura, como sería el caso de la cultura antigua y medieval en Europa y partes de Oriente.

Con el tiempo, Berque ha llegado a considerar un conjunto de seis criterios que permitirían hablar con propiedad de la existencia de paisaje: 1) una literatura oral o escrita que cante la belleza de los lugares; 2) jardines; 3) una arquitectura pensada para ofrecer hermosas vistas; 4) pinturas que representen el entorno; 5) una o varias palabras para decir "paisaje"; 6) una reflexión explícita sobre el paisaje. Desde este punto de vista, pues, se deduce que el paisaje no ha existido siempre ni en todas las culturas. Si esta consideración contra la universalidad del paisaje abre una brecha entre las culturas que cumplirían con suficientes criterios y aquellas que suspenderían por falta de términos o por falta de un arte dedicado a la naturaleza o por falta de jardines, el mismo autor acuña también el neologismo de "paisajero", que definiría una atención al territorio que no deriva del pensamiento ni de las palabras: "Lo que ven las sociedades sin mentalidad de paisaje"<sup>91</sup>, aspecto que, para Berque, cabe subrayarlo aquí, no tiene por qué estar desligado de la capacidad de dar forma a paisajes hermosos y agradables a los sentidos.

Sin embargo, ¿es completamente necesario que exista una palabra para hablar de la existencia de una noción como la que implica cuidar, admirar y disfrutar el lugar en el que se vive? Sin duda, la aparición de un término marca un momento clave en su

---

<sup>90</sup> MILANI, Raffaele, *El arte del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Berque y Milani no son los únicos que se remontan a la antigüedad para hacer referencia a una experiencia pre-paisajística. Venturi Ferriolo y Michel Baridon también argumentan sus hipótesis haciendo referencia a ejemplos de la literatura y de la jardinería griega y romana.

<sup>91</sup> Lo *paisajero* tendría su correlato en el entorno construido con aquello que Bernard Rudofsky definió como la "arquitectura sin arquitectos" y extendiendo la pregunta que formulaba sobre la arquitectura al ámbito del paisaje: "todo este pensamiento sobre el paisaje ¿no es el fondo contrario a la calidad de este?". BERQUE, Augustin, *El pensamiento paisajero*, *op. cit.*, pp. 22-23.

génesis, puesto que es el síntoma de la que una experiencia nueva se ha hecho lo suficientemente importante como para necesitar un término específico. Ahora bien, la historia de los topónimos también constituye un claro testimonio de que, antes de la invención del término paisaje, ya había experiencias emocionales y afectivas vinculadas con el territorio. “La alegría de encontrar un espacio a la sombra después de un día de marcha, un lugar donde refrescarse, donde encontrar árboles frutales, ¿acaso no es comparable –se pregunta López Silvestre– a lo que más adelante fue denominado placer estético?”<sup>92</sup> (Fig. 1). En esta interrogación, podemos reconocer una de las cuestiones más complejas que atañen a la idea de paisaje y quizá también la que mejor contribuye a comprender qué criterios han sido impuestos por parte de la cultura eurocéntrica de tendencias excluyentes para distinguir la idea de paisaje de aquello que no lo es. A propósito de esta cuestión, Augustin Berque matiza: “Pretender que lo que todos los pueblos ven o veían en su mundo fuera ‘paisaje’ es, sencillamente, cosmidio: por etnocentrismo y por anacronismo, es matar su mundo en provecho del nuestro, que se caracteriza por la existencia del paisaje”<sup>93</sup>.

Cuando se investigan los orígenes de la idea de paisaje, aparece también otra dificultad: orientarse en los infinitos pliegues de su historia y de la historia de las categorías que se han utilizado para definirlo. Si, como han señalado en múltiples ocasiones quienes han investigado la genealogía del concepto, traducir por “paisaje” términos más antiguos –que no siempre se corresponderían con la idea de paisaje– ha provocado una enorme confusión, no es menos cierto que los criterios de esa historia del paisaje que han contribuido a tejer están también forzosamente ligados a otros conceptos más sutilmente escurridizos y cambiantes que subsisten en su dimensión transhistórica, matizando en cada época sus sentidos y provocando fácilmente todo tipo de anacronismos<sup>94</sup>.

El término paisaje tiene ya algunos siglos, pero no siempre ha tenido los mismos significados, los mismos usos, las mismas connotaciones, que, en las últimas décadas,

---

<sup>92</sup> LÓPEZ Silvestre, Federico, “¿El paisaje nace o se hace? Teorías culturales del paisaje”, en *Métode* (anuario), 2009, p. 102.

<sup>93</sup> BERQUE, Augustin, *El pensamiento paisajero*, op. cit., p. 58.

<sup>94</sup> Como, por ejemplo, la idea de naturaleza, de territorio, de lo bello natural, de la idea de contemplación desinteresada o de representación, cuyo origen se halla inscrito en otros tantos relatos con fecha y lugar en la historiografía europea. Véase: MOXEY, Keith, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Barcelona / Buenos Aires: Sans Soleil, 2015.

han ido adquiriendo nuevos matices a velocidad creciente, solapándose con otras acepciones más antiguas que se mantienen de forma más o menos latente y distintas según el contexto en el que se expresan.

[...] paisaje es una palabra moderna y, por lo tanto, hay que tratarla con cierta prevención cuando la encontramos en textos, transcripciones o traducciones anteriores al siglo XVII y, por supuesto, cuando la empleamos en el uso contemporáneo [...]. El problema de la lectura o traducción atañe a términos griegos, como *topia*, latinos, como *prospectus*, *loca amoena*, o a palabras italianas, como *paese*, que son traducidos voluntariamente en la actualidad con la palabra "paisaje", induciendo, tanto en expertos como en aficionados, ciertas confusiones que se han ido arrastrando y que resultan cada vez más difíciles de deshacer<sup>95</sup>.

Para Javier Maderuelo, la ambivalencia entre el fenómeno artístico y el objeto natural se manifiesta claramente en la Roma antigua. Así, argumenta que los términos *topia* o *topiaria opera* a los que se refiere Vitruvio aluden a motivos pictóricos derivados del arte de los jardines y que, con el término *topiarius*, se aludía al jardinero. Y, en cuanto a las expresiones *loci amoeni*, *loca amoena* o *amoenitas locorum*, que se aplican al encanto del entorno, para Maderuelo, así como para Jakob o Roger<sup>96</sup>, no se corresponden con una verdadera noción de paisaje que, para estos autores, no aparecería hasta mucho más tarde. De igual modo, Berque considera un craso error traducir la conocida expresión de Plinio el Joven "*regiones forma pulcherrima* [la comarca es soberbia] por 'el paisaje es muy bello'"<sup>97</sup>. Pero ¿acaso no expresa cierta percepción estética del lugar? ¿No implica cierta apreciación de los sentidos?

Alain Roger ofrece una argumentación más matizada al considerar que, en el fondo, se trata de una traducción bastante comprensible si se atiende a la emoción de Plinio ante el *goce* que ofrece la *perspectiva* de su ventana: "*jucundum prospectum*". Las descripciones de Homero y Platón están llenas de sensibilidad. El modo en que se utilizan los adjetivos, considera Roger, no parece que se haga desde un mero interés

---

<sup>95</sup> MADERUELO, Javier, *El Paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid: Abada, 2006, p. 16.

<sup>96</sup> JAKOB, Michael, conferencia en la École Cantonale d'Art du Valais, 2016. Disponible en línea: <http://www.ecav.ch/en/projects/sous-projet/michael-jakob-580> (consulta: 12.07.2018). ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, op. cit., p. 63.

<sup>97</sup> BERQUE, Augustin, *El pensamiento paisajero*, op. cit. p. 61.

práctico, como tantas veces se ha argumentado en relación al sentimiento por los lugares de la literatura griega antigua. ¿Y la sensualidad de las pinturas murales?, se pregunta Roger. Los frescos de Santorini o los frescos pompeyanos, ¿por qué no son considerados como paisajes? ¿Qué criterios esgrimen los especialistas para postergar los primeros indicios de una noción de paisaje? Las respuestas varían y, desde los años ochenta, los *landscape studies* se desarrollarán exponencialmente atendiendo a tales interrogaciones.

Si bien es ya una costumbre por parte de los investigadores esgrimir que no existen suficientes fuentes y datos para elaborar un relato con rigor científico sobre la prehistoria del paisaje, cabe destacar otro aspecto fundamental que encontramos en la conceptualización de Augustin Berque y que atañe a la discriminación social de clase:

En primer lugar, fue necesario que naciera la ciudad, puesto que allí nace una clase ociosa (aunque no se sabría decir si no fue a la inversa); después, que esta inventara “la naturaleza” (esto está fechado, lo que sigue también); después, que, por forclusión del trabajo campesino, la viera a las puertas de la ciudad, en el campo; después, que los intelectuales, jugando a anacoretas como Antonieta jugaba a la pastora, inventaran “el paisaje”. De todos modos, cada historia de cada paisaje es un caso particular, pero el árbol no debe impedir ver el bosque<sup>98</sup>.

Para Berque, esa gestación de la idea de paisaje estaría estrechamente vinculada al movimiento eremita en la China del siglo III a. C., cuando una élite letrada empezó entonces a contemplar su entorno con la mirada del disfrute, muy distinta a la de los que tenían que trabajar la tierra. Se produce entonces la eclosión de una corriente literaria y artística de extremada riqueza. Con “el principio de Xie Lingyun”, famoso poeta chino (385-433), Berque alude al momento oficial que consiste en afirmar que se posee la clave del paisaje. Se trataría de un principio eminentemente discriminatorio que se erige, de una parte, en virtud de un gusto distinguido y refinado, inaccesible al resto de la población, que *no sabe ver* el paisaje y, de otra, que excluye la visibilidad del trabajo que, justamente, ha hecho posible ese mismo paisaje. A pesar de ello, Berque

---

<sup>98</sup> BERQUE, Augustin, *El pensamiento paisajero*, op. cit., p. 79.

reconoce que sus hipótesis dependen del marco occidental científicista, cuya tradición obliga a trabajar desde las evidencias y el documento; evidencias y documentos que, en el caso del paisaje, todavía más que en otros contextos, constituyen un arma de doble filo: ¿quién podía dedicarse a la escritura o la pintura? ¿Dónde quedaban inscritas las sensaciones de aquellos que no pintaban o escribían?

La significativa aportación de Augustin Berque por su exploración de la prehistoria del paisaje, consiste en individuar cómo ese principio de sensibilidad hacia los aspectos más agradables del entorno vinculados a una producción artística, urbanística o arquitectónica que definiría el concepto de paisaje, está marcado por un factor de clase y por el principio científico que sustentaría el relato historiográfico que inhabilita atender a otras herencias inmateriales y más difíciles de rastrear. Uno de los ejemplos que Berque proporciona es el análisis que hace de Hesíodo. Siendo él mismo campesino y bien consciente de la ardua tarea que supone trabajar la tierra, sitúa la acción de su obra *Los trabajos y los días* en una época mítica, fuera del tiempo, en la cual la tierra ofrece sus frutos sin esfuerzo. Siete siglos más tarde, Virgilio sitúa la acción de sus *Geórgicas* en la época de Augusto. Ese dato, en relación con la invisibilidad del trabajo campesino, para Berque señala un síntoma: tan solo podía convencer e interesar a una élite concentrada en la ciudad, pero formada por terratenientes para los que el campo era un lugar de ocio y disfrute donde los frutos de la tierra llegaban de forma invisible a sus mesas<sup>99</sup>. La prehistoria del paisaje se inscribe así en el seno de una élite letrada que ignora o desea ignorar la evidente dureza del trabajo que constituyen la labranza o el pastoreo.

Berque bautiza esta situación con un símil proveniente del campo psicoanalítico y habla de “*forclusión* del trabajo de la tierra” para describir el proceso por el cual la división social del trabajo establece una clase apta para contemplar la naturaleza en lugar de transformarla con sus manos. Es la clase ociosa, aquella que no necesita trabajar porque es propietaria de las tierras y de las letras, aquella que para Berque convierte la naturaleza en un lugar idílico<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 36-39.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 41.

Hacer trabajar a los demás fue esencialmente y durante milenios hacerles trabajar la tierra. De ahí surgieron las ciudades y fue, por tanto, a partir de las ciudades desde donde se pudo dirigir una mirada “desinteresada” [...] al entorno; se suscitaron de ese modo representaciones de “la naturaleza” que permitieron hacer de ella un objeto de conocimiento (de esto nace la ciencia) y de pura contemplación (de esto nace el pensamiento del paisaje)<sup>101</sup>.

Adoptar la tesis de Berque supone también considerar que el nacimiento de la idea de paisaje, en el sentido que empiezan a darle los poetas de la antigüedad, tanto en China como en Europa, es consustancial al nacimiento de las ciudades y a aquello que se gestó en ellas: la jerarquización social de la población, la división desigual del trabajo y la diferenciación respecto a los derechos ciudadanos. Podemos llegar a esta conclusión a partir de la argumentación, también explicitada por Berque, de que el nacimiento de la idea de paisaje es indisoluble del proceso de diferenciación entre una idea de la naturaleza y una idea de lo humano suficientemente polarizadas. Es decir, para que nazca un pensamiento del paisaje, es indispensable que exista un término para hablar de “naturaleza” o “lo natural”<sup>102</sup>.

La idea de paisaje, tal como han ido conformando los historiadores y geógrafos a partir de los años ochenta del siglo XX, nace por oposición a lo urbano y, desde entonces, el entorno construido es lo que por excelencia hace evolucionar el paisaje. En su libro *Le Paysage*, Michael Jakob considera incluso que hablar de paisaje urbano sería, en realidad, una auténtica contradicción, ya que originalmente el paisaje siempre fue aquello que se veía más allá de los muros de la ciudad, la fantasía que se proyectaba más allá de la vida urbana<sup>103</sup>; lo cual, podemos añadir, equivale a situar el foco de esas proyecciones precisamente en un entorno urbanizado. Berque, por su parte, lo argumenta en lo que define como el principio de la gruta de Pan, la sutil transformación por parte de la ciudad de algo que procedía del mundo campesino y

---

<sup>101</sup> *Íd.*

<sup>102</sup> Véase muy especialmente: BERQUE, Augustin, “*Natura semper natura est* (la nature sera toujours à naître) – un point de vue mésologique –”, en el coloquio *La naturalité en mouvement : environnement et usages récréatifs de la nature*, Domaine Olivier de Serres, Le Pradel, 20-22 marzo de 2013. Disponible en línea: <http://ecoumene.blogspot.com/2013/03/natura-natura-semper.html> (consulta: 12.03.2017).

<sup>103</sup> JAKOB, Michael, *Le Paysage*, Gollion: Infolio, 2009.

que convierte en su reverso, “en naturaleza”. De este principio arrancaría el pensamiento del paisaje<sup>104</sup>.

Para otros investigadores que, en cambio, privilegian la acepción territorial del paisaje, su origen podría remontarse a la aparición de los primeros homínidos. En Ann Whiston Spirn, autora de *The Language of Landscape*<sup>105</sup>, encontramos una metáfora muy recurrente que alude al paisaje como el texto original, como lengua materna. Los primeros homínidos se desarrollaron entre plantas, animales, tierra y cielo. Tocaron, vieron, oyeron, olieron, probaron y dieron forma al territorio que los rodeaba o que transitaban antes de que tuvieran palabras para describirlo. Las primeras leyes de supervivencia están escritas en la relación con el entorno o, si queremos, en el “el paisaje” (entendido desde una perspectiva relacional con quien lo habita): las claves del tiempo meteorológico, en nubes, cielos, luces; los árboles como guía para encontrar agua y comida; los sonidos de animales como aviso. Para Spirn, este lenguaje fue aprendido y transmitido de generación en generación, siendo así una forma de pensamiento también<sup>106</sup>.

En lo que concierne a la etimología, como ya adelantábamos en el epígrafe anterior, diversos investigadores han ido demostrando cómo la historia del término paisaje es infinitamente más compleja de lo que se suele admitir en el relato habitual, que atribuye de forma sistemática un origen artístico al término. Si nos atenemos a las historias que arrastran consigo los nombres que surgieron para anunciar la idea de paisaje, el relato es tan denso y tan extraordinariamente enrevesado que resulta difícil orientarse. En una línea investigativa, sin duda muy expandida a raíz de la influencia de los escritos de John Brinckerhoff Jackson, Whiston Spirn<sup>107</sup> recordaba recientemente la pérdida de la etimología más antigua del término *landscape*, que vinculaba el lugar a sus gentes, haciendo referencia a un célebre artículo de Kenneth

---

<sup>104</sup> BERQUE, Augustin, *El pensamiento paisajero*, op. cit. p. 53. Para una historia de la idea de naturaleza, véase LÓPEZ del Rincón, Daniel, “La naturaleza como concepto mutante en la historia del arte”, en LÓPEZ del Rincón, Daniel (ed.), *Naturalezas mutantes. Del Bosco al bioarte*, Vitoria-Gasteiz / Buenos Aires: Sans Soleil, 2017, pp. 9-36.

<sup>105</sup> SPIRN, Ann Whiston, *The Language of Landscape*, New Haven: Yale University Press: 1998.

<sup>106</sup> Idea que se encuentra también en COLLOT, Michel, *La pensée-paysage*, Arlés: Actes Sud, 2011.

<sup>107</sup> SPIRN, Ann Whiston, “The Art Seminar”, en DELUE, Rachael Ziady, y ELKINS, James (eds.), *Landscape Theory*, op. cit., p. 92.



Olwig de 1996<sup>108</sup>, citado al inicio de este capítulo, en el que proponía la necesidad de rescatar la historia olvidada de acepciones más antiguas del término en las lenguas anglosajonas.

Al haberse perdido el conocimiento sobre los primitivos significados del término del inglés antiguo, Olwig ha subrayado la importancia de considerar el origen de *landscape* como una influencia del holandés *landskip*. Para él, el origen del término en sus variables lingüísticas nórdicas<sup>109</sup> está conformado por la asociación de *land* – tierra– y el sufijo *-scape-*, que alude a “dar forma”, pero, también, y no es menos relevante, teoriza Olwig, a “asociación” y “colaboración”. En este sentido, encarnado en la palabra antigua ya habría un sentido de reciprocidad: las personas dan forma a la tierra y la tierra da forma a las personas. De este modo, el origen de paisaje [*landscape*] remitiría fundamentalmente a un “dar forma”, pero no únicamente con las manos o los utensilios, sino también a través de la ley o las políticas públicas. El proceso que da forma al paisaje opera así en diferentes escalas de tiempo y de espacio: desde lo efímero a lo duradero, de lo local a espacios geográficos más amplios. Visto desde esta perspectiva, el paisaje vendría conformado por la ideología y la cultura de cada grupo humano, pero siempre recordando el ciclo continuo por el cual se produce una retroalimentación continua entre entorno, grupos humanos y animales, ideología y cultura.

Como estos estudios afirman, la historia etimológica del término, al menos en lo que concierne a las lenguas nórdicas, nos recuerda que el sentido de paisaje, entendido como territorio en sentido político, antecede a la designación de pinturas de un escenario natural. Para Kenneth R. Olwig, el significado atribuido al término paisaje en las lenguas nórdicas y clave en su adscripción para designar cuadros pictóricos no ha sido suficientemente analizado. En su artículo “Recovering the Substantive Nature of Landscape”, publicado en 1996, desarrolla interesantes argumentaciones respecto a las significaciones del término anterior al uso del término en holandés que quedaría vinculado al nacimiento de un género. Sin entrar aquí en

---

<sup>108</sup> OLWIG, Kenneth R., “Recovering the Substantive Nature of Landscape”, en *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 86, n.º 4, diciembre, 1996, pp. 630-653.

<sup>109</sup> Olwig se refiere al danés *landskab*, el alemán *Landschaft* o el o el inglés antiguo *landscape*.

una presentación detallada de su propuesta teórica, sí resulta importante subrayar cómo para Olwig:

Ha habido diversos ensayos en lengua inglesa de elucidar con formas imaginativas un sentido territorial original de paisaje [landscape] (Stilgoe, 1982; Jackson, 1983; Olwig, 1993), pero se ha pasado por alto el hecho que no se trataba simplemente de una unidad territorial. Esta confusa situación ha llevado a algunos escritores a ignorar el contenido histórico de la palabra (...).El concepto de paisaje [landscape] en la Europa del norte emergió mucho antes del siglo XVI y conllevaba, y sigue conllevando, un abanico de significados que va mucho más allá de un escenario natural<sup>110</sup>.

Como precisa Olwig, los significados del término deben analizarse en relación a las complejidades de la organización territorial, aunque sin duda atender a este aspecto con anterioridad al siglo XIX complica enormemente la tarea. La importancia de llevar a cabo tal estudio radicaría, por ejemplo, en las situaciones de resistencia política frente al feudalismo o el estado absolutista<sup>111</sup>. Olwig ha identificado, además, el momento exacto en el que se produce el cambio de la noción territorial a la noción escénica de paisaje con la que ahora estamos más familiarizados. Tomando como referencia el trabajo de Yi-Fu Tuan, *Topophilia*, y su propuesta de que, a finales del siglo XVI, el paisaje inglés "se desprendió de sus vínculos con la naturaleza y se integró completamente en el mundo de la simulación"<sup>112</sup>, Olwig precisaría a su vez que lo que se convirtió en simulación a través de la ilusión escénica fue en gran medida la comunidad imaginada del Estado nación moderno<sup>113</sup>.

---

<sup>110</sup> OLWIG, Kenneth R., "Recovering the Substantive Nature of Landscape", en *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 86, n.º 4, diciembre, 1996, p. 631.

<sup>111</sup> *Íd.*

<sup>112</sup> OLWIG, Kenneth R., *Landscape Nature and the Body Politics. From Britain's Renaissance to America's New World*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2002, p. 213.

<sup>113</sup> *Íd.* Otro autor que ha investigado a fondo la historia antigua del término paisaje es Garrett A. Sullivan Jr., que, siguiendo una línea investigativa cercana a la de Denis Cosgrove, ha estudiado la gradual reconceptualización de la tierra como propiedad privada a partir de referencias literarias. SULLIVAN, Garrett A. Jr., *The Drama of Landscape: Land, Property, and Social Relations on the Early Modern Stage*, Stanford: Stanford University Press, 1998.

La tesis de Olwig plantea que el paisaje se convirtió en una ficción perspectiva diseñada para vincular comunidades de otra manera distantes o rivales bajo una identidad nacional de forma programática. Sería esta pertenencia espacial y la imaginación cartográfica que implicó más tarde las que servirían como fundación de los estudios geográficos modernos sobre el paisaje que segmentan porciones de tierra para analizar las interacciones de elementos humanos y no humanos. La perspectiva de Olwig es esencialmente geográfica y, para él, mucha de la confusión generada entre las diversas interpretaciones de la idea de paisaje puede ser clarificada a través de la revisión en el contexto geográfico e histórico del sentido de paisaje como lugar de habitabilidad humana e interacción medioambiental. La discusión sobre el paisaje no necesita ser escindida en una comprensión del concepto como territorio o como escenario, porque también puede ser concebido como "nexo de la comunidad, justicia, naturaleza e igualdad medioambiental, un territorio disputado que es tan pertinente hoy como lo fue cuando el término entró en el lenguaje inglés moderno a finales del siglo XVI"<sup>114</sup>.

Desde esta perspectiva, también sostenida por el historiador del arte Jacob Wamberg y autor de un ensayo sobre la evolución de las imágenes de paisaje<sup>115</sup>, habría que entender la idea de paisaje fundamentalmente como resultado de las acciones del hombre.

El paisaje [*landscape*] trata siempre acerca del dar forma. No solo directamente, con las manos, las herramientas y las máquinas, sino a través de la ley, la política pública, las inversiones y retenciones de capital, y otras acciones tomadas a miles de kilómetros de distancia. El proceso que da forma al paisaje opera en diversas escalas de tiempo y espacio: desde lo efímero o lo duradero, desde lo local a lo global [...]. Es importante entender que el paisaje viene modelado por la ideología, por la política. Por

---

<sup>114</sup> OLWIG, Kenneth R., *Landscape Nature and the Body Politics. From Britain's Renaissance to America's New World*, op. cit., p. 630-631.

<sup>115</sup> WAMBERG, Jakob, *Landscape as World Picture: Tracing Cultural Evolution in Images*. Aarhus: Aarhus University Press, 2009 (2005).

otro lado, el paisaje no es únicamente ideología: nos mueve y nos modela a cada uno de nosotros<sup>116</sup>.

Wamberg sostiene que, a medida que los humanos empezaron a habitar las ciudades y se fueron distanciando de un entorno más natural, de forma progresiva empezaron a representar su entorno con creciente profundidad de campo y nitidez, lo cual podría entenderse como un desplazamiento de una inmersión en lo material a una observación inmaterial, que correspondería a una conciencia cada vez más autónoma respecto a ese entorno que, a su vez, presuntamente controlaba con siempre mayor dominio. Desde esta perspectiva, entiende el paisaje como el resultado de un distanciamiento entre el sujeto y la naturaleza que se expresaría en representaciones cuyo aspecto clave sería la profundidad de campo. De ahí que considere que en las pinturas rupestres no pueda hablarse propiamente de representación de la naturaleza, porque esta todavía no es vista como algo separado del sujeto<sup>117</sup>.

Podría argumentarse respecto a este punto que, si no puede hablarse de una sensibilidad paisajística en esas pinturas es porque supuestamente no se visibiliza “el entorno”, tan solo las figuras humanas y los animales. Pero esta aseveración está hecha desde aquello que ha sido considerado una escisión entre conciencia y naturaleza. La superficie rocosa en la que se inscriben esas pinturas no es una tela ni un lienzo, sino cuevas. O quizás esté infundido por un carácter tan sagrado que imposibilite la idea de representarlo, pero eso no indicaría que “a los pintores de la prehistoria no les interese el entorno”, como ha señalado Roger<sup>118</sup>, cuyo mismo principio podría aplicarse más adelante a propósito de las pinturas medievales. Esa falta de representación, aquello que nosotros desde nuestro presente actual interpretamos como ausencia de imagen entendida como sinónimo de desinterés, tal vez sea tan solo la evidencia de una relación de distinto signo con el entorno.

A este propósito, podría argumentarse que esa imagen o ausencia de imagen está también inevitablemente interrelacionada con el régimen de creencias y la cuestión religiosa. Así, cuando nos desplazamos cronológicamente más adelante, en

---

<sup>116</sup> DELUE, Rachael Ziady, y ELKINS, James (eds.), “The Art Seminar”, en *Landscape Theory*, op. cit., p. 93.

<sup>117</sup> DELUE, Rachael Ziady, y ELKINS, James (eds.), *Landscape Theory*, op. cit., p. 107.

<sup>118</sup> ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, op. cit., p. 56.

la época bizantina, puede constatarse cómo la lucha contra el paganismo se manifestará justamente en una constante voluntad de eliminación toda representación de elementos naturales. Por otra parte, siguiendo en este punto la interrogación de Alain Roger, podríamos preguntarnos por qué las representaciones de los mosaicos de Rávena como, por ejemplo, el Mausoleo de Gala Placidia, del siglo v, o el ábside de Sant'Apollinare in Classe, del siglo vi, con una magnífica representación de un cielo estrellado y un prado con corderos pastando, no han sido considerados en tanto que paisajes o fruto de una sensibilidad paisajística. ¿Resulta suficiente remitirse al argumento recurrente de que no hay paisaje sin autonomía de la escena bíblica? Más que preguntarnos por qué la pintura italiana, tan innovadora en el *Trecento*, no inventó el paisaje, la cuestión, como ha precisado López Silvestre, sería la de profundizar en las razones que fundamentan las epistemologías por las cuales esas imágenes no son consideradas paisaje.

Diversos especialistas, entre ellos Raffaele Milani<sup>119</sup>, han querido ver en el cuadro de Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria ed Effetti del Buono e del Cattivo Governo* (circa 1340), uno de los primeros paisajes en Occidente. Sin embargo, no parece que la voluntad de laicizar el país liberándolo de cualquier referencia bíblica, como atestiguan otras representaciones del mismo artista, hubiese tenido una continuidad. Es sobre todo en Flandes y en los Países Bajos donde los pintores parecen absorber y aplicar las lecciones de los artistas de la Italia septentrional del *trecento*. La enorme diferencia, sin embargo, estriba en que ese naturalismo descriptivo no se aplicaría a un elemento aislado, sino como algo intrínseco a un conjunto que engloba el entorno donde la mano del hombre es menos visible. Es pues a través de la idea de panorama de conjunto que al Norte se la atribuyó la invención de la pintura de paisaje. Roger señala que, aun así, fueron los italianos "los primeros en individuar los ambientes de paisaje y que fue su influencia la que llevó a experiencias similares en el Norte, donde la pintura de paisajes acabó por convertirse en un género independiente"<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> MILANI, Raffaele, *El arte del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. JAKOB, Michael, *Le Paysage*, Gollion: Infolio, 2009.

<sup>120</sup> PÄCHT, Otto, *Le paysage dans l'art italien. Les premières études d'après nature dans l'art italien et les premiers paysages de calendriers*, Saint-Pierre-de-Salerno: Gérard Monfort, 1991, p. 68. Apud ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, op. cit., p. 74.

Si Otto Pächt señala la importancia de los herbarios de finalidad médica llamados *Tacuina* (o *Theatra sanitatis*, cuyo detalles en las representaciones de la naturaleza son muy significativos y no parecen tener una auténtica influencia en la representación pictórica –demasiado constreñida por el feudo religioso–, Roger aventura la hipótesis de que los artistas de estos *Tacuina*, al amparo de la farmacopea, “pudieran dar rienda suelta a su inspiración profana y paisajística”, ya que las plantas y los animales venían representados en su entorno natural, no como elementos aislados<sup>121</sup>. Si las descripciones sobre la meteorología y el trabajo eran numerosas entre el 1300 y el 1400 en las ilustraciones de calendarios y tratados de salud, esta circunstancia cambia radicalmente de signo en torno a 1420<sup>122</sup>, como ha señalado Wamberg Las nubes, la atmósfera, los juegos de luz, los campos, los caminos... “se convierten en parte del paisaje pintado, independientemente de lo que les sucede a las figuras. El nuevo lenguaje pictórico que emerge va a expresar a partir de ahora valores efímeros y sensaciones pasajeras que para el historiador danés señalan el momento en el cual “la siempre cambiante atmósfera se convierte en el signo exterior del estado de ánimo”<sup>123</sup>.

Si, a pesar de la diversidad de interpretaciones e hipótesis respecto al origen del paisaje en tanto que representación, muchos teóricos, especialmente historiadores del arte, convienen en que para los europeos el paisaje comienza a existir de forma clara en el siglo XVI, se ha convertido en una referencia habitual citar otro relato fundacional anterior, la carta en la que Petrarca relata su ascensión al Mont Ventoux (1336), para situar aquello que, varios siglos más tarde, se denominaría paisaje<sup>124</sup>. Si, desde la perspectiva cristiana, mirar el entorno menos domesticado constituía una distracción inútil o incluso nociva, el texto de Petrarca supondría una de sus primeras manifestaciones, aunque ambigua y contradictoria, como ha argumentado Jean-Marc Besse<sup>125</sup>. El relato hegemónico de la historia del paisaje –el

---

<sup>121</sup> ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, op. cit., p. 75.

<sup>122</sup> DELUE, Rachael Ziady, y ELKINS, James (eds.), “The Art Seminar”, en *Landscape Theory*, op. cit., p. 7.

<sup>123</sup> *Íd.*

<sup>124</sup> Si nos remitimos a la cronología de las lenguas romances. Alain Roger cita a André-Louis de Girardin y su *De la composition des paysages* (1777), en la que aparecería por primera vez en francés el término *paysage*.

<sup>125</sup> BESSE, Jean-Marc, “Petrarca en la montaña: los tormentos del alma desarraigada”, en *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. Raffaele Milani, por su parte, ha

que se escribe en el siglo xx– ha centrado la argumentación de este impedimento en los mandatos culturales impuestos por la ortodoxia cristiana. De ahí que la carta de Petrarca y su célebre ascenso al Mont Ventoux se haya convertido en el referente predilecto para situar los términos de esa tensión entre el deseo de exploración y vistas abiertas, de una parte, y la negación de esa mirada hacia el entorno, puesto que solo el espíritu, como dictaba San Agustín, es digno de admiración<sup>126</sup>.

Hasta donde se ha podido saber, la aparición del término en las lenguas romances no aparecerá hasta un siglo más tarde. En francés, la palabra aparecerá en 1493, aunque va a tardar unos decenios en extenderse. J. Dubois, H. Mitterand y A. Dauzat, en su *Dictionnaire étymologique et historique du français*, publicado a mediados de los años ochenta, atribuyen la invención del término a Jean Molinet, de origen flamenco, que utiliza el término para designar un “cuadro que representa un país”<sup>127</sup>. En las lenguas romances, el término paisaje aparece para definir cierto tipo de representaciones pictóricas cuyo éxito urge a una denominación específica, pero, como hemos señalado unas líneas más arriba, el término empleado no es completamente nuevo; está vinculado a una referencia lingüística previa que ya aparece en el siglo XIII en neerlandés y en alemán para referirse a una región, un territorio acotado. Cuándo nació, pues, esa mirada estética que convirtió el país en paisaje es difícil saberlo y, por todo lo expuesto hasta este punto, la pregunta no puede escindirse ni de los modelos epistemológicos predominantes en cada época y lugar sobre lo que se entiende por “mirada estética” ni de las consideraciones latentes que se tienen respecto a la propia idea de paisaje.

---

querido ver en la simultaneidad de la carta de Petrarca y el fresco de Ambrogio Lorenzetti, *Effeti del Buon Governo in campagna*, pintado para el Palazzo Pubblico de Siena entre 1338 y 1340, el surgimiento de una conciencia del paisaje. MILANI, Raffaele, *El arte del paisaje*, op. cit.

<sup>126</sup> A San Agustín precisamente dedica las primeras líneas de su libro *Topofilia* Yi-Fu Tuan en un tono muy distinto: “San Agustín (354-430) amaba la luz solar del norte de África, a la que denominaba “Reina de los colores”. Se sentaba bajo ella, bañándose en su límpida belleza, lamentando que, en algún momento, tendría que volver a estar entre cuatro paredes”. TUAN, Yi-Fu, *Topofilia*, Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2007 (1974), p.7

<sup>127</sup> Como señalan Jean-Pierre Le Dantec y Alain Roger, probablemente Molinet no hace sino traducir el término del neerlandés, lengua que ya había empezado a utilizar este término privado de connotación estética hasta el siglo XV, momento en el que pasaría a utilizarse para designar un cuadro. ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, op. cit., p. 24. LE DANTEC, Jean-Pierre, *Lire le paysage, lire les paysages*, Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1984.

### 1.3. El paisaje: perspectivas teóricas

Como hemos apuntado en el epígrafe anterior, el concepto de paisaje parece implicar dos principales linajes filológicos distintos. De una parte: el de paisaje como territorio político, que de algún modo prefigura a siglos de distancia una idea que formalizará la geografía humana de los setenta a través del giro espacial: la recíproca interrelación entre actividades humanas y territorio. De otra: el paisaje que, en las lenguas latinas, aparece en el ámbito artístico para dar nombre a unas representaciones pictóricas de características formales muy específicas que ejercerán, como toda representación, determinados efectos y funciones en las subjetividades.

Desde un punto de vista historiográfico, abordar la evolución del concepto de paisaje y su teorización desde el siglo xv corre paralela a la necesidad de rastrear a partir de qué bases epistemológicas se construye su relato. Como han argumentado en profundidad López Silvestre y Serge Briffaud, es indispensable analizar cuál es la corriente inicial de la historia del paisaje en Europa de la que beben la mayor parte de propuestas que empiezan a publicarse en los años ochenta del siglo xx y, más concretamente, el carácter fundacional de la obra de Goethe, Herder, Schelling, Carus y Humboldt en la noción e historia contemporáneas del paisaje. Para Briffaud sería en la primera mitad del siglo xix cuando empieza a plantearse la cuestión respecto a los orígenes del paisaje pictórico y de las condiciones que harán posible su emergencia<sup>128</sup>.

Es a partir de este momento cuando el paisaje pictórico empieza a ser pensado como un “giro en la historia de las sensibilidades y de la relación hombre/naturaleza, en la cual la pintura no sería sino un síntoma y el vector privilegiado de un fenómeno que la desborda”<sup>129</sup>. Tal como argumenta Briffaud remitiéndose a su vez a estudios de mediados de los años noventa, a partir de entonces la teoría del paisaje y la cuestión de su “aparición” queda en manos de pintores y filósofos del arte como John Constable, William Turner, Philipp-Otto Runge y Wilhelm Schlegel, y en otra figura

---

<sup>128</sup> BRIFFAUD, Serge, “Les grands récits du paysage occidental. Une traversée historique et critique (xix-xxie siècles)”, en *L’Information géographique*, vol. 78, marzo, 2014, pp. 42-79.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 44.



clave: Alexander von Humboldt. No es casualidad, pues, que la teoría del “nacimiento” del paisaje aparezca en un momento en el cual el movimiento romántico busca anclar sus legitimaciones a través del paisaje como centro de sus preocupaciones. Será justamente en Alemania donde el debate en torno a estas cuestiones tome un carácter más intenso, no solo por el deseo de imponer los principios románticos y de la *Naturphilosophie*, sino también, como ha argumentado Franco Farinelli, en relación con el vínculo que se establecerá entonces entre paisaje y sentimiento nacional<sup>130</sup>. El debate en cuestión, tal como se discute en esta época, va pues mucho más allá del interés por localizar la aparición de un género pictórico.

Schlegel, cuyas contribuciones serán fundamentales en las teorías posteriores, expresa en 1801 que el paisaje no estaría sino en el ojo del espectador. Por supuesto, ha precisado Malcolm Andrews, la visión schlegeliana, como todos los discursos de esta época sobre la aparición de los paisajes en pintura, hereda las reflexiones anteriores sobre lo pintoresco<sup>131</sup> que, a su vez, Schlegel reelabora, estableciendo una nueva noción de interrelación entre obra de arte y realidad. En una cronología más cercana, la figura clave en cuanto a la transmisión de esta herencia parece encarnarse en una sola persona: Jakob Burckhardt<sup>132</sup>, cuya estela de influencia será notoria en los primeros textos referenciales del siglo xx, como son los de Kenneth Clark y Ernst Gombrich<sup>133</sup>, cuyas argumentaciones no serán revisitadas de forma crítica hasta los años ochenta.

En la tradición que entiende el paisaje como constructo mental, cuyo exponente más significativo sería Ernst Gombrich, López Silvestre ha argumentado cómo, al seguir punto por punto las aportaciones de Jacob Burckhard, también heredó las influencias de la teoría romántica, entre las que se contaban Schelling, Carus y Humboldt, bajo cuya influencia escribe “Descubrimiento de la belleza en el paisaje”

---

<sup>130</sup> LLADÓ, Bernat, *Franco Farinelli. Del mapa al laberinto*, Barcelona: Icaria, 2013.

<sup>131</sup> ANDREWS, Malcolm, *Landscape and Western art*, Oxford / Nueva York: Oxford University Press, 1999; MILANI, Raffaele, *El arte del paisaje, op. cit.*, 2007.

<sup>132</sup> BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Esplugues de Llobregat: Orbis, 1985 (1860).

<sup>133</sup> En el ensayo de 1953, “Teoría artística del Renacimiento y el nacimiento del paisaje: la invención del paisaje en el siglo xvi como invención artística”, Gombrich perpetúa la idea, que ya estaba presente entre los románticos, de que la representación sería anterior a la apreciación estética de la naturaleza. Como señala Briffaud, en la actualidad, las teorías de Alain Roger perpetuarían la misma idea. BRIFFAUD, Serge, “Les grands récits du paysage occidental. Une traversée historique et critique (XIX-XXIe siècles)”, en *L'Information géographique*, vol. 78, marzo, 2014, pp. 42-79.

(1860), capítulo en el cual se dedicó a examinar la evolución de la concepción del paisaje entre la Edad Media y la Edad Moderna tratando de ofrecer un substrato histórico a sus hipótesis. Como argumenta López Silvestre, si Burckhard se refiere explícitamente a Humboldt como padre de la idea de la novedad del paisaje, Gombrich se remite exclusivamente a Burckhardt<sup>134</sup>.

La importancia de estos autores –Goethe, Schelling, Carus y Humboldt–, que colocan la comprensión del paisaje en un lugar central de su reflexión, ha sido inmensa y continuarían permeando la noción de paisaje. Al considerar así que la naturaleza no es reductible a una dimensión exclusivamente cuantitativa o numérica, propondrán una filosofía que escenifica la cercanía entre el mundo objetivo de las ciencias y el mundo subjetivo definido por el arte y las humanidades. Como ha sido estudiado por los autores citados<sup>135</sup>, Humboldt y Carus, afines a Goethe y Schelling, serían los primeros en esbozar las pautas de la historia del paisaje, “al insistir tanto en la relación íntima entre persona y naturaleza como en el descubrimiento de esa relación en la pintura y la poesía paisajísticas”<sup>136</sup>.

Como argumenta López Silvestre para Humboldt, la naturaleza hay que sentirla y la misma idea aparecerá en las *Cartas y anotaciones sobre pintura de paisaje* (1831 y 1835) de Carl Gustav Carus. La famosa frase: “un paysage quelconque est un état de l’âme”, de Henri-Frédéric Amiel, discípulo de Schelling, es de 1852, unos pocos años más tarde de la obra de Humboldt *Kosmos* (1847). Si el paisaje es un estado del alma, sería puede reconocerse en él la misma creatividad que se manifiesta en el ser humano<sup>137</sup>.

En su obra fundamental *Cosmos o ensayo de una descripción física del mundo* (1847), Humboldt dedicará diversos capítulos a las descripciones poéticas, la pintura de paisaje y las colecciones de plantas de los jardines. Si la *Natuphilosophie*, ha

---

<sup>134</sup> LÓPEZ Silvestre, Federico, “Pensar la historia del paisaje”, en MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje e historia*, op. cit., p. 18. LÓPEZ Silvestre, Federico, “Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje”, en *Quintana*, n.º 2, 2003, p. 288.

<sup>135</sup> López Silvestre, Briffaud y Farinelli.

<sup>136</sup> LÓPEZ Silvestre, Federico, *Pensar la historia del paisaje*, op. cit., p. 18.

<sup>137</sup> En lo que respecta a Schelling, para López Silvestre es importante destacar que su gran aportación consiste en trasladar el concepto de “autodeterminación” de Kant y Fichte a la naturaleza, una lección que Schopenhauer y Nietzsche se encargarán de desarrollar. LÓPEZ Silvestre, Federico, “Pensar la historia del paisaje”, en MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje e historia*, op. cit., p. 23.

precisado López Silvestre, proponía superar la escisión entre el mundo y la visión del mundo, Humboldt no logrará superar la separación objeto/sujeto que Schelling intentaba salvar al separar la “Cosmografía”, o descripción del mundo físico, de la historia del “reflejo del mundo exterior en la imaginación del hombre”, fomentando así una separación contra la que en realidad luchaba<sup>138</sup>. Carus, por su parte, especialmente influenciado por Humboldt, además de Goethe y Schelling, destaca en sus *Cartas* que, en los tiempos de Montaigne, todavía no había surgido tal sensibilidad para apreciar la belleza de la naturaleza, “y, de existir, sería pintor”<sup>139</sup>.

En este punto y atendiendo al tema de esta tesis, al abordar las transformaciones de los conceptos de paisaje y de territorio en el ámbito de las prácticas fotográficas, es esencial también señalar que es también gracias a Alexander von Humboldt que el concepto de paisaje se transforma, absorbiendo un valor científico vinculado a la descripción exacta del mundo. La hipótesis que sostiene Franco Farinelli es que Humboldt llevaría a cabo una operación estratégica para hacer un uso político de ese doble sentido. Es la cultura burguesa la que impone que “el saber artístico se transforme en ciencia de la naturaleza”. Humboldt elige el concepto de paisaje y lo utiliza como vehículo para asegurar el tránsito<sup>140</sup>.

*Kosmos* es la obra de mediados del ochocientos que convence a toda la burguesía europea y americana de aprender las ciencias naturales y donde el concepto de paisaje muta por primera vez, de concepto estético a concepto artístico, pasa de la literatura artística y poética a la geografía y se carga de significado inédito –y literal– desde el punto de vista del conocimiento. En suma: para Humboldt, estrategia del pensamiento crítico burgués en cuanto al “espacio llenado de cosas terrenas”, la salida del “reino de la apariencia estética” presupone el atravesamiento total del propio concepto de paisaje, que es elegido y utilizado como vehículo más

---

<sup>138</sup> LÓPEZ Silvestre, Federico, “Pensar la historia del paisaje”, en MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje e historia*, op. cit., p. 19.

<sup>139</sup> *Íd.*

<sup>140</sup> MINCA, Claudio, “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno”, en NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, p. 217.

adaptado para asegurar el tránsito de la masa de "temas" hacia el dominio del "conocimiento científico"<sup>141</sup>.

El paisaje, convertido en instrumento perfecto para identificar la esencia de los rasgos geográficos de la nación, pasa a reconfigurarse como problema espacial de dominio, en una de cuyas expresiones encontramos el viaje burgués, que desea comprobar la veracidad de las imágenes de dicho dominio. El sentido político del viaje turístico aparece claramente con la constitución del Estado-nación moderno y burgués; no obstante, su configuración ha sido lenta y hunde sus raíces en el imperialismo europeo.

Si, desde el siglo XVII, el viaje a Italia se había convertido en una peregrinación laica desde la cual se ejercían los conocimientos de una clase social ilustrada, en su rememoración de los poetas, a partir del XVIII, gracias a la influencia de filósofos y artistas, paisaje y turismo forman un binomio inseparable que marca de forma indeleble una experiencia de relación con las imágenes muy específica que heredará el siglo XIX. Por primera vez, además, el paisaje se convierte en una experiencia susceptible de provocar decepciones por tratarse de un espectáculo de la naturaleza que no ofrece novedades frente a lo que ya ha sido contemplado en pinturas o imágenes mentales forjadas por los relatos leídos o escuchados<sup>142</sup>. Esta frustración antecede a la llegada de la fotografía y la distribución masiva de imágenes, poniendo de manifiesto el contexto cultural en el que tiene lugar su aparición<sup>143</sup>. Gombrich resumirá esta reciprocidad de forma clara en el juego de relaciones que se trenzan entre el pintor que reproduce lo que le ha sido relatado por el viajero sin haberlo podido experimentar personalmente y el viajero que va en busca de los paisajes que

---

<sup>141</sup> FARINELLI, Franco, "Storia del concetto geografico di paesaggio", en MALDONADO, Tomas (ed.), *Paesaggio. Immagine e realtà* (cat. exp.), Bolonia: Galleria di Arte Moderna / Milán: Electa, 1981, pp. 151-158.

<sup>142</sup> De hecho, esta dificultad para ver o complacerse de las grandes bellezas naturales fue relativamente frecuente en textos de Ralph Waldo Emerson, Henry Ward Beecher y Henry David Thoreau. Sus testimonios sirven para analizar de qué manera se empezaba a tomar conciencia de cómo la vista estaba ya mediada por la memoria de imágenes vistas en algún momento. DELUE, Rachael Ziady, "Elusive landscapes and shifting grounds", en DELUE, Rachael Ziady, y ELKINS, James (eds.), *Landscape Theory*, Nueva York: Routledge, 2008, p. 5.

<sup>143</sup> Carmelo Vega es quizá quien ha investigado más a fondo en España esta cuestión en lo relativo a las prácticas fotográficas. Véase: VEGA, Carmelo, *Lógicas turísticas de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 2011.

socialmente ha sido estipulado que hay que ver. El viaje pintoresco<sup>144</sup> sería pues resultado de una "relación necesaria entre la verdad del lugar y la modalidad de un método de observación cuidadosamente establecido *a priori*"<sup>145</sup>. La evolución de esta relación en los momentos previos a la llegada de la fotografía ha sido descrita por Jean-François Chevrier a propósito de las prácticas protofotográficas de la Inglaterra de principios del siglo XIX:

La propia naturaleza, y no ya solo lo que los hombres o sus creaciones imaginarias hacían de ella, pudo ser considerada como una colección de obras de arte, de cuadros. Se consideraba un paisaje natural como una composición pictórica, sin intentar transportarlo a una recreación imaginaria, pero encontrando en él efectos muy conocidos de la pintura [...]. En la segunda mitad del siglo XVIII, se adoptó una costumbre singular: se empezó a utilizar durante los paseos el "espejo de Claude", término derivado del nombre del pintor francés que había hecho un gran uso de este [...]. Este espejo se utilizaba para encuadrar, desde un punto de vista escogido, las zonas particularmente más atractivas de un paisaje y constituir de este modo y de forma instantánea verdaderas composiciones pictóricas. No era utilizado por los pintores para copiar puntos de vista [...], sino por aficionados –al arte y la naturaleza– para ver y reconocer obras de arte en la naturaleza [...]. El modesto espejo de Claude puede considerarse como el verdadero antepasado de la cámara fotográfica, al menos si consideramos que esta es tanto un instrumento de visión como de registro<sup>146</sup>.

La dimensión íntima y privada de la experiencia placentera de la naturaleza encontrará en la fotografía un nuevo instrumento para continuar jugando con los códigos artísticos que marcaron los condicionamientos de percepción del entorno natural. El paisaje, como el retrato, se irá convirtiendo en un género experimentado lúdicamente por miles de aficionados. Por otra parte, la "apropiación" que se va a

---

<sup>144</sup> GILPIN, William, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid: Abada, 2004.

<sup>145</sup> MINCA, Claudio, "El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno", en NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, op. cit., p. 220.

<sup>146</sup> El planteamiento fundamental de Chevrier es el de restablecer una cultura de paisaje después de unos años de creciente banalización del paisaje fotográfico. CHEVRIER, Jean-François, "La fotografía en la cultura de paisaje", en *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006 (1984-1985), pp. 47-48.

producir a escala industrial con la fotografía se asienta en un molde ya consolidado de experiencias con las imágenes, con la búsqueda de referencias preestablecidas, codificadas. La llegada de la fotografía, como ha teorizado Chevrier, se produce en un momento, además, en que el género paisajístico goza en Europa de un enorme prestigio.

Los fotógrafos reciben en herencia un legado cultural enormemente rico en el cual el arte del paisaje, la experiencia de la naturaleza o la arquitectura paisajística son culturalmente fundamentales, especialmente en dos de los varios países en los que va a hacer aparición el invento fotográfico: Francia e Inglaterra<sup>147</sup>. Un legado, además, que, en el caso de las figuras más conocidas vinculadas al invento de la fotografía, está ya muy relacionado: Nicéphore Niépce vivía en el campo y se interesaba por la naturaleza; Louis-Jacques-Mandé Daguerre era pintor paisajista, como también lo había sido Henri Fox Talbot.

Para los historiadores y teóricos de la fotografía, las posibilidades técnicas de la fotografía se asientan en un ámbito cultural ya preparado por la tradición pictórica, entroncan directamente con las pautas y usos que, hasta ese momento, se hacía de las cámaras oscuras con, por ejemplo, las *vedutas*. Como precisa Jean-François Chevrier en su texto introductorio de la Mision de la DATAR<sup>148</sup>, la estética que la fotografía va a desarrollar –especialmente en materia de paisaje– perpetúa un doble legado: el que enlaza sus posibilidades de exactitud de registro con la pintura holandesa del siglo XVII, cuya voluntad de realismo prevalece sobre la interpretación subjetiva, de una parte, y el que enlaza con los efectos teatrales y fantasiosos del pintoresquismo. La célebres *vedutas* del siglo XVIII corresponden precisamente a un paisaje “históricamente objetivo”, cuyo “valor de documento es indisoluble de su calidad artística”<sup>149</sup>. Para Chevrier, en el siglo XVIII las vistas topográficas se fueron cargando de efectos pictóricos y sentimentales y, en este sentido, a principios del siglo XIX el gusto por el ilusionismo enlazaba bien con el espíritu romántico: “El rigor descriptivo del

---

<sup>147</sup> Es importante recordar que la idea de fotografía se planteó entre muchas más personas de las que finalmente se incluyen en los manuales, y de distintos países. BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004. Véase también: KOSSOY, Boris, *Hercule Florence*, Madrid: Cátedra, 2017 (1971).

<sup>148</sup> Analizaremos este caso en el capítulo siguiente.

<sup>149</sup> CHEVRIER, Jean-François, “La fotografía en la cultura de paisaje”, en *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006 (1984-1985), p. 41.

daguerrotipo se consideraba como un nuevo encantamiento, que participaba del realismo mágico, experimentado desde hacía tiempo con los “cuadros de la cámara óptica”<sup>150</sup>. El discurso sobre el carácter “exacto” de la reproducción precisa ya había ido fraguándose mucho antes de la llegada de la fotografía.

Entre los numerosos profotógrafos que sintieron el deseo de fotografiar entre 1790 y 1839, la expresión de sus aspiraciones se da, argumenta Geoffrey Batchen, de un modo “notablemente uniforme”, a través del deseo de que la naturaleza pudiera representarse a sí misma de forma automática y espontánea<sup>151</sup>. Como fue en su momento destacado por Aaron Scharf, en su célebre ensayo *Arte y fotografía*<sup>152</sup>, y Batchen recupera para ubicar un deseo latente de fotografiar<sup>153</sup>, la frase del teórico Francesco Algarotti: “Los cuadros de la cámara óptica parecían pintados por la propia naturaleza” de mediados del siglo XVIII, se adelantaría casi un siglo a la célebre metáfora de Fox Talbot y su “lápiz de la naturaleza”<sup>154</sup>.

Probablemente, este paralelismo también le fuera útil para fundamentar su hipótesis al historiador de fotografía Peter Galassi, que, en 1981, con la exposición y el catálogo *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, desea contribuir a situar la fotografía en la historia del arte, despejando “el misterio de la invención de la fotografía”<sup>155</sup>. Continuator de la labor de John Szarkowski en la búsqueda de una identidad esencial de la fotografía, Galassi considera que es en el género paisajístico, en una de sus “versiones modestas” –especialmente bocetos que comenzaban a realizarse en torno a 1800–, donde se revelan los auténticos signos “de

---

<sup>150</sup> *Íd.*

<sup>151</sup> En su estudio sobre los orígenes de la fotografía, Batchen también ahonda de forma pormenorizada en la idea de naturaleza en siglo XVIII. BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>152</sup> SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid: Alianza Editorial, 2005 (1968), p. 24.

<sup>153</sup> Francesco Algarotti, citado por Aaron Scharf, en *Arte y fotografía*. Los finales del siglo XVIII también son el momento que Geoffrey Batchen ha identificado para hablar de un latente deseo de fotografiar. BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>154</sup> TALBOT, Fox, *The Pencil of Nature* (1844-1846). Actualmente, existen diversas reediciones. En lengua castellana, editado por Llorenç Raich, fue publicado en 2014. TALBOT, Fox, *El lápiz de la naturaleza*, Madrid: Casimiro, 2014.

<sup>155</sup> GALASSI, Peter, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography* (cat. exp.), Nueva York: MoMA, 1981, p. 11.

una nueva forma de coherencia pictórica que hizo posible que la fotografía fuera concebida<sup>156</sup>.

El paisaje de finales del XVIII, entendido aquí en tanto género pictórico, a través de la escritura de Galassi se convierte en síntoma. Con esta operación, desplaza el foco de atención de las transformaciones sociales y políticas –que considera han sido sin lugar a dudas fundamentales, aunque no quiera ahondar en ellas– para dar el protagonismo a una consideración artística con el propósito de ofrecer nuevas consideraciones para una resituación de la fotografía en la tradición pictórica de Europa occidental, cuestión que le acarrió no pocos reproches por parte de la crítica posmoderna<sup>157</sup>.

Este episodio de la historiografía sitúa especialmente bien la idea de paisaje como campo de batalla teórico en la cuestión que nos atañe en esta tesis. El paisaje en su doble vertiente, como género y como espacio físico, tiene su correlato en la herencia que ha escindido las potencialidades de la fotografía en términos científicos –o documentales– y estéticos –o artísticos– cuya tensión atraviesa la fotografía, sus discursos y sus prácticas, hasta el día de hoy. Una tensión que durante mucho tiempo ha marcado las distinciones entre enfoques formalistas y perspectivas posmodernas, entre una idea esencialista de la fotografía (de sus producciones) y una idea de la fotografía desposeída de una identidad intrínseca o, cuanto menos, problemática por su transversalidad<sup>158</sup>.

Volviendo a esos momentos previos al advenimiento de la fotografía, que resulta útil revisar en el contexto de esta tesis, es importante subrayar otro aspecto que se entrelaza con la idea de paisaje y la idea de fotografía. Geoffrey Batchen lo resume del siguiente modo:

A menudo, aunque no siempre, las referencias a la naturaleza en el discurso de los protofotógrafos se expresan por medio del paisaje; es decir, como un modo particular de mostrar en imagen la naturaleza. Para muchos de estos pioneros, el paisaje no solo representaba la principal aspiración pictórica

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>157</sup> BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>158</sup> POIVERT, Michel, *La Photographie contemporaine*, París: Flammarion, 2002.



del proceso que intentaban desarrollar, sino que proporcionaba buena parte del lenguaje conceptual y técnico empleado para describir sus resultados previstos. Con independencia de que el paisaje figurase en los discursos como imagen, concepto o vocabulario, invariablemente encajaba en el marco suministrado por la teoría estética conocida como pintoresquismo<sup>159</sup>.

No es casual, continua Batchen, que el paisaje se encuentre entre sus principales intereses a la hora de desarrollar sus experimentos fotográficos. La cámara oscura, utilizada por parte de los profotógrafos, era fundamentalmente empleada para su representación. La cámara oscura era un instrumento auxiliar: facilitaba el dibujo de la composición tal y como las convenciones de la época exigían. En el siglo XIX, el paisaje (físico) pasaría a ser pensado científicamente como un cuadro espaciotemporal y el aparato ideológico y cognitivo se hace invisible detrás de una idea de objetividad y de neutralidad<sup>160</sup> que, sin duda, la llegada de la fotografía contribuirá a asentar como dispositivo supuestamente objetivo por su mecanicidad. El paisaje, “en torno al año 1800, aparece sometido a un régimen de objetivación que somete su existencia a una invención de una invención”<sup>161</sup>, cuyos distintos relatos pueden ser escrutados en tanto que testimonios y constructores de ese proceso.

Como se ha podido ver hasta ahora, la historia del concepto de paisaje es extraordinariamente compleja por los diversos ámbitos que la atraviesan y su interrelación. Si la mayor parte de los especialistas, particularmente del ámbito de la historia del arte, consideran que, hasta finales del siglo XIX, el sentido de paisaje fue predominantemente estético, cualitativo, no científico, parece que a finales del siglo XVIII surgen las circunstancias adecuadas para que, a principios del XIX, se produzca una transformación epistemológica de enorme calibre. Para Farinelli, el proceso por el cual el paisaje pasó de ser una categoría estética a una científica fue fulminante y tiene un momento exacto: 1919, fecha en la que la acepción del paisaje como entidad física se empezaría a imponer como conjunto de objetos de la mano del geógrafo alemán

---

<sup>159</sup> BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, op. cit., p. 73.

<sup>160</sup> MINCA, Claudio, “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno”, en NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, p. 217.

<sup>161</sup> BRIFFAUD, Serge, “Les grands récits du paysage occidental. Une traversée historique et critique (XIX-XXI siècles)”, en *L’Information géographique*, vol. 78, marzo, 2014, p. 64.

Siegfried Passarge<sup>162</sup>. La Gran Guerra y los nacionalismos aparecen como los motivos de este viraje, tan radical como imprevisto, que, no por casualidad, coincidiría con el inicio de una nueva crisis entre visibilidad y conocimiento.

Si lo moderno impone una idea geométrica como medida única del mundo, entonces está bien recordar que el paisaje contribuye a proponer un modelo para la composición ordenada y llena de sentido de este mundo; una composición de la que el proyecto clave de la modernidad del siglo XIX, el del Estado-nación, ha tenido y parece tener todavía hoy una necesidad desesperada [...]. La ambigüedad necesaria del paisaje, propuesta por Humboldt como parte de su proyecto político de conciliación entre saber y poder, se transforma [...], después de 1920, en una perjudicial máquina que produce imágenes hipostasiadas y las hace pasar por paisajes<sup>163</sup>.

El geógrafo Claudio Minca, siguiendo en este punto a Farinelli, subraya la dimensión intelectual y política de la relación entre modernidad y paisaje, señalando que la idea de Estado-nación, en realidad, *necesita* imponerse a través de una valoración sentimental, emotiva y con sentido de pertenencia puesta en una geografía específica de los paisajes de la memoria y de la identidad. La idea de que el paisaje ha sido instrumentalizado para llevar a cabo una operación de política cultural asociada a la constitución de los grandes Estados nacionales europeos, a través de la búsqueda de una esencia nacional por medio de los rasgos geográficos, se irá imponiendo paulatinamente en los años ochenta y noventa del siglo XX en el ámbito de la investigación teórica, tanto geográfica como artística. Desde esta perspectiva, claramente asociada a la crítica posmoderna<sup>164</sup>, el paisaje –tanto en el territorio como

---

<sup>162</sup> MINCA, Claudio, "Humboldt's compromise, or the forgotten geographies of landscape", en *Progress in Human Geography*, vol. 31, n.º 2, abril, 2007, p. 180.

<sup>163</sup> MINCA, Claudio, "El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno", en NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, op. cit., p. 219.

<sup>164</sup> Teniendo en cuenta las diversas asociaciones vinculadas a términos como posmodernismo y posmodernidad, subscribimos la perspectiva de Claudio Minca: "Lo posmoderno no es una época, no es un nuevo paradigma, no es una locura reproductora de las imágenes separadas de su referente, como pretenden Baudrillard (1998) y un sector relevante de la sociología francesa del pasado decenio. Prefiero pensar en lo posmoderno como una relevación, una especie de despertar de la dimensión crítica de lo moderno y, sobre todo, una vuelta al centro de la dimensión ontológica que lo moderno, durante mucho tiempo, ha querido olvidar, incluso en su producción académica. En otras palabras, considero que la contribución más importante de lo posmoderno ha sido el permitirnos volver a formular las coordenadas y el funcionamiento de la episteme moderna, y, sobre todo, sus relaciones

en sus representaciones artísticas— empieza a ser pensado en tanto que orden presuntamente armónico aplicado al patrimonio nacional, a la vez que se convierte en un recurso privilegiado para la identificación de las imposiciones imperialistas coloniales.

El panorama historiográfico que se configura a lo largo del siglo xx muestra una atención exponencial que atraviesa distintas fases. El volumen de contribuciones es ingente, y, respondiendo al propósito de este capítulo, aquí tan solo haremos una breve alusión a algunas de las más destacadas, las que nos han permitido identificar con mayor atención las transformaciones y tensiones que atraviesa el concepto de paisaje.

Si no me equivoco, raramente se ha puesto en claro que el paisaje aún no está dado por el hecho de que toda suerte de cosas estén extendidas unas junto a otras sobre un trozo la corteza terrestre y sean contempladas inmediatamente. Intentaré explicar desde algunas de sus presuposiciones y formas el peculiar proceso espiritual que a partir de todo esto produce por vez primera el paisaje. En primer lugar: que las cosas que son visibles estén en un sitio “natural” de la tierra (acaso con obras humanas, pero que se subordinan a aquel) y no en calles con tiendas y automóviles; esto no convierte todavía ese sitio en un paisaje<sup>165</sup>.

Así se refiere en 1912 el filósofo alemán Georg Simmel a la falta de teorización del paisaje. Situación que se propone subsanar en su ensayo, localizando el problema esencial de su génesis y evidenciando la tensión entre los conceptos de paisaje y naturaleza. El paisaje, argumenta, constituye una paradoja, al pretender acotar, “trocear”, algo —la naturaleza— que niega cualquier posibilidad de fragmentación. En los relatos sobre la historia del paisaje, la presencia de Simmel es invocada a raíz de este escrito. En este contexto, no está de más recordar que sus escritos posteriores de sociología urbana también serán especialmente importantes. Junto a las aportaciones de la Escuela de Chicago en torno a las relaciones entre espacio arquitectónico y

---

implícitas con el poder y la política”. MINCA, Claudio, “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno”, en NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, op. cit., p. 211.

<sup>165</sup> SIMMEL, Georg, “Filosofía del paisaje”, en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Península, 1986, pp. 175-186. Disponible en línea: <https://es.scribd.com/doc/60424538/Filosofia-del-paisaje-Simmel> (consulta: 05.06.2018).

ecología o los análisis de urbanismo de Lewis Mumford, las reflexiones de Simmel sobre las relaciones entre espacio y arquitectura también irán preparando el territorio para la fundamental transformación epistemológica que llegaría en los años sesenta respecto a la idea de espacio.

Desde un punto de vista histórico, en las investigaciones que se producen en la primera mitad de siglo, tendrá especial importancia la corriente francesa de los Annales, tanto por la renovación que supusieron en la disciplina como por el tipo de metodologías en sus investigaciones<sup>166</sup>. Los trabajos de autores fundamentales como Marc Bloch o Georges Duby, pero, sobre todo, Fernand Braudel, tendrían además una importancia capital en trabajos posteriores. Como precisa López Silvestre:

[...] en Francia todas las humanidades acabarían recibiendo la impronta de "las mentalidades". De hecho, toda la historia del paisaje que se proponga en Francia desde entonces, tanto la de los historiadores –Alain Corbin (1988); Serge Briffaud (1994)– y de los filósofos –Alain Roger (1978, 1997); Anne Coquelin (1989)– como la de los geógrafos –Augustin Berque (1886, 1994)– y los sociólogos –Michel Conan (1985)–, partirá de presupuestos propios o muy cercanos a esa tendencia<sup>167</sup>.

Tal y como la formularon sus fundadores, Lucien Febvre y Marc Bloch, una de las cuestiones principales fue la de atender no únicamente a los hechos en sí o a cómo habían sido pensados por las élites, sino a cómo habían sido percibidos por toda la sociedad. En la *Historia rural francesa* de Marc Bloch, publicada en 1931, o en *El mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, de Ferdinand Braudel, de 1949, estos autores no únicamente indagan sobre cómo era el territorio en el pasado, sino sobre cómo condicionaba la forma de ver de sus habitantes. Así, por ejemplo, Lucien Febvre argumentará, en su célebre ensayo *El problema de la incredulidad en el siglo XVI: la religión de Rabelais* (1943), cómo en torno al año 1500 la valoración paisajística y la

---

<sup>166</sup> LÓPEZ Silvestre, Federico, "Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje", en *Quintana*, n.º 2, 2003, p. 293.

<sup>167</sup> *Íd.*

consideración de la naturaleza como algo bello no podía ser sino escasa, teniendo en cuenta que el sentido de la vista estaba mucho menos valorado<sup>168</sup>.

Para Bradel o Duby, el paisaje es fundamentalmente el territorio observable científicamente. La referencia al arte, cuando la hay, no viene realmente considerada más allá de su referencia ilustrativa. Como ha querido subrayar Graciela Silvestri, aunque se pueda esgrimir esta consideración, no corresponde a su disciplina hacerlo:

[...] el signo ambiental puede leerse de muchas formas (como testimonio de las relaciones entre hombre y mundo, o como forma ambiental), pero no se problematiza en su valor de comunicación estética [...]. En muchos trabajos que corresponden a la nueva historia francesa, y el Mediterráneo puede sin duda incluirse en esta crítica, el recurso a la historia inmóvil del medioambiente refuerza una idea de totalidad: la historia inmóvil es la *escena*<sup>169</sup>.

Esta tendencia, argumenta Silvestri, se va a mantener en autores posteriores que trabajarán bajo la influencia de la historia de las mentalidades. Emilio Sereni, en su *Storia del paesaggio agrario italiano*, de 1961, ejemplifica cómo la referencia a la influencia de las obras de arte para hablar de la forma en que los campesinos descubren el paisaje no viene realmente analizada<sup>170</sup>. Habrá que esperar a finales de los años sesenta para que surja la necesidad de reunir, de forma cada vez más abierta, cultura, experiencia artística y otros objetos diversos en lo que sería denominado historia cultural.

En lo que concierne al paisaje entendido esencialmente en su acepción artística, en torno a estos años se publican también dos ensayos, citados unas líneas más arriba, que han tenido una resonancia capital por ser los primeros que abordan con mayor detenimiento el tema: *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento* (1966), de Ernst Gombrich y, sobre todo, *El arte del paisaje* (1949), de

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>169</sup> SILVESTRI, Graciela, "Paisaje y representación", en *Prismas. Revista de historia intelectual*, n.º 3, 1999, pp. 233-234.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 234.

Kenneth Clark, una de las primeras monografías dedicadas al tema del paisaje<sup>171</sup>. Como ha señalado Isabel Valverde, el propio título (*Landscape into Art*, "Del paisaje al arte") refleja la concepción de su autor y una época en la que el paisaje ya se ha convertido, en primer lugar, en una realidad material que preexiste al arte y no a la inversa<sup>172</sup>.

No obstante, la tendencia que empezará a imponerse en los años siguientes no va en la misma dirección, sino todo lo contrario. Como ha argumentado López Silvestre, son el materialismo histórico y la historia social del arte los que se impondrán con fuerza, especialmente a partir del éxito de la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser (1951), cuya perspectiva marxista supuso un desmontaje de la estructura de las teorías precedentes. Para Hauser, ejemplifica López Silvestre, el protagonismo de lo campestre en las fiestas galantes del siglo XVIII no podía ceñirse exclusivamente a la tradición bucólica. Hay razones de clase más poderosas. El éxito de la *Historia social* de Hauser va a promover una línea de investigaciones, especialmente en el ámbito anglosajón, cuya perspectiva materialista serán profundamente renovadoras para la historia del paisaje.

Desde esta perspectiva podría citarse un texto, sin duda, paradigmático: *The Country and the City*, de Raymond Williams (1973)<sup>173</sup> y otro trabajo que con el tiempo se ha convertido en referencia significativa en el análisis cultural del paisaje: *La máquina en el jardín: tecnología y vida campestre* (1964), de Leo Marx. En ambos casos, como argumenta Graciela Silvestri, el tema del paisaje en estos autores no es algo nuevo a explorar, sino más bien el área que permite una renovada atención a una cultura determinada<sup>174</sup>.

Por otra parte, en ambos casos, resalta el interés por ahondar en la cuestión de la sensibilidad paisajística atendiendo a las producciones literarias, que se van a convertir en una tendencia fundamental de los estudios culturales a la hora de abordar la cuestión del paisaje. En el caso de Williams y Marx, por ejemplo, no dudan en

---

<sup>171</sup> VALVERDE, Isabel, "Los encantos del paisaje y el malestar de la representación", en LÓPEZ del Rincón, Daniel (ed.), *Naturalezas mutantes. Del Bosco al bioarte*. Vitoria / Buenos Aires: Sans Soleil, 2017.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>173</sup> WILLIAMS, Raymond, *El campo y la ciudad*, Barcelona: Paidós, 2001 (1973).

<sup>174</sup> SILVESTRI, Graciela, "Paisaje y representación", en *Prismas. Revista de historia intelectual*, n.º 3, 1999, p. 235.

remontarse a la literatura clásica: Hesíodo, Teócrito y Virgilio, con la que van a comparar referencias contemporáneas, con el propósito de rastrear ese sentido compartido respecto a patrones de sensibilidad comunes a pesar de la distancia geográfica y temporal<sup>175</sup>.

Desde los años setenta, muchos geógrafos culturales empiezan a indagar el paisaje como producto de las interacciones entre las condiciones naturales, las prácticas culturales y la organización social. Queriéndose liberar de modelos científicos más restrictivos, empezarán a enfatizar el paisaje como lugar de interacciones y no únicamente como substrato material en el cual observar hechos culturales. Si hay una figura que encarna esta tendencia de forma clave en esos años es John Brinckerhoff Jackson, que, aunque nunca tuvo una posición formal en la academia, ejercería una enorme influencia en diversas generaciones y todavía hoy constituye una figura recurrente en los debates sobre teoría del paisaje o los planteamientos curatoriales.

Antes de comentar sus aportaciones, que serán extremadamente influyentes a partir de los años ochenta, conviene citar a algunos predecesores cuya referencia es útil para ahondar en la comprensión del término paisaje desde el contexto de la geografía humana, muy marcado por las tesis de Carl Sauer, especialmente, *The Morphology of Landscape* (1925), que sin duda contribuyó a dar importancia a la idea de paisaje, tal como señalaría unos años más tarde Richard Hartshorne<sup>176</sup>. Fue precisamente Hartshorne quien, en *The Nature of Geography* (1939), propuso solventar el problema filológico que arrastraba la polisemia del término con la drástica resolución de abandonar el término paisaje por el de geografía como ciencia de la

---

<sup>175</sup> En esta línea investigativa, López Silvestre, además de los mencionados, sitúa los estudios de John Barrell, *The Idea of Landscape and the Sense of Place, 1730-1840* (1972); James Turner, *The Politics of Landscape*, (1979), y Nicholas Green, *The Spectacle of Nature. Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France* (1990), y los distingue de aquellos estudios que, si bien también están en la misma línea de influencia, se centran fundamentalmente en la historia de la pintura, como sería el caso de: John Barrell, *The Dark Side of Landscape. The Rural Poor in English Painting, 1730-1840* (1980); Ann Bermingham, *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740-1860* (1986), y Stephen Daniels, *Fields of Vision. Landscape Imagery & National Identity in England and United States* (1992).

<sup>176</sup> HARTSHORNE, Richard, *The Nature of Geography: A Critical Survey of Current Thought in the Light of the Past* (1939), apud OLWIG, Kenneth R., "Landscape: The Lowenthal Legacy", en *Annals of The Association of American Geographers*, n.º 93 (4), 2003, pp. 871.

región y del espacio<sup>177</sup>. Jackson, unos años más tarde, en 1973, después de diversos años de investigación, también abordaría esta cuestión respecto a la dificultad del concepto<sup>178</sup>.

Fundador de la revista *Landscape* en 1952, Jackson es todavía hoy una referencia destacada en el ámbito anglosajón, como se demuestra en los diversos estudios que se le han dedicado en los últimos años<sup>179</sup>. Jackson, heredero del pensamiento geográfico francés de principios del siglo XX (Jean Brunhes, Pierre Deffontaines)<sup>180</sup>, va a exponer exactamente el mismo recorrido que los historiadores del arte, pero en sentido inverso: el paisaje es un espacio organizado, una obra colectiva producida en el seno de un conjunto de prácticas (económicas, políticas, sociales) ejercidas sobre la superficie de la tierra que, *a posteriori*, será visto y contemplado por una cultura determinada. Para Jackson, el paisaje es, ante todo, una realidad objetiva, material, producida por los hombres; lo que se propone analizar será, en primer lugar, de qué maneras cada comunidad ha organizado sus espacios<sup>181</sup>.

Aunque parte de una consideración del paisaje como realidad empírica, en sus escritos aparecen también nuevas aperturas que lo convertirán en una figura clave de las nuevas geografías culturales. De una parte, hay un sentido del paisaje como entidad cultural que funciona como fuente y almacén de significados y valores simbólicos, cuyo análisis va a subrayar cuestiones de poder e identidad. De otra parte, y en este sentido será también clave en el ámbito de la reflexión fotográfica, Jackson

---

<sup>177</sup> OLWIG, Kenneth R., "Recovering the Substantive Nature of Landscape", en *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 86, n.º 4, diciembre, 1996,, p. 630. Por el contrario, para geógrafos posteriores, como sería el caso de Lowenthal o Yi-Fu Tuan, el aspecto escénico del término resultó ser un enfoque útil para abordar el estudio de la percepción humana del entorno.

<sup>178</sup> JACKSON, John Brinckerhoff, "The Word Itself" (1973), versión castellana en: JACKSON, John Brinckerhoff, *Descubriendo el paisaje autóctono*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010, pp. 27-39.

<sup>179</sup> WILSON, Chris, y GROTH, Paul, *Everyday America. Cultural Landscape Studies after J. B. Jackson*, Los Ángeles: University of California Press, 2003.

<sup>180</sup> Como argumenta Besse, Jackson perpetúa el pensamiento de Jean Brunhes, al considerar el paisaje como sustrato de continuas huellas de los hombres que lo han moldeado a lo largo de los siglos y que se han ido superponiendo con el paso del tiempo, y de Pierre Deffontaines, al considerar que el objetivo del estudio del paisaje es la interpretación de esa obra producida por sus habitantes. BESSE, Jean-Marc, "Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas", en MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, op. cit., p. 153.

<sup>181</sup> En un artículo de 1969 aparecido en la revista *Landscape*, Jackson habla del paisaje como mapa viviente de la obra humana. BESSE, Jean-Marc, "Le paysage, entre le politique et le vernaculaire. Réflexions à partir de John Brinckerhoff Jackson", en *ARCHES, Association Roumaine des Chercheurs Francophones en Sciences Humaines*, n.º 6, 2003, pp. 9-27. Disponible en línea: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00113275/document> (consulta: 12.06.2018).



va a centrarse en lo que él mismo va a acuñar con el término de 'vernacular landscapes' (paisajes autóctonos) y, como ha analizado Jordi Ballesta, sus contribuciones no pueden comprenderse del todo si no se analiza también su práctica fotográfica<sup>182</sup>.

La publicación de los escritos de Jackson empieza en los setenta con *Landscapes: Selected Writings of J. B. Jackson* (1970); *American Space: The Centennial Years, 1865-1876* (1972) y *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*, editado junto a D. W. Meinig (1979), pero será en los ochenta cuando presente la que retrospectivamente ha sido considerada su obra clave: *Discovering the Vernacular Landscape* (1984), que es el libro que contribuyó más notablemente a difundir sus ideas, sin olvidar otro ensayo anterior: *The Necessity for Ruins and Other Topics* (1980). En *Discovering the Vernacular Landscape*<sup>183</sup>, Jackson traza su definición esencial de paisaje (entendido como realidad material, pero sin olvidar sus representaciones culturales) argumentando cómo su organización espacial es sintomática del proyecto social que le ha dado forma –de una manera consciente o no– y manifiesta los valores de esa sociedad. Para Jean-Marc Besse, que ha dedicado diversos artículos a Jackson<sup>184</sup>, la conclusión a la que conduce su planteamiento es la matización de que el paisaje no es la naturaleza, sino las formas con las que lo humano se inscribe en ella transformándola. Por ello, el paisaje sería un espacio esencialmente híbrido: "Naturaleza humanizada, humanidad naturalizada: el paisaje es una realidad ontológica de un tipo propio, dotada de un espacio y de un tiempo que le son propios"<sup>185</sup>.

El análisis principal de Jackson versa sobre la organización del espacio como elemento fundamental que permite caracterizar un paisaje, pero también considera que este no solo se configura a partir de decisiones topográficas o políticas, sino que también se da por la propia organización de las gentes de un lugar específico en

---

<sup>182</sup> BALLESTA, Jordi, "John Brinckerhoff Jackson et la photographie des paysages ordinaires américains", en FRANGNE, Pierre-Henry, y LIMIDO, Patricia (dirs.), *Les inventions photographiques du paysage*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 115-125.

<sup>183</sup> JACKSON, John Brinckerhoff, *Descubriendo el paisaje autóctono*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

<sup>184</sup> Recientemente, Jean-Marc Besse le ha dedicado un monográfico. BESSE, Jean-Marc, "John Brinckerhoff Jackson. Geography and ordinary landscapes", en *L'Espace géographique*, vol. 45, n.º 3, 2016.

<sup>185</sup> BESSE, Jean-Marc, "Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas", en MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, op. cit., p. 154.

relación con cosas tan diversas como “el trabajo lucrativo, el ocio, los contactos humanos, los contactos con la naturaleza” y que se conforma en base a unas necesidades de orden social. A su vez, esta organización espacial es la que, para Jackson, permitiría analizar la sociedad que lleva a cabo dicha organización y los valores del proyecto social que la sostienen en relación con el bienestar de la comunidad.

Si el aspecto de la cotidianeidad del paisaje, en el que diversos teóricos venían ahondando desde la década anterior, se revela fundamental, en Jackson este aspecto se piensa en contraposición a un ideal estético vinculado a la *grandeur* paisajística y el esplendor de los centros urbanos de las grandes metrópolis. Es este ideal estético el que Jackson identifica como aquello que podría hacer pasar por alto justamente esos lugares que no encajan con el ideal. El mismo ideal que, como veremos en el siguiente capítulo, muchos artistas también habían empezado a cuestionar desde mediados de los años sesenta mediante las prácticas fotográficas.

Este cuestionamiento del criterio estético, fundamental en la propuesta teórica de Jackson, también atañe a otra cuestión absolutamente capital: los criterios que deben marcar la conservación del paisaje. Criterios que, para él, no pueden suscribirse a razones estético-normativas, sino a un sentido de bienestar habitable de la comunidad. Y, por bienestar, Jackson entiende realización personal y cambio social. El criterio de preservación, así como de proyección futura, estaría así en la habitabilidad de un paisaje. En términos más generales, conviene recordar que, para Jackson, el paisaje existía incluso antes de que apareciese el hombre sobre la Tierra y sigue existiendo incluso en regiones fuertemente antropizadas. Su interpretación del concepto es, por ello, particularmente inclusiva y, como subraya Jean-Marc Besse, su labor divulgativa ha contribuido, sin duda, a relativizar aquellas posiciones más polarizadas y excluyentes situadas en la concepción exclusivamente estética, para la cual el paisaje solo puede ser entendido como producción artística, de una parte, y la concepción que consideraría el paisaje como un objeto material existente más allá de cualquier intervención humana, de otra.

Desde los años ochenta, la influencia de diferentes contribuciones políticas y filosóficas, así como la retroalimentación entre distintas disciplinas, va a producir una

brecha en el ámbito de la geografía cultural, desde la cual se ramifican distintas –y, a menudo, opuestas– comprensiones de lo que es paisaje, cómo funciona y, por ende, sobre cómo estudiarlo. Si las teorías que habían imperado en el contexto francés, argumenta Briffaud, “no invitan [...] a explorar la hipótesis de su implicación en las relaciones de poder existentes en el sí de la sociedad moderna y occidental, pensada como cosmológicamente homogénea”<sup>186</sup>, la obra *Social Formation and Symbolic Landscape* (1984), a la que haremos referencia un poco más adelante, contribuirá sin duda a situar el foco de atención en este punto.

En su consideración sobre los diferentes enfoques teóricos en torno al concepto de paisaje, Jean-Marc Besse distingue otras dos posturas en la conceptualización de la idea de paisaje: aquella que lo articula como experiencia fenomenológica y el paisaje como proyecto. Además del acercamiento científico, la sociología, la historia de las sensibilidades (Pierre Sansot, Alain Corbin) y la historia de la estética filosófica (Ernest Cassirer, Joachim Ritter) han rescatado el aspecto de la percepción de los sentidos. Desde este punto de vista, el paisaje deja de ser un objeto para convertirse ante todo en una experiencia, un “encuentro concreto entre el hombre y el mundo que lo rodea”<sup>187</sup>. El paisaje se vive para luego, quizá, ser narrado, aunque sea una explicación que tiene como propósito prolongar esa sensación vital que se distingue de la vida interior o de la subjetividad personal. El paisaje sería, desde este punto de vista, aquello que pone al sujeto fuera de sí:

La experiencia radical del paisaje es un sujeto fuera y un fuera sin objeto. Es una derrota común del sujeto y del objeto. Por tanto, no hay que decir que el paisaje *se concibe como* una experiencia; más bien es este acontecimiento singular y siempre diferente, de la exterioridad como tal a la que la experiencia expone a aquellos que se arriesgan a ello, en una

---

<sup>186</sup> Como desarrolla Briffaud, de hecho, las obras de Cosgrove y Daniels, así como tampoco la de Jackson, no se traducirán al francés hasta los años 2000, lo que es un hecho sintomático. BRIFFAUD, Serge, “Les grandes récits du paysage occidental. Une traversée historique et critique (XIX-XXI<sup>e</sup> siècles)”, en *L’Information géographique*, vol. 78, marzo, 2014, p.56.

<sup>187</sup> BESSE, Jean-Marc, “Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas”, en MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, op. cit., p. 162.

confusión y una tensión entre sí mismos y el mundo, que, propiamente, arrebatan<sup>188</sup>.

Joachim Ritter desarrolla su reflexión central a principios de los años sesenta. En su célebre ensayo sobre el concepto de paisaje de 1963, argumenta que el paisaje es la experiencia estética por excelencia. Es una experiencia marcada por el desinterés, desprovista de obligaciones en el campo. Su tesis es que, por medio de la estética, el paisaje habría colmado “la carencia ontológica generada por el dualismo y la pura cuantitatividad del universo moderno. Habría mantenido la unidad de lo que la ciencia desunía: sujeto y objeto, los sentidos y la verdad”<sup>189</sup>.

Las últimas cinco décadas han sido, sin lugar a duda, el periodo más intenso en lo que concierne al debate en torno al concepto de paisaje y su cuestionamiento crítico. Han sido también el periodo en el cual, a nivel teórico y académico, ha habido un intercambio más significativo de valores y connotaciones entre la idea de paisaje y el concepto de espacio y territorio. Por otra parte, las múltiples teorizaciones del concepto de paisaje y las actualizaciones que eclosionan a partir de finales de los años ochenta no pueden en rigor escindirse de un cambio de paradigma mucho más amplio y profundo que va a transformar de forma radical muchas concepciones relativas al pensamiento teórico del espacio, más tarde definido como giro espacial.

Como su nombre indica, el desplazamiento epistemológico que señala el giro espacial se refiere justamente a la noción de espacio y va mucho más allá del concepto de paisaje. No obstante, no es menos cierto que el concepto de paisaje es fundamental en esta cuestión, puesto que muchas de las reformulaciones que se plantean a finales de los sesenta –con Michel Foucault, Henri Lefebvre, Gilles Deleuze, Félix Guattari o Michel de Certeau– también son en muchos sentidos una reacción, no tanto al paisaje en sí, sino a cierta idea de paisaje que imperaba entonces. Refiriéndose a Gilles Deleuze, López Silvestre señala:

---

<sup>188</sup> *Íd.*

<sup>189</sup> Berque ha querido señalar que se trataría de una tesis anacrónica, argumentando que las primeras representaciones del paisaje en la pintura europea son anteriores en más de un siglo a la obra fundamental de Copérnico (1543), y en más de dos al famoso *Eppur si muove* de Galileo (1633), cercano al *Discurso del método* de Descartes (1637). BERQUE, Augustin, “Cosmofanía y paisaje moderno”, en MADERUELO, Javier, *Paisaje y pensamiento*, op. cit., p. 188.

Lo que Deleuze y los suyos criticaban no era el paisaje en general, sino cierta forma de hablar del paisaje. Más que dejar de tratarlo, lo que reclamaban era otro modo de mentarlo: quizás encarnar la mirada, materializar la filosofía y, con ellas, repensar el paisaje y todo lo humano<sup>190</sup>.

Desde perspectivas y enfoques mucho más abiertos y flexibles, las nociones de espacio y paisaje vendrán abordadas en tanto que constructos culturales a partir de los cuales identificar tensiones, lagunas y aspectos silenciados o desatendidos entre las distintas fuentes interpretativas y que, por supuesto, se hallan dentro de una transformación mucho más amplia, en la esfera del conocimiento que supuso la crítica de la modernidad y la crisis de la representación. Este reconocimiento supondrá dejar de considerar el paisaje como algo inerte, inmóvil, o como algo natural y universal. Mientras, a nivel representacional, operando en la esfera de los imaginarios y las subjetividades, la retroalimentación entre entorno y actividades humanas en el territorio empezará a ser revisitada desde un punto de vista eminentemente ideológico y político. Asimismo, esta misma distinción dualística entre lo material y lo imaginario será fuertemente cuestionada.

Más allá de la gran diversidad de contribuciones que se ramifican en estos años desde los distintos ámbitos disciplinarios implicados, podríamos identificar una primera transformación, que supondrá pasar de una definición de paisaje relativamente estable a una reconceptualización mucho más heterogénea y plural. Tanto en su acepción física como en su vertiente representacional, la idea de paisaje dejará paulatinamente de ser concebida como fondo teatral, como escenario o contenedor de actividades, para empezar a ser pensada desde una perspectiva mucho más dinámica y relacional, desmantelando los enfoques monolíticos sobre los que el paisaje había sido analizado hasta los años setenta.

El concepto de paisaje pasa a ser objeto de un intenso proceso de deconstrucción que evidenciará la fragilidad de su supuesta universalidad y el lado más oscuro y perverso de aquello que el paisaje ha fomentado a través de sus visibilidades e invisibilizaciones. Esta revisión se producirá tanto desde el campo de los

---

<sup>190</sup> LÓPEZ SILVESTRE, Federico, *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, p. 12.

estudios visuales como desde otros campos disciplinarios como la geografía cultural, la antropología o la sociología, generando un nuevo campo interdisciplinario de interpelaciones especialmente marcadas por la epistemología marxista, los estudios feministas y decoloniales. El paisaje y la idea de espacio se convertirán así en el punto de encuentro –y tensión– entre diversas disciplinas que, entre el siglo XIX y finales del siglo XX, habían estado fuertemente escindidas, como las ciencias sociales y las humanidades<sup>191</sup>.

John Berger identifica uno de los puntos claves de este encuentro al que invita el paisaje en *Modos de ver* (1972). Lo hace cuestionando justamente las tesis de Kenneth Clark y abriendo una vía de investigación a través de la cual era necesario revisar ciertos apriorismos en los que había quedado encajonada la idea de paisaje<sup>192</sup>. Unos años más tarde, en el no menos célebre libro de Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*<sup>193</sup>, también se argumenta de forma crítica la tendencia demasiado homogeneizadora de las historias de las mentalidades, evidenciando que el paisaje ha sido un auténtico campo de batalla entre lo popular y lo elitista.

Un ensayo de 1975 encarna sin duda uno de los enfoques que a partir de este momento va a ser críticamente reevaluado<sup>194</sup>: *The Experience of Landscape*, de Jay Appleton<sup>195</sup>. En él, el geógrafo británico conceptualiza la idea de paisaje como telón de fondo de la actividad humana utilizando la famosa máxima shakespeariana: si la vida es un teatro, el paisaje sería su decorado, a la vez que su refugio. Aludiendo al origen militar de los panoramas, la teoría de Appleton sugiere que la apreciación del paisaje sería, en el fondo, esencialmente biológica e instintiva. Desde su perspectiva, los humanos crean símbolos de prospección y refugio, que más adelante acabarán constituyendo el interés estético por el paisaje. Será a finales de esta década cuando

---

<sup>191</sup> Una progresiva interdisciplinariedad sin duda promovida por la teoría crítica en la que la Escuela de Frankfurt y el posestructuralismo francés jugaron un rol esencial. ARIAS, Santa, "Rethinking Space: An Outsider's View of the Spatial Turn", en *GeoJournal*, n.º 75, 2010, pp. 29-41.

<sup>192</sup> BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2016 (1972).

<sup>193</sup> GINZBURG, Carlo, *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona: Muchnik, 1994 (1976).

<sup>194</sup> MITCHELL, W. J. T., "Imperial Landscape", en MITCHELL, W. J. T. (ed.), *Landscape and Power*, Chicago: The University of Chicago Press, 2002 (1994), p. 16.

<sup>195</sup> APPLETON, Jay, *The Experience of Landscape*, Londres: John Wiley & Sons, 1975, *apud* DELUE, Rachael Ziady, y ELKINS, James (eds.), *Landscape Theory*, *op. cit.*, p. 27.

el geógrafo Yi-Fu Tuan, en un artículo aparecido en 1978 al que hacíamos alusión al principio de este capítulo, aborde esta cuestión, subrayando la doble identidad del paisaje y la tensión entre la diversidad de los significados a los que puede aludir<sup>196</sup>. No obstante, habrá que esperar a principios de la década siguiente para que la literatura teórica sobre el paisaje empiece realmente a desplegarse.

De inspiración marxista, la idea de paisaje como construcción ideológica vinculada al capitalismo y al surgimiento de una clase social que quiere autorrepresentarse en el espacio sobre el que extiende su dominio aparece muy especialmente gracias a las contribuciones de autores como Denis Cosgrove, Stephen Daniels y Peter Jackson. Visto retrospectivamente, parece claro que *Social Formation and Symbolic Landscape*, publicado en Londres en 1984, supuso un punto de inflexión importante. Atrajo una enorme atención y contribuyó a espolear la reflexión crítica, así como la escritura sobre la noción de paisaje desde nuevos posicionamientos todavía poco explorados hasta entonces, con excepción quizá de Jackson<sup>197</sup>.

Si, para Cosgrove, la idea de paisaje en Occidente y su expresión artística han tenido como propósito esencial promover la aceptación de un vínculo con la propiedad, este texto también daría paso a nuevas investigaciones en torno a una idea de paisaje que ya no podía entenderse como realidad objetiva, sino esencialmente como una forma de ver y de representar el mundo que nos rodea, como el resultado del proceso de transición entre dos sistemas socioeconómicos y culturales. Uno de los objetivos del libro era responder directamente a las contingencias de finales de los años setenta y principios de los ochenta en el ámbito anglófono de la geografía humana, pero, asimismo y de forma más general, se situaba en el momento de transición que supuso la reconsideración crítica de los grandes relatos occidentales elaborados desde la Ilustración. Se planteaba, pues, desde la necesidad de abordar críticamente esas ideas de paisaje que hasta ese momento no habían sido analizadas historiográficamente. Como bien evidenciaba la elección del título, la perspectiva de

---

<sup>196</sup> TUAN, Yi-Fu, "Sign and Metaphor", en *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 68, n.º 3, septiembre, 1978, pp. 363-372.

<sup>197</sup> También de 1984 es el ensayo de OLWIG, Kenneth R., "Nature's Ideological Landscape. A Literary and Geographic Perspective on Its Development and Preservation on Denmark's Jutland Heath", en *The London Research Series in Geography*, n.º 5, agosto, 1984, prologado por Yi-Fu Tuan.

Cosgrove de ese entonces se proponía teorizar la idea de paisaje desde una comprensión marxista de la cultura y la sociedad.

El paisaje es un modo de ver que tiene su propia historia, pero una historia que puede ser comprendida solo como parte de una historia más amplia de la economía y de la sociedad; que tiene sus propias asunciones y consecuencias, cuyos orígenes e implicaciones se extienden más allá el uso y la percepción de la tierra; que tiene sus propias técnicas de expresión, pero técnicas que comparte con otras áreas de práctica cultural<sup>198</sup>.

Cosgrove sitúa el origen de la idea de paisaje en la experiencia de la burguesía italiana de las ciudades-Estado en relación con la tierra y con la cultura humanista generada a partir de su experiencia en relación con las nuevas tecnologías de visión y representación (la perspectiva lineal) que se imponen con el capitalismo, aunque sin ahondar en las especificidades técnicas, como sí había hecho un año antes Svetlana Alpers en su influyente ensayo *The Art of Describing Dutch Art*<sup>199</sup>. En el campo que nos ocupa, merece la pena destacar la importancia que otorga Cosgrove al impacto de la fotografía en la representación del paisaje, una atención poco habitual en las revisiones sobre la historia del paisaje, casi siempre más interesadas por las representaciones pictóricas<sup>200</sup>.

En su introducción a la reimpresión del libro en 1998, Cosgrove reconocía algunas lagunas que no se le habrían pasado por alto de haberlo escrito tan solo unos años más tarde<sup>201</sup>. Entre ellas, destaca la consideración de género. Los protagonistas de su relato, de Alberti a Richard Long, eran exclusivamente hombres. El libro de Carolyn Merchant *The Death of Nature* (1980)<sup>202</sup>, de hecho, antecede al de Cosgrove, aunque esta perspectiva no alcanzaría mayor atención hasta más tarde. Cosgrove

---

<sup>198</sup> La cita corresponde a la primera versión, de 1984. COSGROVE, Denis, "Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape" (1998), en DELUE, Rachael Ziady, y ELKINS, James (eds.), *Landscape Theory*, op. cit., p. 27.

<sup>199</sup> ALPERS, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Buenos Aires: Ampersand, 2016 (1983).

<sup>200</sup> COSGROVE, Denis, "La macchina fotografica e il paesaggio", en *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Milán: Unicopli, 1997, pp. 235-237.

<sup>201</sup> COSGROVE, Denis, "Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape", en DELUE, Rachael Ziady, y ELKINS, James (eds.), *Landscape Theory*, op. cit., p. 25.

<sup>202</sup> MERCHANT, Carolyn, *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, San Francisco: Harper & Row, 1983 (1980), apud MITCHELL, W. J. T. (ed.), *Landscape and Power*, op. cit., p. 16.



reconocía también, *a posteriori*, no haber desarrollado suficientemente la conexión entre el paisaje como forma de ver y las empresas coloniales, especialmente el descubrimiento de América, cosa que sí haría unos años más tarde en *The Palladian Landscape* (1993), obra en la cual abordaba la influencia del descubrimiento de América en la Italia del siglo XVI<sup>203</sup>.

Cosgrove, como ya lo hiciera antes Williams en *The Country and the City* (1972), citado unas líneas más arriba, enfocaría su trabajo en las significaciones culturales del paisaje, demostrando cómo estas se inscriben en los modos de explotación de los territorios, las técnicas y las estructuras de propiedad. Como argumenta Serge Briffaud: "Williams y Cosgrove miran ambos el paisaje como un modo específico de aprehensión de lo real cuya codificación en determinadas épocas ha jugado un rol importante en la economía y las relaciones sociales y en la representación/legitimización del poder, especialmente al ofrecer la posibilidad de una "naturalización" de las desigualdades y las relaciones de dominación"<sup>204</sup>. Tal como Jean-Marc Besse resume esta perspectiva:

El paisaje, más exactamente el paisaje clásico, habría sido diseñado y construido como una relación imaginaria de la naturaleza gracias a la cual la aristocracia y la burguesía pudieron representarse a sí mismas y su rol en la sociedad. Esta percepción paisajística del mundo, de hecho, habría acompañado la aparición y el desarrollo del capitalismo europeo, es decir, la transformación del territorio tanto en mercancía como en espectáculo a contemplar visualmente desde el exterior, desde la altura de un Belvedere, por ejemplo. El paisaje, más exactamente, habría servido ideológicamente para "naturalizar" la dimensión desigual de las relaciones sociales, al

---

<sup>203</sup> También es interesante constatar cómo Cosgrove resituaba la influencia de John Brinckerhoff Jackson, reconociendo la importancia de sus aportaciones respecto al análisis del paisaje cotidiano y la experiencia vital y cómo, de haber escrito el libro entonces –catorce años más tarde–, sin duda su referencia estaría más explícitamente presente. COSGROVE, Denis, "Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape" (1998), en DELUE, Rachael Ziady, y ELKINS, James (eds.), *Landscape Theory*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>204</sup> BRIFFAUD, Serge, "Les grands récits du paysage occidental. Une traversée historique et critique (XIX-XXIe siècles)", en *L'Information géographique*, vol. 78, marzo, 2014, p. 46.

ocultar la realidad de los procesos históricos y conflictivos que lo produjeron<sup>205</sup>.

Siguiendo sobre todo la estela del trabajo de Denis Cosgrove, proliferarán un número muy significativo de trabajos de orientación culturalista y semiótica que cuestionan el paisaje como realidad objetiva a favor de una idea de paisaje como sinónimo de ver y representar el mundo; en suma, una proyección mental ejercida sobre el entorno cuyo signo cultural podría ser buscado en la historia de las representaciones artísticas, la ciencia o la religión. El paisaje sería un constructo cultural, una invención (Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, 1989), una ficción (Patrice Thompson, "Le paysage comme fiction", 1988). Jean-François Lyotard llega incluso a conceptualizar el paisaje como aquello "indestinado", "aquello que no tiene lugar" cuya razón de ser sería "el extrañamiento"<sup>206</sup>, utilizando una metáfora cercana a la que volveremos a encontrar mucho más tarde en la idea de "unhomed geographies" de Irit Rogoff<sup>207</sup>.

Muchos de estos ensayos estarán, además, especialmente interesados en rastrear y "descubrir" el momento fundacional de la invención de los distintos aspectos de un paisaje: la invención del mar, de la montaña, del desierto, del bosque<sup>208</sup>. Como ha argumentado Jean-Marc Besse recientemente, estos enfoques tienden a resultar excesivamente generalistas si consideramos que, en una cultura dada, las ideas acaban afectando a todos por igual. De ahí que la crítica al ensayo de Corbin sobre la invención de los placeres costeros se basase en el cuestionamiento de que, en toda Europa, el modo de contemplar el mar sea el mismo.

Para Besse, esta manera de entender el paisaje como una representación o proyección de una cultura ha comportado el olvido de aspectos existenciales y

---

<sup>205</sup> BESSE, Jean-Marc, "L'espace du paysage. Considerations théoriques", en LUNA, Toni, y VALVERDE, Isabel (dirs.), *Teoría y paisaje. Reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, Olot: Observatori del paisatge / Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2011, p. 9.

<sup>206</sup> LYOTARD, Jean-François, "Scapeland", en *Revue des Sciences Humaines*, n.º 209, 1988, pp. 39-48.

<sup>207</sup> ROGOFF, Irit, *Tierra Infirma. Geography's Visual Culture*, Londres / Nueva York: Routledge, 2000, p. 4.

<sup>208</sup> Los ensayos a los que hace referencia Besse en este artículo son: CONAN, Michel, *Découverte et invention de Yellowstone. Esquisse de l'histoire de la création d'une culture visuelle aux États-Unis au 19ème siècle* (1985); CORBIN, Alain, *Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)* (1988); BRIFFAUD, Serge, *Naissance d'un paysage. La montagne pyrénéenne à la croisée des regards* (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup>ème) (1994); DAGRON, Chantal, y KACIMI, Mohamed, *Naissance du désert* (1992), apud BESSE, Jean-Marc, "L'espace du paysage. Considerations théoriques", en LUNA, Toni, y VALVERDE, Isabel (dirs.), *Teoría y paisaje. Reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, op. cit., p. 9.

materiales igualmente decisivos en la experiencia que podemos tener de un paisaje y su comprensión. Siguiendo en este punto a Pierre Dardel<sup>209</sup> y a Jackson, Besse insiste en la importancia de reconsiderar la fisicidad de la experiencia del espacio:

Para considerar el calado del nacimiento del paisaje en la historia de la cultura moderna, hace falta ir un poco más lejos que la única referencia a la pintura y la estética. No se trata, por supuesto, de rechazar la lección de las artes y la de la pintura en particular; se trataría más bien de recoger en la pintura los elementos para una comprensión de la configuración de la vida, de esta vida precisamente, que se lleva a cabo en el seno del espacio y en la superficie de la Tierra<sup>210</sup>.

En el contexto de los años noventa, un ensayo va a ocupar un espacio extraordinariamente notorio, integrando nuevas y más hondas perspectivas vinculadas a las relaciones entre paisaje, imperialismo y colonización<sup>211</sup>: *Imperial Landscape*, editado en 1994 por W. J. T. Mitchell. Su ensayo, que se sitúa desde el principio en el cruce de caminos de la teoría del paisaje que discurría entonces entre los seguidores de Kenneth Clark o Gombrich y las vías abiertas por Barrell y Birmingham<sup>212</sup>, se abre con una especie de manifiesto que titula "Tesis sobre el paisaje":

---

<sup>209</sup> El texto fundamental de Dardel, *El hombre y la tierra* (1952), recientemente editado en lengua castellana, pasará inadvertido en su época y no será hasta los años noventa cuando empiece a recuperarse. DARDEL, Eric, *El hombre y la tierra*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2013. Su posicionamiento es cercano al que sostienen actualmente autores como el antropólogo Tim Ingold cuando remiten al paisaje como obra de aquellos que lo han vivido. INGOLD, Tim, *Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Londres: Routledge, 2000.

<sup>210</sup> BESSE, Jean-Marc, "L'espace du paysage. Considerations théoriques", en LUNA, Toni, VALVERDE, Isabel (eds.), *Teoría y paisaje. Reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, op. cit., 2011, p. 13.

<sup>211</sup> Es en esta época cuando también empieza a ser fuertemente cuestionada la idea de paisaje europeo como algo completamente autóctono, y empieza el rescate de autores que habían quedado en el olvido pese a su significación e interés, como sería el caso del antropólogo Fernando Ortiz, autor de *El contrapunto cubano: tabaco y azúcar*, publicado en 1940. Ortiz acuña el término 'transculturación', cuestionando el término peyorativo 'aculturación'. DE FEO, Fulvia, "El concepto de transculturación de Fernando Ortiz: entre pasado y presente", en *Calibán. Revista Cubana de Pensamiento e Historia*, septiembre-diciembre, 2014. Disponible en línea: [http://www.revistacaliban.cu/articulo.php?numero=20&article\\_id=194](http://www.revistacaliban.cu/articulo.php?numero=20&article_id=194). El azúcar, como uno de los mayores agentes de la transformación del paisaje, ha sido especialmente investigado con posterioridad por Max Jorge Hinderer o por CASID, JILL H., *Sowing Empire: Landscape and Colonisation*, Mineápolis / Londres: University of Minnesota Press, 2005.

<sup>212</sup> Se refiere especialmente a BARRELL, John, *The Dark Side of Landscape. The Rural Poor in English Painting (1730-1840)*, (1980), y *Reading Landscape: Country-City-Capital*, del mismo autor (1990), y a

1) El paisaje no es un género artístico, sino un medio. 2) El paisaje es un medio de intercambio entre lo humano y lo natural, uno mismo y el otro. Como tal, es como el dinero; bueno para nada en sí mismo, pero expresión de una reserva potencialmente ilimitada de valor. 3) Como el dinero, el paisaje es un jeroglífico que esconde la base real de su valor. Lo hace naturalizando sus convenciones y haciendo de su naturaleza algo convencional. 4) El paisaje es una escena natural mediada por la cultura. Es tanto un espacio representado y como presentado, significado y significante, el encuadre y aquello que contiene, un lugar real y un simulacro, un paquete y el producto que lleva dentro. 5) El paisaje es un medio que se encuentra en todas las culturas. 6) El paisaje es una creación histórica asociada al imperialismo europeo. 7) La tesis 5 y 6 no se contradicen la una a la otra. 8) El paisaje es un medio exhausto; inabundante para la expresión artística. Como la vida, el paisaje es aburrido, hay que decirlo. 9) El paisaje referido en la tesis 8 es el mismo que el de la tesis 6<sup>213</sup>.

Si reproducimos aquí nuevamente este fragmento de un texto sobradamente conocido, es fundamentalmente para subrayar la precisión con la que enmarca algunos de los puntos claves de lo que más adelante sería definido como giro espacial. Lo hace remitiéndose a las figuras claves de la gestación del giro, citando a David Harvey, Henri Lefebvre, Michel de Certeau y Michel Foucault.

Más allá de las muchas diferencias entre estas tradiciones, concuerdan en la primacía de "espacio" y "lugar" como categorías fundamentales de análisis. El paisaje está relativamente infraanalizado. Ha sido dejado principalmente a los historiadores del arte interesados en pintura o proyectos paisajísticos; nadie ha tratado realmente de pensar los tres términos juntos como totalidad contextual<sup>214</sup>.

---

BERMINGHAM, Ann, *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition (1740-1860)* (1986), *apud* MITCHELL, W. J. T. (ed.), *Landscape and Power*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>213</sup> MITCHELL, W. J. T. (ed.), *Landscape and Power*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. VIII.

La referencia a la teoría marxista en este contexto, como bien señala Mitchell, era ineludible<sup>215</sup>, pues de ella procedían las nuevas reelaboraciones teóricas respecto a las conexiones entre poder y espacio tal y como se habían ido abordando desde los años sesenta y que conformarán aquello que será definido como giro espacial. De unos pocos años antes era el libro de John Agnew y James Duncan, *The Power of Place*<sup>216</sup>, donde se hacían ya cada vez más evidentes las contribuciones provenientes de autores como Doreen Massey, quien, en un ensayo de 1991, argumentaba la necesidad de un nuevo sentido de lugar<sup>217</sup>.

Este es el trasfondo que permea todo el planteamiento de Mitchell. A su vez, y no sin cierta paradoja, su ensayo y el libro en general abrirán la veda a toda una tendencia de proyectos que, sin abandonar “la forma paisaje”, responderán a su provocativa proclamación de la idea de paisaje como sueño del imperialismo<sup>218</sup>, de formas más críticas y comprometidas. No queremos señalar con ello una relación exclusivamente causal. En diversos sentidos, muchos artistas y fotógrafos ya estaban trabajando en algunas de las líneas sugeridas en este fragmento desde los años sesenta y setenta, como abordaremos en el siguiente capítulo. No obstante, el texto de Mitchell será sin duda influyente en la producción artística.

Los años noventa serán especialmente importantes en cuanto al análisis y la relectura de las relaciones entre paisaje y nacionalismo romántico y el desarrollo de la perspectiva decolonial. De 1990 es el artículo del antropólogo Arjun Appadurai, “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”<sup>219</sup>, en el cual desplaza el habitual sentido de paisaje como una realidad espacialmente acotada a la idea de espacios configurados por flujos transnacionales, orquestados por la llamada

---

<sup>215</sup> KIPFER, Stefan, “Sur la production de l’espace et quelques questions urbaines : tour d’horizon de la littérature anglophone”, en *Période*, abril, 2018 (<http://revueperiode.net/sur-la-production-de-lespace-et-quelques-questions-urbaines-tour-dhorizon-de-la-litterature-anglophone/>).

<sup>216</sup> AGNEW, John A., y DUNCAN, James S. (eds.), *The Power of Place. Bringing Together Geographical and Sociological Imaginations*, Boston: Unwin Hyman, 1989.

<sup>217</sup> “Lo que necesitamos, me parece, es un sentido global de lo local, un sentido global de lugar”. MASSEY, Doreen, “A Global Sense of Place,” en BARNES, Trevor, y GREGORY, Derek (eds.), *Reading Human Geography: The Poetics and Politics of Inquiry*, Londres: Arnold, 1997, pp. 315-233. La cita de Massey aparecía originalmente en *Marxism Today*, junio, 1991, p. 24, *apud* WHITERS, Charles W. J., “Place and the ‘Spatial Turn’ in Geography and in History”, en *Journal of the History of Ideas*, vol. 70, n.º 4, octubre, 2009, pp. 637-658.

<sup>218</sup> MITCHELL, W. J. T. (ed.), *Landscape and Power*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>219</sup> APPADURAI, Arjun, “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”, en *Theory, Culture & Society*, vol. 7, n.º 2, 1 de junio, 1990, pp. 295-310.

economía global<sup>220</sup>. Su enfoque, que apunta a una transformación radical del concepto en sus aspectos representacionales, materiales e inmateriales, distingue cinco tipos de paisajes que aquí citaremos de forma muy sucinta: *ethnoscapes* (que refiere a los efectos del desplazamiento de personas a través del planeta por migración o turismo); los *mediascapes* (cómo los medios de comunicación dan forma a nuestra imaginación del mundo); los *technoscapes* (espacios promovidos por las tecnologías de la comunicación y el transporte implicados en la *movilidad* global); los *financescapes* (el flujo del capital a esfera global), y los *ideoscapes* (que definirían la producción y el flujo de ideas, ideologías y conocimiento). La reflexión de Appadurai es muy sintomática en lo que concierne al desdibujamiento semántico del término paisaje, que –de mantener su nombre– pasa a designar una realidad cada vez más polimórfica. Y, con este proceso, aparece también la renovada urgencia de acotar sus sentidos, así como los debates respecto a la pertinencia del uso del término<sup>221</sup>.

Esta problemática también va a ser abordada en los trabajos de Augustin Berque. En *Les raisons du paysage* (1995)<sup>222</sup>, Berque cuestiona los criterios con los cuales valorar aquellas culturas que no necesariamente han dejado documentos escritos, pero sí muestras de su cultura inscritas en su manera de actuar y dar forma al territorio. En una línea investigativa cercana en lo que se refiere a este aspecto, Kenneth Olwig argumentaba en su ensayo de 1996 que “no es suficiente estudiar el paisaje como texto escénico. Se necesita una comprensión más substantiva del paisaje”, a través de una modalidad que reconozca “la importancia histórica y contemporánea de la comunidad, la cultura, la ley y las costumbres que atraviesan la existencia humana geográficamente, tanto en la idea como en la práctica”<sup>223</sup>.

---

<sup>220</sup> Véase también: GUASCH, Anna María, *El arte en la era de lo global 1989-2015*, Madrid: Alianza Editorial, 2016, pp. 27, 81-84.

<sup>221</sup> Javier Maderuelo argumenta en torno a una de las primeras referencias de la fragmentación del término, que sitúa en John Cage y su propuesta de *soundscape*. MADERUELO, Javier, *La construcción del paisaje contemporáneo* (cat. exp.), Huesca: Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas (CDAN), 2008, pp. 14-15.

<sup>222</sup> BERQUE, Augustin, *Les raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*, París: Éditions Hazan, 1995.

<sup>223</sup> OLWIG, Kenneth R., “Recovering the Substantive Meaning of Landscape”, en *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 86, n.º 4, diciembre, 1996, pp. 630-653. Más recientemente, ha desarrollado y ampliado sus tesis en: *Landscape, Nature and Body Politics: from Britain Renaissance to America's New World*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

La situación que se dibuja en los últimos quince años es exponencialmente densa y compleja. En esta tesitura, la cuestión del paisaje, en sus diversas acepciones, y la cuestión del territorio van a convertirse en lugares de máxima atención crítica. Al analizar la ingente producción historiográfica de estos años, Federico López Silvestre también ha subrayado la aparición de un fenómeno especialmente significativo. En estos años de auge teórico en los estudios de paisaje, la premura por definir y acotar el sentido de paisaje se ha manifestado en cierta furia simbolizadora, cuyos excesos interpretativos han derivado en notables deformaciones al aplicar los mismos parámetros a obras radicalmente distintas<sup>224</sup>. La misma circunstancia se reproducirá también mucho más recientemente en el ámbito de las prácticas fotográficas, justamente para tratar de organizar la ingente producción de proyectos paisajísticos, que van a empezar a aumentar exponencialmente a partir de los años noventa<sup>225</sup>.

El influjo de la geografía radical y del pensamiento posmoderno afectará por igual tanto al paisaje como a la propia teoría de la fotografía. Aunque sea por distintas vías, de forma absolutamente paralela, paisaje y fotografía empiezan a ser teorizados en tanto que agentes de una naturalización que no tiene nada de natural, como medios y expresiones falsamente neutros, portadores de valores de orden ideológico al servicio del poder que han servido para imponer aquello a lo que se parece –o debería parecerse– un territorio y, por tanto, a cómo debe ser organizado y habitado. Como analizaremos en el siguiente capítulo, estos aspectos conformarán el substrato de los trabajos que van a abordar más directamente una idea de paisaje en crisis.

---

<sup>224</sup> “Que los calendarios medievales, los primeros paisajes flamencos o los paisajes clásicos de Poussin estuvieran cargados de sentido alegórico no quería decir que todos los paisajes pudieran ser interpretados del mismo modo”. LÓPEZ Silvestre, Federico, “Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia de paisaje”, en *Quintana*, n.º 2, 2003, p. 289.

<sup>225</sup> Varios proyectos curatoriales ponen de manifiesto este fenómeno con las mejores intenciones de organizar bajo el paraguas del concepto de paisaje una diversidad de planteamientos difíciles de gestionar. A modo de ejemplo, podríamos citar la exposición y la publicación de: OLLIER, Christine, *Cosa Mentale. Le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*, París: Loco, 2014.

#### 1.4. Giro espacial y giro geográfico

A finales de los años cincuenta, una vez superado el cataclismo de la guerra y restablecido el orden bajo el modelo del bienestar, se hizo imprescindible virar desde la ortodoxa crítica de la economía política hacia la crítica de la vida cotidiana. Las fuerzas de dominación ya no se inscribían de forma exclusiva en la explotación de la fuerza del trabajo, sino que, por el contrario, se habían difuminado hasta penetrar en la cotidianeidad mediante una excelsa promoción de modelos de vida y de consumo que se ofrecían como una suerte de umbral hacia la felicidad. En ese contexto, se iniciaron los que después se han reconocido como el giro espacial y el giro performativo. El primero apelaba a la importancia del espacio vivido (Henri Lefebvre) frente a los espacios reglados por la arquitectura y el urbanismo; a su vez, el enfoque dramático en el análisis de las interacciones sociales (Erwin Goffman) abría la brecha para atender a los distintos modos de producción de significado mediante aquella misma capacidad de “producir espacio” que emana desde la esfera de las prácticas<sup>226</sup>.

La revisión de las distintas perspectivas teóricas desde las cuales se ha abordado la idea de paisaje, como hemos analizado en el punto anterior de forma muy panorámica, muestra claramente la intensidad con la que paisaje y territorio se han construido mutuamente a nivel conceptual. Paralelamente, a partir de finales de los años cincuenta va a empezar a producirse una transformación radical respecto a los modos de pensar el espacio, lo que también afectará a las aproximaciones con las que se interpreta un paisaje como espacio territorial o como género artístico. Este cambio de paradigma, que surge en respuesta a la crisis de la representación, no supondrá una exclusión definitiva de la idea de paisaje, sino la urgencia de hallar nuevas formas de pensarlo desde una dimensión espacial y vivencial, lo que significará una

---

<sup>226</sup> PERAN, Martí, “Machines for Living”, *Artforum International*, verano, vol. 56, n.º 10, 2018. Versión castellana “Máquinas de vivir. Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios”, disponible en línea: <http://www.martiperan.net/print.php?id=90> (consulta: 12.08.2018).



transformación en sus representaciones y en los modos de trabajar desde las prácticas fotográficas.

Aquello que empieza a configurarse podría ser definido como una nueva conciencia respecto a la interpenetración de los aspectos convocados por el territorio en sus múltiples dimensiones: percibido por los sentidos, habitado por una experiencia cotidiana cada vez más marcada por una preeminencia de lo urbano y, también, en un diálogo más intenso respecto a la relación con sus representaciones. Es desde esta nueva tesitura que empezará a abordarse la idea de espacio desde sus múltiples interdependencias entre la esfera social, política o ideológica. El nuevo eje, ensayado discursivamente desde la teoría crítica social, desde el cual abordar esta nueva comprensión será una renovada idea de espacio, desposeído de atributos absolutos. Pero, asimismo, este giro también operará a través de otras modalidades, en el trabajo de diversos artistas y fotógrafos, sin olvidar que esta conciencia interrelacionada de lo espacial también se dará de forma efectiva en la propia esfera ciudadana provocada por los diversos sucesos económicos, políticos y urbanísticos que atraviesan las décadas de los años cincuenta y sesenta.

Las diversas transformaciones urbanas y los nuevos modos de vida que se imponen van a hacer del todo imposible seguir pensando el paisaje y el territorio de la misma manera. El estupor y la extrañeza provocados por el crecimiento de las ciudades y los movimientos masivos hacia las grandes metrópolis en busca de trabajo produjeron una transformación radical. Cineastas como Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini o Jean-Luc Godard harían contribuciones claves en este sentido. Señalemos, tan solo a modo de ejemplo, dos filmes de Antonioni en los que se vislumbran, de manera totalmente nueva y distinta respecto a representaciones fílmicas anteriores enmarcadas en el neorrealismo, los márgenes e intersticios de la ciudad en estrecha relación con la vida y la experiencia de sus personajes. *La Avventura* (1960) comienza, justamente, con la visión de un descampado en el que se vislumbra a lo lejos la cúpula de San Pedro. La imparable expansión de la ciudad y la destrucción del entorno natural quedan, además, subrayadas desde los primeros diálogos de la película. La sensación de estupor, melancolía y extrañeza producidos por los nuevos barrios que ensanchan los bordes de la gran ciudad también aparece en

otras películas de Antonioni, especialmente en *La Notte* o *Deserto Rosso*, películas que serán muy importantes en las prácticas fotográficas de muchos autores que analizaremos en los siguientes capítulos, como sería el caso de Ed Ruscha, Lewis Baltz o Guido Guidi. Por otra parte, la dimensión que revela el giro espacial no solo la hallamos en la sociología crítica o en las prácticas artísticas. Sin duda, la fotografía *amateur*<sup>227</sup> de aquellos años, que realizarían los propios ciudadanos de los barrios en lucha por el derecho a unas condiciones dignas, se revelaría como uno de los mejores instrumentos de denuncia y, justamente, daría lugar también a nuevas formas de producción de espacio a través de las organizaciones vecinales.

Las prácticas fotográficas que analizaremos a partir del segundo capítulo, con artistas como Robert Smithson o Allan Sekula, parten de una nueva consideración del paisaje que excede sus formas de representación más clásicas. El desplazamiento que señalan muchos de los proyectos fotográficos que se producen a partir de los años sesenta, en línea con esta nueva conciencia de espacio, se abrirán a una nueva dimensión de experiencia del territorio como lugar en el que se solapan diversas dimensiones: sociales, culturales, políticas, ideológicas y también materiales, en las que participan el medio fotográfico y el propio autor de diversas maneras. Es en este cambio de perspectiva donde se vislumbra la transición del paisaje al territorio. No se hallaría pues en un cambio de registro estilístico, sino en la posibilidad de atender a las múltiples dimensiones que el paisaje, en su sentido más amplio, convoca.

La interdependencia del territorio con respecto a sus formas de experimentarlo, habitarlo, reproducirlo o concebirlo, marca el principio fundamental del giro espacial. Expresado de forma muy esquemática y atendiendo al marco temático de nuestro estudio, el giro espacial supondrá empezar a pensar y experimentar las representaciones fotográficas del territorio desde una nueva sensibilidad hacia la intersección de sus distintos estratos. Asimismo, desde la comprensión de que la experiencia de fotografiar y la producción de imágenes y su circulación también contribuyen a producir espacio, afectando al territorio y a su habitabilidad de múltiples maneras. Más concretamente, la perspectiva que introduce

---

<sup>227</sup> Esta designación es problemática. La utilizamos aquí únicamente con el propósito de aclarar que no se trataba de artistas o profesionales de la fotografía que estaban empleando el medio fotográfico, sino de ciudadanos que podían tener un grado de conocimientos técnicos muy diverso.

el giro espacial consistiría en la posibilidad de trabajar desde otras premisas respecto a aquello que estaba estipulado, la posibilidad de atender a los espacios no codificados paisajísticamente, o bien de trabajar en su decodificación estética, así como la posibilidad de utilizar la cámara y las copias fotográficas siguiendo propósitos menos definidos de antemano o como instrumento de trabajos investigativos en los que no predomina un único medio de registro y experiencia.

Asimismo, es gracias a esta nueva concepción del espacio que también podrá empezar a pensarse en la fotografía en un sentido más amplio y no únicamente desde la noción de autoría o de copia final si nos remitimos al ámbito artístico, sino también teniendo en cuenta todo aquello que implica la difusión de cierto tipo de proyectos en detrimento de otros. La perspectiva epistemológica que abre el giro espacial en este sentido es también la que permite, por ejemplo, empezar a reflexionar en torno a la circulación de las imágenes. Como analizaremos en el tercer capítulo, el éxito de una exposición, como fue el caso de *New Topographics*, por ejemplo, constituyó un factor decisivo para incentivar cierto tipo de prácticas fotográficas, así como proyectos gubernamentales en su misión de documentar la transformación radical del paisaje europeo.

Antes de abordar cómo va a ser pensada y experimentada esta retroalimentación entre las diferentes esferas del espacio desde las prácticas fotográficas, señalaremos algunos de los puntos claves de este desplazamiento epistemológico que tan solo a partir de los años ochenta será definido desde el ámbito anglosajón de la geografía posmoderna como giro espacial. Asimismo, trataremos de esbozar a qué correspondería la expresión, mucho más reciente, de giro geográfico.

### 1.4.1. Giro espacial

En términos generales, el giro espacial se inscribe en la superación de la hegemonía del historicismo. La crisis del lenguaje como lugar de producción de sentido provocará el desplazamiento hacia una nueva valoración del espacio, pero no ya como contenedor fijo, neutro y estable de actividades humanas que pueden observarse desde una exterioridad, sino desde una nueva conceptualización que operará en una dimensión relacional. En el caso de autores como Gilles Deleuze y Félix Guattari, supondrá también la revisión de los dualismos sobre los que se asentaba el concepto de espacio y su percepción. Por otra parte, el espacio atraviesa todas las dimensiones de la existencia, pero su nueva preeminencia no supone un abandono de la dimensión temporal, sino únicamente un nuevo equilibrio entre ambos cada vez más simbiótico<sup>228</sup>. Para Edward Soja<sup>229</sup>, los argumentos que Michel Foucault articula en "Des espaces autres"<sup>230</sup> constituirían el momento fundacional de lo que más tarde sería definido como giro espacial, al constatar la aserción definitiva de "la paridad ontológica entre espacio y tiempo, que cada uno era formativo respecto al otro en el nivel existencial más básico, sin que ninguno fuera intrínsecamente privilegiado"<sup>231</sup>.

Articulado a partir de unas entrevistas radiofónicas y una conferencia, en *Des espaces autres* Foucault, quizás influenciado por el formato de la charla, empleó una expresión más directa y explícita de lo habitual en sus argumentaciones, en las que exponía la interrogación respecto al contraste entre una idea de tiempo fluida,

---

<sup>228</sup> Así, por ejemplo, May y Thrift han señalado cómo, más que invertir los términos de preeminencia entre espacio y tiempo, o de adjudicar una potencia política de uno respecto al otro, es necesario deshacer la dicotomía espacio/tiempo, como desde mediados de los noventa había empezado a argumentar Doreen Massey. MAY, Jon, y THRIFT, Nigel, *Timespace: Geographies of Temporality*, Londres / Nueva York: Routledge, 2003 (2001), p. 1. Véase también: ALBET, Abel, BENACH, Nuria, y MASSEY, Doreen, *Un sentido global del lugar*, Barcelona: Icaria, 2012, y DEBARBIEUX, Bernard, "Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique", en *L'Espace géographique*, vol. 24, n.º 2, 1995, pp. 97-112.

<sup>229</sup> Considerado como uno de los principales narradores del giro espacial. WARF, Barney, y ARIAS, Santa, *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*, Londres / Nueva York: Routledge, 2009.

<sup>230</sup> Redactado en 1967 a partir de una entrevista radiofónica realizada en 1966, no sería publicado hasta 1984, no sin numerosas modificaciones. FOUCAULT, Michel, "Des espaces autres", en *Architecture, mouvement, continuité*, n.º 5, octubre, 1984.

<sup>231</sup> SOJA, Edward W., "Taking space personally", en WARF, Barney, y ARIAS, Santa, *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*, op. cit., p. 18.

dinámica y procesual, y una idea de espacio considerado algo fijo, muerto, un contenedor y un escenario de procesos sociales e historia. Si el historicismo había moldeado las ciencias sociales, así como el materialismo histórico, era necesario replantear un equilibrio. No obstante, argumentaba que los modos existentes de pensar el espacio no eran adecuados para encontrar esta paridad entre tiempo y espacio. El contenido de las charlas, en las que esboza las primeras líneas sobre las que asentará sus siguientes proyectos, también ha sido reiteradamente comentado por su carácter profético. Sus palabras resuenan hoy con la misma fuerza que a finales de los años sesenta: lo yuxtapuesto, lo disperso, lo simultáneo, “una red que relaciona puntos y que entrecruza su madeja”<sup>232</sup>.

En *Postmodern Geographies*, Soja subraya que Foucault no volvería a ser tan explícito como en *Des espaces autres* y cómo, a partir de entonces, sus trabajos se asentarían en esta revaloración del espacio en relación con el poder y el conocimiento sin volver a explicitar las premisas de las que había partido, pero desde las cuales desarrollaría todo su trabajo posterior<sup>233</sup>. En una de las citas analizadas, Soja, este recupera una idea de las que, sin duda, señalará más eficazmente la labor que se planteaba, convirtiéndose en principio fundamental de muchos proyectos artísticos que se configuran a partir de entonces: “Queda por escribir una historia entera sobre los espacios, que sería a la vez la historia de los poderes, desde las grandes estrategias geopolíticas hasta las pequeñas tácticas del hábitat”<sup>234</sup>.

Más allá de las distintas reescrituras y reinterpretaciones que se van a desarrollar desde los diferentes campos disciplinares, el pensamiento social será fundamental en la reevaluación del espacio y la espacialidad, y constituirá un primer núcleo de trabajo analítico de herencia marxista. Además de Soja, serán de vital importancia los trabajos de David Harvey, Manuel Castells, Denis Cosgrove, Milton Santos, Doreen Massey o Derek Gregory, por mencionar algunas voces destacadas a través de las cuales, en las décadas siguientes, se desarrollará de manera radical la

---

<sup>232</sup> *Íd.*

<sup>233</sup> SOJA, Edward W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres / Nueva York: Verso, 1989, p. 19.

<sup>234</sup> Cita extraída de la entrevista con J. P. Barou y M. Perrot, prefacio de: BENTHAM, J., *Le Panoptique*, 1977, *apud* SOJA, Edward W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, *op. cit.*, p. 21.

reconsideración del espacio. Aquello que remite a la aparición del giro espacial es un desplazamiento del pensamiento social de enorme calibre que, por supuesto, no puede ser circunscrito a las aportaciones de unas determinadas figuras del ámbito geográfico o de la sociología crítica. Diversos factores económicos, políticos y culturales conforman esta transformación y muchos pensadores de distintos campos participarán de forma preeminente.

Por otro lado, la reconsideración teórica del espacio ha promovido la progresiva conciencia respecto a la necesidad de un enfoque transdisciplinar, cuestión clave en los estudios poscoloniales a partir de los años noventa, en los cuales los procesos socio-históricos serán atendidos de forma interrelacionada con los procesos de transformación espacial, como han teorizado, por ejemplo, Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Walter Dignolo, Enrique Dussel o Aníbal Quijano. Así pues, más allá de su teorización desde el campo geográfico, la preeminencia del espacio en el pensamiento discursivo se ha manifestado de maneras muy heterogéneas, como es lógico atendiendo a la propia naturaleza del giro espacial. Aun así, en este metarrelato que se ha ido configurando en torno al giro espacial, hay sin duda una figura fundacional en la que se recala de forma recurrente incluso en las contribuciones más recientes del ámbito artístico, como analizaremos en el último capítulo. Nos referimos a Henri Lefebvre con su libro *La Production de l'espace*, publicado en 1974<sup>235</sup>.

Su planteamiento de reconsiderar las representaciones del espacio en relación con las formas de producción ha sido enormemente significativo en la transformación de la idea de espacio como lugar en el que quedan inscritas y reflejadas las lógicas socioeconómicas. Argumento que también había empezado a elaborar en esos mismos años David Harvey, que se encargará de difundir su obra en el ámbito anglosajón<sup>236</sup>. Después de abordar el estudio de la vida cotidiana en sus primeras obras<sup>237</sup>, Lefebvre se decantará a partir de los años sesenta por un análisis del espacio como eje central de sus reflexiones y, muy especialmente, del espacio urbano. *La*

---

<sup>235</sup> LEFEBVRE, Henri, *La producción del espacio*, Madrid: Capitán Swing, 2013 (1974).

<sup>236</sup> WARF, Barney, y ARIAS, Santa, *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*, op. cit., p. 3. HARVEY, David, *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, Londres / Nueva York: Routledge, 2001.

<sup>237</sup> *Critique de la vie quotidienne* (1947), *La vie quotidienne dans le monde moderne* (1968) y *Critique de la vie quotidienne III. De la modernité au modernisme (Pour une métaphilosophie du quotidien)*.

*Production de l'espace* es, en este sentido, la culminación de una investigación que había empezado en 1968 con *Le Droit à la ville*.

En *La Production de l'espace*, Lefebvre trasciende la perspectiva marxista tradicional, al considerar el espacio no solo como escenario donde acontece la producción de mercancías, sino también cómo cada modo de producción contribuirá a generar determinados espacios. El espacio no es un mero contenedor; por el contrario, es un elemento activo, generador de realidades en un proceso constante e infinito en el cual cada coyuntura histórica impondrá determinadas relaciones de producción. El espacio no es algo neutro, como solía considerarse entonces, y es un campo fundamental de la interacción social. El espacio es producto y a la vez productor.

La articulación de los tres factores fundamentales para la dialéctica de Lefebvre ha sido enormemente fructífera en la reflexión artística y no es de sorprender que su referencia continúe tan presente. Citaremos muy brevemente los tres puntos claves: a) las representaciones del espacio: al que se refiere como espacio concebido conformado tanto por mapas como por informes técnicos, discursos, signos y códigos empleados por los especialistas: arquitectos, urbanistas, geógrafos; b) los espacios de representación, a los que se refiere como espacio vivido y que harían referencia a una experiencia física y mental de habitar los espacios; c) las prácticas espaciales, o espacio percibido, que correspondería al uso de los espacios como lugar de interacción de sus habitantes. Paralelamente, Lefebvre hará otra distinción fundamental al distinguir entre espacio físico, social y mental<sup>238</sup>. A partir de esta estructura, Lefebvre articulará la producción de espacio a través de una historia que se despliega entre la Edad Media y la construcción de Brasilia<sup>239</sup>, con el propósito último de dar estructura a una teoría unitaria que pueda servir como herramienta de descodificación del espacio.

---

<sup>238</sup> En *In/different Spaces*, Victor Burgin analizará de forma magistral las dificultades de Soja para perpetuar el factor subjetivo de lo mental. BURGIN, Victor, *In/different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley / Los Ángeles / Londres: University of California Press, 1996, pp. 23-36.

<sup>239</sup> BARINGO, David, "La tesis de la producción del espacio en Henri Lefebvre y sus críticos", en *Quid* 16, n.º 3, 2013, pp. 110-116.

Para Soja, no hay duda de que, en la tradición francesa, el espacio había sido una cuestión atendida con mayor cuidado que en el ámbito anglo-germánico ya desde el siglo XVIII, pasando por los historiadores de la Escuela de los Annales, por lo cual en los sesenta la producción discursiva en torno al pensamiento sobre el espacio, la geografía y el urbanismo era ya importante. Pero, como argumenta, las contribuciones de Lefebvre y Foucault supusieron una reconfiguración radicalmente nueva en la reflexión sobre las relaciones entre lo espacial y lo temporal, entre geografía e historia<sup>240</sup>.

Más allá de estos autores, otros movimientos y grupos, como el situacionismo, y otras figuras fundamentales, como podrían ser las de Michel de Certeau, Deleuze y Guattari, especialmente a través de su noción interrelacionada de territorio-desterritorialización-reterritorialización, han provocado que el giro espacial haya revertido en una práctica artística y en procesos urbanos que han sido muy importantes desde los años sesenta hasta la actualidad como formas de *praxis* espacial socialmente emancipatorias. La noción de espacio ya no podrá escindirse de un "hacer" territorio. Territorio, pues, como acción, acto, relación o movimiento<sup>241</sup>. Unos años más tarde de la publicación de *Mil mesetas*, Guattari, en su libro *Micropolítica. Cartografías del deseo*, define así el término 'territorio':

La noción de territorio se entiende aquí en un sentido muy lato, que desborda el uso que recibe en la etología y en la etnología. El territorio puede ser relativo a un espacio vivido, así como a un sistema percibido en cuyo seno un sujeto se siente "en su casa". El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación encerrada en sí misma. El territorio puede desterritorializarse, esto es, abrirse y emprender líneas de fuga e incluso desmoronarse y destruirse. La desterritorialización consistirá en un intento de recomposición de un territorio empeñado en un proceso de reterritorialización. El capitalismo es un buen ejemplo de sistema permanente de desterritorialización: las clases capitalistas intentan

---

<sup>240</sup> WARF, Barney, y ARIAS, Santa, *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*, op. cit., p. 18.

<sup>241</sup> En las entrevistas realizadas con Claire Parnet entre 1987 y 1988, reunidas en su conjunto bajo el título de *Abécédaire*, Deleuze dedica la primera letra, A, a interrogarse sobre el animal, y lo hace entrelazándolo con la cuestión del territorio. Véase: FARINA, Cynthia, "La formación del territorio, saber del abandono y creación de un mundo", en MORENO Gómez, W., *Educación, cuerpo y ciudad. El cuerpo en las interacciones e instituciones sociales*, Medellín: Funámbulos Editores, 2007, pp. 117-121.



constantemente “recuperar” los procesos de desterritorialización en el orden de la producción y de las relaciones sociales. De esta suerte, intenta dominar todas las pulsiones procesuales (o *phylum maquínico*) que labran la sociedad<sup>242</sup>.

La impronta de Deleuze y Guattari en la resemantización de la idea de paisaje, territorio y geografía ha sido fundamental y, por su calado filosófico, no corresponde aquí entrar en su análisis. Sirva únicamente de apunte mencionar que sus conceptos, utilizados de forma pertinente o más bien laxa, han pautado de forma determinante muchas de las reflexiones que se han desarrollado en las prácticas artísticas vinculadas a la reflexión en torno al paisaje y el territorio<sup>243</sup>. La reflexión sobre el paisaje, cada vez más consciente de los múltiples abordajes posibles, se propondrá desde una apertura cada vez mayor para identificar las múltiples escrituras, habitantes y culturas que se inscriben en un paisaje específico en constante movimiento y transformación.

En esta tesitura teórica, otra de las figuras más presentes en las prácticas fotográficas que analizaremos en los siguientes capítulos ha sido Michel de Certeau, recurrentemente citado en relación con su *L’Invention du quotidien* (1980)<sup>244</sup>. Justamente, la atención al uso y a la reapropiación de espacios para fines no estipulados ha sido un enfoque especialmente importante en la renovación del pensamiento sobre el paisaje a través de la fotografía, como veremos en la obra de Paul Graham o Xavier Ribas, que analizaremos en los capítulos tercero y cuarto.

Trabajos recientes en los campos de los estudios literarios y culturales, la sociología, la ciencia política, la antropología, la historia y la historia del arte se han convertido progresivamente en espaciales en su orientación. Desde varias perspectivas, se afirma que el espacio es una construcción social relevante para la comprensión de las diferentes historias de los seres humanos y de la producción de fenómenos culturales. En cierto modo, esta transformación se expresa en simples términos semánticos, por ejemplo,

---

<sup>242</sup> GUATTARI, Félix, y ROLNIK, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2006 (1996), pp. 372-373.

<sup>243</sup> DORRIAN, Mark y ROSE, Gillian, *Deterritorialisation...Revisioning. Landscapes and Politics*, Londres y Nueva York: Black Dog Publishing Limited, 2003.

<sup>244</sup> DE CERTEAU, Michel, *L’Invention du quotidien*, París: Union Générale d’Éditions, 1980. Véase también: BOURDIEU, Pierre, *La distinction*, París: Minuit, 1979.

en el empleo literal y metafórico y en las hipótesis de “espacio”, “lugar” y “mapa” para denotar una dimensión geográfica como aspecto esencial de la producción de cultura. No obstante, en otro sentido, el giro espacial es mucho más sustancial, e implica una reformulación de la noción misma y de la significación de la espacialidad para ofrecer una perspectiva en la que el espacio es igual de importante que el tiempo en el desarrollo de los asuntos humanos, un punto de vista en el que la geografía no queda relegada a una consideración secundaria de las relaciones sociales, sino que está íntimamente involucrada en su construcción. La geografía es importante, no por la simplista y manida razón de que todo sucede en el espacio, sino porque *donde* las cosas suceden es clave conocer *cómo* y *por qué* suceden<sup>245</sup>.

Si la modernidad fomentó durante siglos la idea de espacio como superficie homogénea desde una perspectiva de conocimiento *ocularcéntrico*, los desplazamientos epistemológicos que despliega el giro espacial supondrán otras posibilidades de aprensión variables, múltiples, nunca definitivas ni absolutas ni totales. La fotografía de la tierra vista desde el espacio exterior ya no es una vista total y global: simplemente muestra uno de los lados visibles.

---

<sup>245</sup> WARF, Barney, y ARIAS, Santa, *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*, op. cit., p. 1.

#### 1.4.2. Giro geográfico

En torno al año 2000, empieza a evidenciarse otro fenómeno muy significativo que comenzará a manifestarse desde el ámbito de las prácticas artísticas y los estudios visuales. La preeminencia de lo geográfico, paralela a una resemantización del concepto de geografía, irá tomando relevancia. Desde cierto punto de vista, esto podría ser considerado como una lógica extensión actualizada generacionalmente de los mismos presupuestos iniciales planteados en el giro espacial. Pero también hay investigadores que han querido distinguir sus especificidades asignándole otra nomenclatura, la de "giro geográfico". Así lo ha argumentado Anna Maria Guasch en *Arte en la era de lo global* (2016), al hacer referencia al empleo de la noción de geografía por parte de autoras como Ursula Biemann o Irit Rogoff, lo que ya no respondería a la disciplina académica de la geografía.

El modelo geográfico funciona pues como una plataforma teórica desde la cual pensar lo social en una vía expandida que incluye los conceptos de frontera, conectividad y transgresión. La geografía examina los lugares que no solo están contruidos por la gente que los habita, sino por conexiones y movimientos de todo tipo que los atraviesan en una variedad de escalas que van de lo local a lo global, de lo privado y lo íntimo a lo público, lo transicional y lo económico<sup>246</sup>.

En estas palabras, resuenan con fuerza los principios fundamentales del giro espacial. ¿Qué es pues lo específico del giro geográfico? ¿Qué lo distinguiría del giro espacial? Partiendo de las líneas que abren las propuestas teóricas de Ursula Biemann<sup>247</sup>, Irit Rogoff<sup>248</sup> o Joaquín Barriendos y su noción de geoestética<sup>249</sup>, podemos interpretar que el giro geográfico vendría a proponer una operación análoga a la del giro espacial,

---

<sup>246</sup> GUASCH, Anna Maria, *El arte en la era de lo global: de lo geográfico a lo cosmopolita, 1989-2015*, Madrid: Alianza Forma, 2016, p. 161.

<sup>247</sup> BIEMANN, Ursula, "Geography and the Politics of Mobility", *Geography and the Politics of Mobility* (cat. exp.), Viena: Generali Foundation, 2003, pp. 21-27.

<sup>248</sup> ROGOFF, Irit, *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*, Londres / Nueva York: Routledge, 2000.

<sup>249</sup> BARRIENDOS, Joaquín, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos* (tesis doctoral), Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013.

realizada con el espacio, pero aplicada a la idea de geografía, es decir, una descodificación de lo geográfico, de aquello que sigue operando desde sus imposiciones políticas, económicas o administrativas, y la posibilidad de utilizarlo como una categoría epistémica de forma crítica.

Otra distinción permitiría definir el giro geográfico respecto del giro espacial o, cuando menos, otorgarle cierta especificidad: el campo desde el que se plantea y desde el cual es evocado es, fundamentalmente, el ámbito artístico y de la cultura visual. Los modos en los que se estaría desarrollando esta nueva geografía como categoría epistémica son múltiples y, sin duda, se formulan desde una interrogación acerca de cómo podrían aflojarse los resortes más rígidos de lo que implican las delimitaciones geográficas, en un sentido físico, vital y conceptual. Precisamente, uno de los campos de investigación principales en los que se ha puesto de manifiesto esta perspectiva ha venido marcado por el análisis de la dimensión geopolítica del sistema capitalista neoliberal actual.

Quizás, a la hora de definir unas líneas discursivas claras de aquello que el giro geográfico se propone desestabilizar, la mayor dificultad resida en su cercanía y vínculo directo con el pensamiento geográfico radical, del cual se alimenta directamente. Por otra parte, aquello que manifiestan las distintas contribuciones teóricas, artísticas y curatoriales es justamente una disolución todavía mayor de las categorías de ese campo interdisciplinario desde el cual opera el giro geográfico o, como diría Rogoff, de las "geografías sin hogar" desde las cuales abordar nuevas dimensiones de lo desplazado y lo deslocalizado. En los Capítulos 3 y 4, trataremos de seguir ahondando en esta perspectiva geográfica desde las prácticas fotográficas.



## CAPÍTULO 2. DEL PAISAJE AL TERRITORIO

Después de haber ahondado en la idea de paisaje desde la vertiente más teórica con el propósito de revisar la compleja evolución del término, a partir de este segundo capítulo nos centraremos en la esfera que propiamente nos interesa analizar: las prácticas fotográficas que desde el ámbito artístico contribuirán a su vez a importantes renovaciones del concepto de paisaje. Más específicamente, abordaremos el análisis de las transformaciones que se producen a partir de la inclusión institucional de lo fotográfico en el ámbito artístico, con el fin de señalar las aperturas que producirá este traslado de la fotografía del campo editorial al museo, así como en qué medida las artes visuales participan del giro espacial a través de una revisión crítica de la idea de paisaje como género.

Como hemos analizado en el capítulo anterior, a partir de la década de los años sesenta y setenta del siglo xx, tanto desde el ámbito de la geografía como del de la filosofía, una serie de autores van a plantear nuevas maneras de entender la relación paisaje-territorio. No obstante, en lo que al giro espacial se refiere, existe –en los años sesenta y setenta, prolongándose hasta bien entrada la década de los ochenta– una notoria desconexión disciplinar entre la reflexión que se estaba llevando a cabo desde el ámbito geográfico teórico y las contribuciones visuales y textuales que se estaban desarrollando desde las prácticas artísticas que, como trataremos de evidenciar en este capítulo, en esos mismos años también estaban trabajando en la misma dirección.

En este capítulo, nos proponemos trazar un puente entre estas distintas vertientes, entrelazando también las distintas facciones del ámbito artístico en su escisión del sector de la fotografía artística. Con tal propósito, ahondaremos en el trabajo de una serie de artistas y fotógrafos que, entre los años sesenta y finales de los setenta, introdujeron nuevos parámetros de reflexión muy significativos en la idea de paisaje. Si bien sus proyectos abrieron nuevas líneas de fuga a nivel artístico que siguen muy presentes hoy en día, no es menos cierto que, en muchos casos, sus

planteamientos y enfoques han quedado reducidos por un discurso historiográfico muchas veces excesivamente generalizador respecto a la idea de fotografía. Desde la perspectiva que nos ofrece la distancia histórica, proponemos resituar sus propósitos y contribuciones, a la vez que analizaremos las razones que han producido tal generalización.

Gran parte de las confusiones generadas en torno al análisis de los autores más renovadores respecto a la idea de paisaje tiene una doble raíz: de una parte, son fruto de las escisiones entre el ámbito estrictamente artístico y el ámbito de la fotografía artística; de otra, también trataremos de demostrar de qué manera están estrechamente vinculadas con la creciente preocupación por la degradación ecológica y paisajística, por lo que se ha tendido a proyectar esta problemática a menudo de forma demasiado automática. Resumiendo, la asociación entre el ruido mediático sobre las drásticas transformaciones del territorio y la comprensión de los principales proyectos artísticos que abordan la reflexión sobre el territorio ha tendido, con excesiva reiteración, a imponer por defecto una tematización que no siempre les corresponde, dejando en la sombra importantes replanteamientos que estos proyectos estaban desplegando en relación con el paisaje y el territorio.

Si bien, tal como planteamos, el medio fotográfico jugó un papel capital en esta transformación de la idea de paisaje, no puede abordarse su importancia aislándolo de otros medios o de forma independiente de su interrelación con otros factores, como serían la retroalimentación con la cultura cinematográfica y audiovisual, o la conciencia política de los efectos de la expansión del capitalismo neoliberal, con sus obvias consecuencias en el territorio y las formas de habitarlo. Si todas estas circunstancias van a visibilizar un traspaso semántico de la idea de paisaje a la idea de territorio, tampoco se debe soslayar que las reformulaciones visuales que priorizarán la idea de territorio están impregnadas de cultura paisajística. La importantísima reinterpretación del paisaje que se produce en los años sesenta y setenta no debe, pues, hacernos olvidar en qué medida las referencias anteriores conforman un subsuelo imborrable, una "geología" subterránea de imaginarios que marcará los diálogos que se producen en estas dos décadas desde el ámbito artístico.

## 2.1. La fotografía en el contexto artístico

A partir de los años 1960, el medio fotográfico empieza a tomar una presencia cada vez más significativa en el campo del arte y condiciona, de forma más perceptible de lo que lo había hecho hasta entonces, las prácticas artísticas. Por supuesto, la fotografía había alterado el ámbito artístico desde su invención. En los años treinta, Walter Benjamin lo había diagnosticado de forma tan precisa como radical respecto a las alteraciones que imponía su reproductibilidad y su difusión<sup>250</sup>. No obstante, después de los encendidos debates que acompañarán su invención, puede decirse que la discusión sobre su impacto en otras artes visuales se mantendrá en un relativo segundo plano y centrada en las relaciones entre pintura y fotografía<sup>251</sup>, situación que cambiará radicalmente a partir de los años sesenta y setenta. La omnipresencia de la imagen fotográfica en distintos ámbitos de la sociedad, junto a la salida al mercado de cámaras cada vez más sencillas y económicas, alterará definitivamente su uso y su impacto social. Precisamente gracias a una renovada presencia del medio en muchas prácticas artísticas se empezará a generar una peculiar distinción, tanto por parte de artistas como de comisarios y críticos: la diferenciación entre los fotógrafos que *hacían* una fotografía artística y los artistas que *utilizaban* la fotografía.

Si las esferas del arte y de la fotografía artística han tendido a considerarse de forma particularmente escindida, cada una con sus historias y sus referentes respectivos, el análisis cruzado de artistas y fotógrafos como los que abordaremos en este capítulo permite revelar cómo las interrelaciones entre arte y fotografía en las décadas de 1960 y 1970 fueron mucho más intensas, profundas y, sobre todo, complejas de cómo los relatos historiográficos –igualmente escindidos, ya se pronuncien desde uno u otro bando– tantas veces las han querido articular<sup>252</sup>. Tomando como ejemplo una comparación entre el famoso salto de Yves Klein (*Leap into de Void*, 1960) y otro

---

<sup>250</sup> BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-Textos, 2007.

<sup>251</sup> SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid: Alianza Editorial, 2005 (1968).

<sup>252</sup> SCHNELLER, Katia, "Sous l'emprise de l'Instamatic", en *Études photographiques*, n.º 19, diciembre, 2006, s/p. Disponible en línea: <http://etudesphotographiques.revues.org/index1292.html> (consulta: 15.03.2015).



salto igualmente conocido, el que Cartier-Bresson tomó en la Gare de Saint-Lazare en 1932, Douglas Fogle, comisario de la muestra *The Last Picture Show* (2004), articulaba la distinción entre estos dos ámbitos en los siguientes términos:

Nos encontramos aquí confrontados con dos saltos muy distintos, dando lugar a dos mundos fotográficos extremadamente divergentes con historias igualmente diversas. De una parte, tenemos la mediación estética de la escisión entre sujeto y objeto en una elaboración del artista canalizando el “momento decisivo” de la fotografía. De otra, tenemos un “acontecimiento” híbrido, fotográficamente colaborativo, puesto en escena por un artista para crear otro tipo de momento completamente distinto, uno que quizá señalaba la emergencia de un nuevo tipo de mundo artístico completamente diferente que estaba empezando a tomar forma en esa época. Es el hueco entre estos dos mundos fotográficos –la transmisión de la estética moderna de una auténtica inmediatez, capturando la esencia de la fotografía y la construcción conceptual de la puesta en escena de un acontecimiento que tomó la fotografía como medio para un fin– lo que nos interesa aquí [en la exposición]<sup>253</sup>.

Sin contradecir la argumentación de Fogle, podríamos añadir dos matizaciones. La primera es que, con excesiva ligereza, la idea de instante decisivo ha funcionado demasiado tiempo como paraguas de una supuesta esencia de la fotografía bajo el cual han sido englobadas prácticas y concepciones del medio extremadamente diversas. La segunda cuestión es que habría que subrayar cómo, justamente a partir de los años sesenta y más allá de las diferentes modalidades en las que la fotografía estaba siendo practicada por unos y otros –el ámbito de las prácticas artísticas, especialmente las vinculadas al *minimal* y al conceptual, de una parte, y el enfoque artístico desarrollado por fotógrafos interesados en una práctica creativa por oposición al encargo comercial o periodístico–, en realidad, nunca se habían acercado

---

<sup>253</sup> FOGLE, Douglas, “The Last Picture Show”, en *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*, Mineápolis: Walker Art Center, 2003, p. 10. Si, para Fogle, el salto de Klein ejemplificaba un enfoque caracterizado por la indeterminación de una obra que no podía ser entendida exclusivamente como una *performance*, o su documentación, alejándose de las limitaciones autoimpuestas de la estética moderna, más recientemente David Company ha querido encontrar estas mismas condiciones en una obra mucho más temprana: *Élevage de poussière*, realizada por Man Ray y Marcel Duchamp en 1920. Su investigación ha sido objeto de una exposición: COMPANY, David, *Dust. Histoires de poussière. D’après Man Ray et Marcel Duchamp* (cat. exp.), París: Le Bal / Londres: Mack, 2015.

tanto ni su interrelación había sido más evidente, por muchas tensiones que este acercamiento implicara.

De forma recurrente, en el discurso historiográfico se esgrime el argumento de que la progresiva *utilización* del medio fotográfico por parte de artistas se realizó por medio de un contramodelo de la doctrina moderna dominante en aquel entonces<sup>254</sup>. Para poner de relevancia el rechazo hacia convenciones y valores asociados a la fotografía artística con los que muchos artistas, por su sentimentalismo o por el recurso a una estética excesivamente preciosista de la copia, no comulgaban, la estrategia adoptada habría sido la de evitar ciertas distinciones formales, adscribiéndose a una modalidad vinculada a la rudeza de lo *amateur* o a la funcionalidad de la fotografía vernácula<sup>255</sup>. De este modo, la apariencia de neutralidad, la ausencia de las distinciones habituales presentes en la expresión artística fotográfica dominante hasta los años sesenta y un tratamiento impersonal fueron, paradójicamente, las características que habrían permitido a la fotografía ser plenamente aceptada como arte<sup>256</sup>.

La crítica implícita en este contramodelo respecto a determinaciones formales de géneros y tradiciones no fue, sin embargo, algo tan uniforme, ni la distinción de prácticas entre artistas y fotógrafos tan nítida ni tan escindida como se pretende. Además de tratarse de usos muy heterogéneos, durante esos años la fotografía participa en las diversas prácticas respondiendo a propósitos muy diversos, como analizaremos a lo largo de este capítulo con el objetivo de ahondar en los cambios que van a afectar a la idea de paisaje. Si muchos artistas visuales que empezaban su andadura profesional a mediados de los años sesenta se sintieron atraídos por la fotografía y la percibieron como un medio especialmente idóneo, se debió, sin duda, a

---

<sup>254</sup> WALL, Jeff, "Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual", en PICAZO, Glòria, y RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona: MACBA, 1997, pp. 217-250. Véase también: DEL RÍO, Víctor, "Lugar y amnesia. Paisajismo fototextual en el arte de concepto", en *Pliegos de Yuste. Revista de cultura, ciencia y pensamiento europeos*, n.º 11-12, 2010, pp. 139-144.

<sup>255</sup> Para una definición de fotografía vernácula: CHEROUX, Clément, *Vernaculaires. Essai d'histoire de la photographie*, Cherbourg-Octeville: Le Point du Jour, 2013.

<sup>256</sup> Respecto a este argumento, como ha señalado Stefan Gronert, lo que podría ser válido para la escena norteamericana y canadiense, no lo es en el caso europeo, donde la escena fotográfica evolucionó de forma muy distinta. GRONERT, Stefan, "Alternative Pictures: Conceptual Art and the Artistic Emancipation of Photography in Europe", en FOGLE, Douglas, *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*, op. cit., pp. 86-96.

factores de muy diversa índole. Entre ellos, que su estatuto artístico no estaba consolidado: su característica transversalidad la mantenía todavía en una posición ambigua en relación con los valores apreciados por el credo moderno<sup>257</sup>. Como resume David Company: “No pertenecía al arte, pertenecía a todos y a nadie [...]. La falta de especialidad de la fotografía era lo que la hacía, y la hace, tan especial”<sup>258</sup>.

Por otra parte, otro factor fundamental en su adopción cada vez más recurrente por muchos artistas en aquellos años fue, es importante subrayarlo, la facilidad de su uso, que les permitía integrarla cómodamente a su práctica, al igual que otros medios que también serían incorporados. Por tanto, sin ninguna intención de definirse con relación a un medio específico y sin pretensión alguna de destacar como fotógrafos con un estilo personal o de demostrar un virtuosismo formal. Sin embargo, estos argumentos, habituales en el discurso historiográfico que aborda la comprensión de esas prácticas artísticas, desatienden las razones que llevarán a algunos fotógrafos, influenciados también por el movimiento pop, el conceptual o el arte *minimal*, a decantarse por la exploración en las modalidades estéticas de la instantánea utilitaria o *amateur*. Podríamos citar, en este sentido, los casos de Stephen Shore (Fig. 2) o William Eggleston (Fig. 3) que no tenían ninguna necesidad de distanciarse de una tradición fotográfica de la cual sentían que formaban parte.

Sin duda, de forma demasiado genérica también se ha definido el carácter de las prácticas fotográficas por parte de los artistas como un mero “uso” del medio caracterizado por una presunta indiferencia –tal como sentenciaría Jeff Wall<sup>259</sup>– respecto a las especificidades formales de la fotografía, ignorando el hecho de que, justamente para distinguir su *uso* de los planteamientos de la fotografía artística, muchos de ellos eligen emular la estética de la instantánea *amateur* o industrial de forma muy consciente y meticulosa. Por tanto, podríamos decir que con una indiferencia absolutamente premeditada, como pondremos de relevancia en los casos de estudio analizados. En este sentido, también las palabras pronunciadas por Ed

---

<sup>257</sup> POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, París: Flammarion, 2002.

<sup>258</sup> COMPANY, David, *Arte y fotografía*, Londres: Phaidon, 2006, p. 15.

<sup>259</sup> WALL, Jeff, “‘Señales de indiferencia’: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual”, en PICAZO, Glòria, y RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, op. cit., pp. 217-250.

Ruscha<sup>260</sup> han sido replicadas sin mayores cuestionamientos e indagaciones, que sin duda la visión retrospectiva favorece y permite.

Por otra parte, no menos importante es subrayar el hecho de que los años sesenta se caracterizaron de forma generalizada, y no solo en Estados Unidos y Europa<sup>261</sup>, por una enorme necesidad de experimentación. Gracias a las nuevas posibilidades que se formularon en estos años, también pudo empezar a pensarse sobre la fotografía desde una perspectiva completamente nueva. Esta reflexión sobre el medio, tanto en su rol dentro del arte como en su alcance más general, tendrá una importancia absolutamente capital. Este pensamiento no solo tendrá una vertiente discursiva visual, sino también teórica. Los escritos de Robert Smithson<sup>262</sup>, Allan Sekula<sup>263</sup>, Lewis Baltz<sup>264</sup> y Victor Burgin<sup>265</sup>, o la labor docente ejercida por Bernd y Hilla Becher, por señalar los más ejemplos más destacados, tendrán en aquel momento, así como en las décadas sucesivas, una influencia extraordinaria en artistas y fotógrafos que empezaban su andadura profesional en esos años. Como veremos en el último capítulo, cuatro décadas más tarde, estas referencias continuarán estando muy presentes.

La situación que se produce en estos años, sobre todo en Estados Unidos, por la relevancia de la institucionalización de la fotografía que va a tener lugar allí, es todavía más compleja si cabe cuando atendemos al hecho de que esta emulación de la fotografía instantánea popular o, según los casos, de la fotografía utilitaria, va a solaparse casi inadvertidamente con la tradición del estilo documental, tal y como viene definido precisamente en esos años por Walker Evans, que, gracias a John

---

<sup>260</sup> COLEMAN, A. D., "I'm not really a photographer", en FOGLE, Douglas (dir.), *The Last Picture Show*, *op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>261</sup> En Japón y diversos países latinoamericanos, la escena experimental fue realmente extraordinaria. Tan solo a modo de ejemplo, cabe citar del primero las producciones vinculadas a la revista *Provoke*, cuya importancia puede constatarse también por el número de exposiciones recientes. Véase, por ejemplo: DUFOR, Diane, y WITKOVSKY, Matthew (comisarios), *Provoke. Between Protest and Performance* (cat. exp.), París: Le Bal, 2016. Disponible en línea: [www.le-bal.fr/en/2018/05/provoke](http://www.le-bal.fr/en/2018/05/provoke) (consulta: 16.05.2018). En el caso de Latinoamérica, la experimentación también estará especialmente vinculada a la protesta política. Véase, LÓPEZ, Miguel A., *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2017.

<sup>262</sup> FLAM, Jack (ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings*, Berkeley: University of California Press, 1996.

<sup>263</sup> SEKULA, Allan, *Photography against the Grain*, Londres: Mack, 2016 (1984).

<sup>264</sup> FRONGIA, A. (ed.), *Lewis Baltz. Scritti*, Monza: Johan & Levi Editore, 2014.

<sup>265</sup> BURGIN, Victor, *Ensayos*, Barcelona: Gustavo Gii, 2004.

Szarkowski<sup>266</sup>, tuvo una enorme visibilidad en la última década de su vida. En 1971, Evans liquidaba así la etiqueta de lo documental:

¿Documental? Este es un término muy sofisticado y engañoso. Y no muy claro [...]. El término debería ser: estilo documental. Un ejemplo literal de "documento" sería la fotografía policial<sup>267</sup> de la escena de un crimen. Un documento tiene un uso, mientras que el arte es inútil. Por lo tanto, el arte nunca es un documento, aunque ciertamente puede adoptar ese estilo<sup>268</sup>.

Para comprender la situación que se teje a partir de los años sesenta en el tema que nos ocupa y el rol que va a ocupar la fotografía en la transformación de la idea de paisaje, es necesario dar un breve paso atrás para comprender cómo se va a moldear la idea de fotografía artística en el contexto del formalismo moderno. Si Clement Greenberg había marcado las directrices de lo moderno focalizando la cuestión de la pureza del medio, que en pintura vendría ejemplificada por el expresionismo abstracto, su planteamiento esencialista vendría aplicado programáticamente por John Szarkowski al ámbito fotográfico<sup>269</sup>, destacando aquellas cualidades de la fotografía que no compartía con ningún otro medio.

En el contexto norteamericano, esta situación no puede desvincularse completamente del clima de inestabilidad social y paranoia anticomunista que impuso el macartismo y que llegó a afectar al modo en que el arte podía ser expresado. Como tantas veces ha sido evocado, el ensayo de Clement Greenberg, *Modernist painting* (1961)<sup>270</sup>, ponía de manifiesto la labor de despolitización que se estaba ejerciendo en toda expresión artística. Si la pintura solo podía hablar de pintura y cualquier evocación al contexto histórico sería considerada negativamente, la fotografía tendría que recorrer un camino parecido. No obstante, era evidente que, por sus propias características de registro y su carácter preeminentemente figurativo, la fotografía

---

<sup>266</sup> John Szarkowski fue director del Departamento de Fotografía del MoMA entre 1962 y 1991.

<sup>267</sup> Un ejemplo que Ed Ruscha retomará literalmente en una entrevista, como veremos en el siguiente apartado.

<sup>268</sup> KATZ, Leslie, "Interview with Walker Evans", en *Art in America*, n.º 59, marzo-abril, 1971, p. 87, apud LUGON, Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans*, París: Macula, 2001, p. 18.

<sup>269</sup> En calidad de director del Departamento de Fotografía del MoMA, cuya esfera de influencia era, especialmente en aquellos años, extraordinaria, tanto a nivel nacional como internacional. BAJAC, Quentin (ed.), *Photography at MoMA: 1960 to Now*, Nueva York: MoMA, 2016.

<sup>270</sup> GREENBERG, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid: Siruela, 2006.

tendría más problemas que la pintura para obviar el contenido social de sus vistas. En el contexto norteamericano, las estrategias que se fueron desarrollando subrepticamente en el ámbito fotográfico fueron las de imponer ante todo la subjetividad del autor, logrando “un estilo documental personalizado”<sup>271</sup>.

Como ha analizado Olivier Lugon, ya desde mediados de los años cuarenta, el impulso documental había entrado en declive. La razón principal: la excesiva vinculación con un discurso politizado que resultaba demasiado peligroso por su posible influencia en el debate público.

Incluso el propio término [de documental] empieza a ser rechazado, incluso evitado por aquellos que se habían convertido en sus figuras maestras. La Photo League lo tacha de sus programas y lo reemplaza por el término de ‘creativo’, al mismo tiempo que desplaza el acento de las temáticas sociales hacia el desarrollo de las poéticas personales (lo cual no impedirá que, en ese momento, en la atmósfera reaccionaria de inicios de la Guerra Fría, la Photo League sea incluida en las listas negras de las organizaciones subversivas y se disuelva en 1951). En un clima de resurgimiento del individualismo liberal, la noción de documental viene asimilada a la crisis, a una visión ‘sombria’ y colectivista de la sociedad. Y, en el campo del arte, viene también asociada a una estética de la impersonalidad que empieza a ser rechazada<sup>272</sup>.

Tanto en Estados Unidos como en Europa, la producción fotográfica de los años cincuenta está especialmente marcada por la importancia de la visión poética del autor, tanto en los juegos formales como en el reportaje de carácter humanista. Es gracias a la presencia del fotógrafo, visible a través de sus recursos formales (encuadres, enfoque selectivo, contrastes singulares), que el espectador puede sentir la autenticidad de la escena a través de la mirada del fotógrafo. El rechazo de la ilusión de transparencia no va a empezar a disminuir hasta los años sesenta, especialmente a través de la revaloración del trabajo de Walker Evans y la recuperación de los ideales de la Nueva Objetividad. No obstante, como precisa Oliver Lugon: “La reserva

---

<sup>271</sup> LUGON, Olivier, “Le réel sous toutes ses formes”, en GUNTHER, André, y POIVERT Michel (eds.), *L’Art de la Photographie. Des origines à nos jours*, París: Citadelles & Mazenod, 2007, p. 404.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 505.

expresiva y la economía formal se conciliará con un culto al artista-fotógrafo que nunca más se volverá a cuestionar”<sup>273</sup>.

Como ahondaremos con mayor detalle en el epígrafe siguiente, el MoMA, que a lo largo de los años cincuenta había sido la institución que más se preocuparía por fotografía artística, continuaría su labor a lo largo de las décadas siguientes a través de la dirección del Departamento de Fotografía por John Szarkowski, que, a diferencia de su predecesor –Edward Steichen–, abogará por un documental más emocionalmente contenido como forma predominante de lo fotográfico<sup>274</sup>. La batalla por una fotografía artística pura e independiente también se libraría desde otras instituciones, como, por ejemplo, la George Eastman House, donde recalaría Beaumont Newhall, después de su renuncia como director del Departamento de Fotografía del MoMA ante la inminente llegada de Steichen en 1947. En esta tesitura, también podríamos señalar la importancia de la revista *Aperture*, fundada por Minor White en 1952 con una clara vocación de promocionar una fotografía de corte poético e intimista, o movimientos como la Subjective Photographie, promovida por el fotógrafo alemán Otto Steinert, cuya influencia se difundiría esencialmente a través de diversas exposiciones colectivas cuya línea de experimentaciones quedaría estancada e interrumpida por la segunda guerra mundial<sup>275</sup>.

En general, cuando se aborda la cuestión de la institucionalización de la fotografía artística, puede decirse que la necesidad de distinguir sus producciones de la fotografía popular y comercial fue uno de los factores que, paradójicamente, más limitaciones impuso a la libertad que deseaban lograr los fotógrafos con sus prácticas. Todos los elementos que desde la institución se ansiaba combatir –su carácter industrial y popular, su sencillez técnica o sus colores– son precisamente las características con las que muchos artistas y fotógrafos van a empezar a trabajar a

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>274</sup> Edward Steichen, cuya idea de la fotografía se apoyaba en la convicción de que el arte era algo fundamentalmente apolítico, aunque no dudara en llevar a cabo exposiciones de auténtica propaganda política. LUGON, Olivier (dir.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*, Lausana: L'Âge d'homme, 2012.

<sup>275</sup> GRONERT, Stefan, “Alternative Pictures: Conceptual Art and the Artistic Emancipation of Photography in Europe”, en FOGLE, Douglas, *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*, *op. cit.*, pp. 86-96.

partir de los años sesenta y las que finalmente contribuyeron, sin pretenderlo, a la auténtica integración de la práctica fotográfica en el ámbito artístico.

Sin duda, el arte pop contribuiría notablemente en este gradual proceso de incorporación de la fotografía en prácticas artísticas, aunque es importante recordar que artistas como Richard Hamilton, Robert Rauchenberg o Andy Warhol trabajaran con la imagen fotográfica o sus sentidos asociados de maneras muy distintas, formal y conceptualmente<sup>276</sup>. La falta de sentido crítico del *pop art*, hacia finales de los sesenta, también resultó ser excesivamente limitante para aquellos artistas con un urgente deseo de contribuir a un análisis de las significativas transformaciones que estaban aconteciendo en la sociedad y la cultura visual. Como abordaremos con mayor detalle, en el punto 2.1.2., el arte conceptual aglutinó a gran parte de aquellos artistas con mayor interés en trabajar desde un cuestionamiento del sistema artístico imperante hasta entonces, y sus estrategias para revisar los parámetros sobre los que se había edificado tradicionalmente la idea de arte y cómo se formaba su significado fueron de enorme importancia. El medio fotográfico parecía especialmente idóneo para vehicular todos aquellos aspectos<sup>277</sup>.

Los diálogos entre la fotografía artística y las nuevas modalidades con las que va a ser integrada en las prácticas artísticas son, evidentemente, muy complejos y varían en gran medida según los distintos países. No obstante, si hay un aspecto especialmente destacable, es la hegemonía del relato historiográfico norteamericano, del cual no puede escindirse el rol que tuvo el MoMA a nivel internacional<sup>278</sup>. Por este motivo, en los apartados siguientes analizaremos esta esfera de influencia y de qué manera se distinguía la escena europea en esas dos décadas cruciales en la institucionalización de la fotografía artística. Si bien se trata de un relato conocido y bien asentado, en el contexto de esta tesis resulta especialmente necesario revisarlo, con el propósito de observar más atentamente la cuestión del paisaje en relación con las transformaciones de las prácticas fotográficas.

---

<sup>276</sup> MARIEN, Mary Warner, *Photography: A Cultural History*, Londres: Laurence King Publishing, 2006.

<sup>277</sup> CAMPANY, David, *Arte y fotografía, op. cit.*

<sup>278</sup> A este respecto, véase, por ejemplo, BRUNET, François, "Liens transatlantiques, circulation institutionnelle. Entretien de Françoise Heilbrun par François Brunet", en *Etudes Photographiques*, n.º 21, diciembre, 2007. Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1142> (consulta: 8.02.2016).



### 2.1.1. La institucionalización de la fotografía bajo las directrices del MoMA. El rol del paisaje y de la fotografía vernácula

El MoMA va a jugar un rol absolutamente clave en la institucionalización de la fotografía artística. Su influencia, con un extraordinario impacto internacional, será fundamental en la revitalización de la atención al medio fotográfico. Desde la creación de su Departamento de Fotografía, en 1940 –la primera vez que se creaba un puesto de estas características en una institución museística–, el MoMA va a promover lenta y progresivamente la inclusión de la fotografía como arte en el seno del museo. En el tema de nuestra tesis, tanto por los cambios que se producen en relación a las prácticas fotográficas como por su incidencia en la cuestión del paisaje, es especialmente importante observar el programa desarrollado por John Szarkowski, que asume la dirección del Departamento de Fotografía en 1962, substituyendo a Edward Steichen. Seguiremos en este punto las contribuciones de Christopher Phillips, que es quien ha ofrecido un exhaustivo examen de este proceso en un ensayo ya célebre, incluido en un libro de referencia respecto a los análisis posmodernos, publicado en 1992: *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*<sup>279</sup>.

A su llegada al MoMA, John Szarkowski, que era historiador del arte, además de fotógrafo, va a retomar en diversos sentidos la línea emprendida por Beaumont Newhall, interrumpida en 1947 por Steichen con su rechazo al valor cultural de la fotografía, aunque con importantes matices y nuevas derivaciones. Como ya había anunciado Newhall en 1940 en el programa del departamento, se trataba de identificar “el uso completo de las características inherentes al medio. Esas fotografías que se conservan son, en el sentido más amplio de la palabra, obras de arte”<sup>280</sup>.

---

<sup>279</sup> BOLTON, Richard, *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge: MIT Press, 1989. Versión castellana: PHILLIPS, Christopher, “El tribunal de la fotografía”, en PICAZO, Gloria, y RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, op. cit., pp. 59-98.

<sup>280</sup> NEWHALL, Beaumont, “Program of the Department”, en *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. 8, n.º 2, diciembre 1940-enero 1941, p. 4, apud PHILLIPS, Christopher, “El tribunal de la fotografía”, en PICAZO, Glòria, y RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, op. cit, p. 70.

Szarkowski trabaja en esta dirección, ofreciendo sus enfoques y planteamientos curatoriales para contribuir a una historia de la fotografía autónoma y específica, alineándola con los ejes programáticos de Greenberg para el arte moderno. Más concretamente, su labor se articulará a partir de dos estrategias fundamentales. De una parte, trabajando en la reinserción de la estética documental como característica esencial del medio fotográfico. De otra, expandiendo el canon fotográfico a la fotografía vernácula, cuya atención será especialmente significativa en la referencia a una representación paisajística marcada por la función topográfica, como precisaremos más adelante.

Szarkowski encuentra en la forma documental lo esencial de la fotografía que desea privilegiar por encima de otras modalidades más fácilmente asociables a otras disciplinas, cumpliendo así el credo moderno de la pureza del medio. Esta priorización de la estética documental no se va a promocionar a partir de los excesos de subjetividad que habían florecido en la década anterior en la fotografía de carácter humanista, sino en el extremo opuesto: en la contención, en la renuncia de todo efectismo subjetivo<sup>281</sup>.

Como ha argumentado atinadamente Britt Salvesen, “una de las maniobras más hábiles de Szarkowski, probablemente inspirado por la obra de Walker Evans, fue conectar lo vernáculo fotográfico con lo vernáculo cultural”<sup>282</sup>. Además de la influencia de Evans, Szarkowski también había recibido el impacto de un libro muy difundido en los años cincuenta: *Made in America: the Arts in Modern Civilisation* (1948), de John A. Kouwenhoven, que contribuyó a una notable reevaluación de la literatura, la arquitectura, la música y el diseño vernáculos americanos<sup>283</sup>. Szarkowsky observaría, a su vez, cómo la fotografía podía entenderse como el medio vernáculo por excelencia (útil, descriptivo, legible, accesible, cotidiano). Además, también era el

---

<sup>281</sup> LUGON, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, op. cit., p. 372.

<sup>282</sup> SALVESEN, Britt, “New Topographics”, en ADAMS, Robert, BALTZ, Lewis, BECHER, Bernd y Hilla, DEAL, Joe, GOHLKE, Frank, NIXON, Nicholas, SCHOTT, John, SHORE, Stephen, y WESSEL, Henri Jr., *New Topographics*, Rochester: International Museum of Photography, George Eastman House / Tucson: Center for Creative Photography / Gotinga: Steidl, 2010., p. 15.

<sup>283</sup> KOUWENHOVEN, John A., *What is Vernacular?*, Nueva York: Northon Library, 1948. Disponible en línea: <http://xroads.virginia.edu/~drbr/kouwenhoven/kouw.html> (consulta: 20.07.2018).

medio más idóneo para registrar para la posteridad aquellos objetos diseñados en modo vernáculo.

No obstante, el documental también podía ofrecer con mucha claridad información sobre realidades mostradas desde un punto social o político. Puesto que este aspecto podía resultar problemático, Szarkowski pautó una reconsideración del documental en modo parcial, oblicuo, desplazando el foco de atención hacia los aspectos sobre todo formales. De ahí que pueda decirse que su deseo de superación del formalismo de los años cincuenta, en su monótona reiteración, recaiga en otro tipo de formalismo. El valor documental de las producciones de los fotógrafos que se preocupará por defender será, pues, paradójicamente, un aspecto secundario si se compara con su atención a los efectos formales de sus imágenes. El argumento con el que articula las tres figuras protagonistas de sus *New Documents* (1967), por ejemplo, –Diane Arbus, Lee Friedlander y Garry Winogrand– lo explicita sin ambages, de ahí que se haya convertido en algo recurrente citar este pasaje inserto en los paneles de la exposición:

La mayoría de aquellos que fueron llamados fotógrafos documentales hace una generación, cuando la etiqueta era nueva, hicieron sus imágenes al servicio de una causa social. Era su intención mostrar qué estaba mal en este mundo y persuadir a sus conciudadanos de tomar la acción y mejorar. En la última década, una nueva generación ha dirigido el enfoque documental hacia fines más personales. Su propósito no ha sido el de reformar la vida, sino conocerla. Su trabajo delata una simpatía –casi un afecto– por las imperfecciones y las fragilidades de la sociedad. Prefieren el mundo real en lugar de sus terrores como fuente de toda maravilla, fascinación y valor, no menos precioso por ser irracional<sup>284</sup>.

Por otra parte, no hay que olvidar que Szarkowski había demostrado muy poco interés por las prácticas fotográficas más políticamente comprometidas de la época, como sería el caso, por ejemplo, del trabajo de Danny Lyon. El planteamiento curatorial de *From the Picture Press* (1973), en la cual Diane Arbus participó muy activamente, fue

---

<sup>284</sup> SZARKOWSKI, John, "New Documents", nota de prensa, 1967. Disponible en línea: [www.moma.org/calendar/exhibitions/3487](http://www.moma.org/calendar/exhibitions/3487) (consulta: 18.06.2018).

justamente el de denunciar el declive de ciertas fórmulas fotoperiodísticas que se habían ido estancado en patrones formales demasiado estandarizados, señalando que determinadas fuentes vernáculas sin pretensiones podían resultar mucho más significativas a nivel creativo.

Para comprender a fondo el programa de Szarkowski y cómo se inserta en un marco más general de institucionalización de la fotografía llevada a cabo por el MoMA y cómo afectará a la noción de paisaje que nos interesa evaluar, es necesario analizar el legado y los retos que hereda al asumir su puesto y remontarse a los inicios de la creación del departamento<sup>285</sup>. La presencia de Anselm Adams en las primeras exposiciones de fotografía del museo fue notable. En la primera exposición, *60 Photographs: A Survey of Camera Esthetics* (1941), comisariada por Adams y Newhall, se encuentra la base del vocabulario que será empleado en las décadas siguientes para hablar de fotografía; un vocabulario cuya gramática iba a estar enfocada a la construcción de un valor de la fotografía que la “salvara” de su automatismo.

Para que la fotografía pudiera erigirse como objeto artístico, había que encontrar la manera de hacer encajar nociones tomadas de la historia del arte como las de “rareza, autenticidad y expresión personal”<sup>286</sup>. Newhall empezaría su labor de manera minuciosa y sistemática desde sus primeros escritos y exposiciones, argumentando cómo las características de la fotografía artística se correspondían a la perfección con las categorías y los recursos de análisis reservados a las bellas artes. “Cada copia –argumentaba Newhall– es una expresión individual”<sup>287</sup>. Una frase que, con distintas palabras, pero idéntico sentido, pronunciará Szarkowsky muchos años más tarde, al señalar cómo la riqueza de un negativo puede dar lugar a interpretaciones muy distintas en su versión impresa<sup>288</sup>.

---

<sup>285</sup> Muy significativo es el cisma que se produce entre las visiones de Moholy-Nagy y Steiglitz, analizadas por PHILLIPS, Christopher, “El tribunal de la fotografía”, en PICAZO, Glòria, y RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, op. cit., pp. 68-69.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>287</sup> *Íd.*

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 60.

En el tema que nos concierne, es muy importante subrayar que quizás uno de los primeros que planteó la reconsideración de la obra de algunos fotógrafos de las misiones geográficas del Oeste americano a finales del siglo XIX fue precisamente Anselm Adams. Ya en 1940<sup>289</sup> había organizado junto a Newhall una exposición en San Francisco de algunos de los autores que más tarde se convertirían en incontestables figuras de su canon fotográfico, considerándolos “ejemplos supremos de fotografía creativa”<sup>290</sup>: Timothy O’Sullivan, William Henry Jackson y Carleton Watkins, entre otros, cuya obra venía redescubierta para ser reivindicada como obra artística, independientemente de que no hubiera tenido en su origen un propósito estético explícito. Este tipo de fotografía documental, para Adams y Newhall “prefiguraba” a la perfección los intereses de autores posteriores.

Poco a poco, las siguientes exposiciones organizadas ya en el MoMA fueron convirtiendo los trabajos de aquellos fotógrafos en objetos estéticos autónomos, rigurosamente editados y descontextualizados de sus respectivos ámbitos y propósitos originales, convirtiendo estas recuperaciones en una práctica habitual en otros museos. En poco más de una generación, el paisaje de aquellas imágenes – fundamentalmente, el Oeste, que simbólicamente marcaba la conquista europea – encontró su lugar, desplazándose de un contexto utilitario a otro estético<sup>291</sup>. Contemporáneamente, los orígenes de la fotografía documental, habían quedado oficialmente inscritos en la fotografía de paisaje de carácter topográfico<sup>292</sup>.

---

<sup>289</sup> Unos años antes, en 1937, Anselm Adams había adquirido un álbum que enseguida mostró a Beaumont Newhall: el *Geographical Explorations and Surveys West of the 100th Meridian* (1874), comentando que esas 25 placas de colodión hechas por Timothy O’Sullivan y William Bell le parecían lo más extraordinario que hubiese visto nunca. Newhall seleccionaría ejemplos de O’Sullivan para incluirlos en su exposición *History of Photography*, donde estableció la fotografía de la exploración del oeste como un punto de origen de la estética “straight”, que, tanto para él como para Adams, reflejaba, mejor que ningún otro exponente, la esencia de lo moderno, lo fotográfico y lo americano. KELSEY, Robin, *Archive Style. Photographs and Illustrations for U.S. Surveys, 1850-1890*, Berkeley: University of California Press, 2007, p. 12. Véase también: SALVESEN, Britt, “Surrealistic and Disturbing. Timothy O’Sullivan as Seen by Ansel Adams in the 1930’s”, en *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 2, n.º 2, 2008, pp. 162-179. Disponible en línea: [https://repository.asu.edu/attachments/108263/content/JSA\\_VOL2\\_NO2\\_Pages162-179\\_Salvesen.pdf](https://repository.asu.edu/attachments/108263/content/JSA_VOL2_NO2_Pages162-179_Salvesen.pdf) (consulta: 12.02.2018).

<sup>290</sup> PHILLIPS, Christopher, “El tribunal de la fotografía”, en PICAZO, Glòria, y RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, op. cit., p. 71.

<sup>291</sup> CRIMP, Douglas, “Del museo a la biblioteca” (1989), en PICAZO, Glòria, y RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, op. cit., pp. 45-58.

<sup>292</sup> Años más tarde, Newhall continuó desarrollando esta genealogía en la Eastman House. En la lista de publicaciones de la institución, *T. H. O’Sullivan: Photographer* (escrito con Nancy Newhall, en 1966), aparecería después de la publicación: LYONS, Nathan, *Contemporary Photographers. Toward a Social*

Atendiendo a la significación que adquirirá en las décadas siguientes el adjetivo 'topográfico', es importante detenerse aquí para señalar hasta qué punto las fotografías asociadas a las misiones exploratorias geográficas y geológicas entre 1850 y 1890 constituyen un foco discursivo absolutamente clave en los temas que entrelaza esta tesis. Aunque se escape de la cronología de nuestro estudio y no podamos detenernos excesivamente en estas referencias, señalaremos aquí las significativas aportaciones de Robin Kelsey<sup>293</sup>, el cual ha abordado el análisis de diversas fotografías de estas misiones en relación al cruce de las ya clásicas argumentaciones hasta cierto punto incompatibles implicadas en el valor de estas imágenes: las de aquellos fotógrafos e historiadores de la fotografía como Anselm Adams y Beaumont Newhall que vieron en las imágenes de O'Sullivan la anticipación de las cualidades de la fotografía moderna, las de aquellos críticos que consideraron que tal consideración era un mera proyección de cualidades estéticas en imágenes meramente utilitarias y las de historiadores del arte como Rosalind Krauss que abogaron por otro razonamiento: el de la familiaridad con una cultura artística paisajística que imponía ciertas convenciones estéticas<sup>294</sup>.

A pesar de que estas consideraciones continúen siendo recurrentes, para Kelsey ninguna de ellas es realmente adecuada. Las primeras no abordan las causas de tal maestría fotográfica en la especificidad de sus rasgos expresivos, ni por qué harían su aparición en un contexto de una expedición gubernamental de carácter científico y militar. Las segundas dejan de atender los aspectos estéticos que realmente distinguen estas fotografías que, como precisa Kelsey, ya habían sido estéticamente admiradas antes de su exposición en el MoMA<sup>295</sup>. En cuanto a las argumentaciones de Krauss<sup>296</sup>, si bien es cierto que evidencian cierta cercanía con rasgos de la pintura de paisaje de la época y con célebres paisajistas como Frederic Church o Albert Bierstadt, para Kelsey sus cualidades formales no pueden explicarse

---

*Landscape*, Rochester: George Eastman House, 1966. También en el MoMA, Szarkowski estableció un *continuum* desde O'Sullivan hasta Art Sinsabaugh en *The Photographer and the American Landscape* (1963).

<sup>293</sup> KELSEY, Robin, *Archive Style. Photographs and Illustrations for U.S. Surveys, 1850-1890*, op. cit.

<sup>294</sup> KRAUSS, Rosalind, *Los espacios discursivos de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (1982).

<sup>295</sup> KELSEY, Robin, *Archive Style. Photographs and Illustrations for U.S. Surveys, 1850-1890*, op. cit., p. 2-3.

<sup>296</sup> KRAUSS, Rosalind, "Los espacios discursivos de la fotografía", en KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp. 40-59.

exclusivamente por influencias pictóricas. Por el contrario, la cuestión radicaría en reconsiderar la naturaleza de estas misiones, en el seno de la cuales instrumentalidad y espíritu romántico se hallaban entrelazados. Para Kelsey, los propósitos pragmáticos de las misiones fueron justamente los que propiciaron un nuevo estilo visual<sup>297</sup>.

Los imperativos prácticos y la organización social de las exploraciones impulsaron la innovación visual. Ello no quiere decir que el romanticismo nunca formara parte de la ecuación, a veces lo hizo. Pero la pieza olvidada del puzle es la histórica capacidad de las exploraciones para fomentar la experimentación gráfica [...]. Las cualidades modernas de las imágenes de las exploraciones no son ni anticipaciones de la modernidad ni imposiciones anacrónicas. Son rastros de una respuesta hábil y a veces brillante a un dilema moderno<sup>298</sup>.

Volviendo a la estela de influencia generada desde el MoMA, una parte importante de estas disquisiciones fomentadas por la ingente labor de Newhall quedarían interrumpidas en 1947, cuando Edward Steichen fue elegido nuevo director de fotografía con un encargo muy explícito: las exposiciones de fotografía debían convertirse en un fenómeno mucho más popular; el museo exigía aumentar el número de visitantes. Para ello, se impuso un cambio de estrategia que los responsables del museo consideraron que un publicista como Steichen sabría cumplir eficazmente. El éxito de sus exposiciones previas en el museo: *Road to Victory* (1942) y, sobre todo, *The Family of Man* (1955)<sup>299</sup> ofrecían excelentes garantías<sup>300</sup>.

Con Steichen, la fotografía dejaría de ser objeto autorreflexivo para volver a ser considerada fundamentalmente como ilustración, “como medio que permite representar gráficamente los grandes logros y los grandes momentos”<sup>301</sup>. Dando

---

<sup>297</sup> Una premisa que comparte con Jean-François Chevrier. CHEVRIER, Jean-François, “La fotografía en la cultura de paisaje”, en CHEVRIER, Jean-François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 41-99.

<sup>298</sup> KELSEY, Robin, *Archive Style. Photographs and Illustrations for U.S. Surveys, 1850-1890*, op. cit., p. 3.

<sup>299</sup> MOORE, Kevin, “Le MoMA : Institution de la photographie moderniste”, en GUNTHER, André, y POIVERT, Michel (eds.), *L’Art de la photographie : des origines à nos jours*, op. cit., pp. 507-527.

<sup>300</sup> LUGON, Olivier (dir.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*, Lausana: L’Âge d’homme, 2012.

<sup>301</sup> PHILLIPS, Christopher, “El tribunal de la fotografía”, en PICAZO, Glòria, y RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, op. cit., p. 76.

continuidad a sus planteamientos curatoriales anteriores, Steichen priorizará exposiciones de espectaculares dimensiones, desbordantes de reproducciones y consiguientemente, mucho más discretas en cuanto a la calidad de sus copias. Como si se tratara de un despliegue editorial en el espacio expositivo, la referencia al autor, además, en muchos casos quedaría sepultada bajo el peso del relato articulado por la figura del comisario-editor, con licencia para transformar las fotografías a su criterio, a través de recortes, ampliaciones inusitadas, o la inclusión solapada de textos ajenos al autor o sus propósitos. Para Steichen, no parecía que hubiese límites a su uso de la fotografía para elaborar sus exposiciones<sup>302</sup>.

Con la llegada de John Szarkowski a la dirección del Departamento de Fotografía, después de la jubilación de Steichen, se producirá otro golpe de timón fundamental. Muy consciente del rol del MoMA y de su influencia internacional, el nuevo director retoma en buena medida el hilo de los propósitos de Newhall a través de exposiciones sobrias, cuidadas, con copias únicas de excelente calidad, impresas en formatos clásicos y muy pensadas en cuanto a su distribución en sala. Sus tesis tomarán forma, sobre todo, a través de proyectos expositivos y de sus respectivos catálogos. *The Photographer's eye*<sup>303</sup>, presentada en 1964, constituye el foco central de sus propósitos: la propuesta de escribir una historia de la fotografía en tanto que relato de la progresiva toma de conciencia de las potencialidades intrínsecas del medio por parte de una gran variedad de autores: célebres, conocidos y anónimos. En esta ecuación, que continuará desarrollando en las siguientes exposiciones, la atención por los usos de la fotografía que estaban llevando a cabo los artistas está, sin embargo, ausente.

Aunque gran parte del arte conceptual se estuviera amparando en la fotografía, Szarkowski elude conscientemente esta vertiente. No sería hasta mucho más tarde, en su exposición *Mirrors and Windows: American Photographs since 1960*,

---

<sup>302</sup> Un ejemplo significativo lo constituye el tratamiento de una fotografía de Dorotea Lange incluida en la exposición *Road to Victory*, comisariada por Steichen en 1942. La imagen de un granjero tomada en 1938, en el contexto del debate sobre la agricultura industrializada en el marco de la Farm Security Administration, fue reproducida a gran formato con un texto solapado que rezaba "¡La guerra! ¿No querían guerra? Por Dios, ya la tienen". Esta y otras imágenes de la exposición pueden encontrarse en línea: [www.moma.org/calendar/exhibitions/3038](http://www.moma.org/calendar/exhibitions/3038) (consulta: 12.08.2018).

<sup>303</sup> SZARKOWSKI, John, *The Photographer's Eye*, Nueva York: MoMA, 1966. Para nuestras consultas, hemos utilizado la versión italiana: *L'occhio del fotografo*, Milán: 5 Continents, 2007.



presentada en 1978<sup>304</sup>, cuando trataría de encontrar cierto compromiso con la diversidad de prácticas y planteamientos que en las décadas de los sesenta y los setenta se habían desarrollado con tanta fuerza que no podían seguir siendo ignoradas. Tratando de reflejar diversas metodologías y enfoques, junto a aquellas obras, como las de Friedlander y Winogrand, que para Szarkowski ejemplificaban el pleno reconocimiento de las cualidades inherentes de la fotografía, también había incluido trabajos de Robert Smithson, Sol Hewitt, Robert Heinecken o Robert Cummings. Fiel a su empeño historiográfico, en esta exposición Szarkowski trató de encontrar un eje discursivo que le permitiera sistematizar esta variedad de prácticas en una línea continua en la cual la polaridad quedaba establecida por la cámara, como punto de intersección que únicamente podía ir: hacia adentro en una línea introspectiva (por ejemplo, Minor White), o bien hacia fuera, hacia el mundo (como Robert Frank había propuesto con *Los americanos*).

Si bien su enfoque trataba de encajar con evidente incomodidad la deriva experimental e interdisciplinar, que iba en dirección estrictamente opuesta a sus esfuerzos por encontrar una pureza del medio fotográfico, como señala Mary Warner Marien retomando un argumento esbozado por Abigail Salmon-Godeau<sup>305</sup>, Szarkowski no parecía querer abordar realmente estas transformaciones en el arte americano<sup>306</sup>. Sus argumentaciones se asentaban en la idea de que en las dos décadas que antecedían a la exposición, la fotografía había pasado de un interés por lo público a objetivos más personales, llegando incluso a considerar *The Family of Man* como el final de una época.

Para Szarkowski, las ambiciones de la fotografía para atender a los grandes relatos habían fracasado por diversos motivos. De una parte, porque la capacidad de la fotografía había sido forzada a contar más allá de sus posibilidades, y argumentaba que fotografías de Don McCullin o Larry Burrows, más allá de su excelencia formal, no servían para explicar en profundidad una tesitura tan compleja como una guerra. Por

---

<sup>304</sup> SZARKOWSKI, John, *Mirrors and Windows: American Photographs since 1960*, Nueva York: MoMA, 1978.

<sup>305</sup> SOLOMON-GODEAU, Abigail, "Photography After Art Photography", en WALLIS, Brian, *Art After Modernism. Rethinking Representation*, Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 75-85.

<sup>306</sup> MARIEN, Mary Warner, *Photography: A Cultural History*, op. cit., p. 380.

el contrario, proponía que el *shock* del conflicto bélico estaba mejor expresado a través de las fotografías de Diane Arbus, mucho más psicológicamente reveladoras. Por otra parte, aunque el fotoperiodismo había empezado a decaer incluso antes de que *Life* y otras publicaciones suspendieran su publicación, la decreciente autoridad de la fotografía estaba también fundamentalmente ligada al desplazamiento que había provocado la televisión como medio prioritario en la difusión de las noticias.

En el contexto del importante proceso de institucionalización de la fotografía en Estados Unidos, se perfila otra entidad importante en esos años en la que una nueva atención al territorio va a resultar de vital importancia: la George Eastman House, en Rochester, donde recalaría Beaumont Newhall, después de su partida del MoMA. Diez años antes de la célebre exposición *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape* (1975)<sup>307</sup>, a la que dedicaremos algunos análisis en el último punto de este capítulo, hay que considerar otra exposición especialmente significativa: *Contemporary Photographers. Toward a Social Landscape*, comisariada por Nathan Lyons, en 1966<sup>308</sup>.

En esta exposición, Nathan Lyons, que trabajaría en la George Eastman House con diversos cargos entre 1957 y 1969<sup>309</sup>, planteaba dos cuestiones interrelacionadas que, durante los años siguientes, serán absolutamente fundamentales en la renovación de la dialéctica paisaje-territorio: de una parte, cómo se constituía el sentido de realidad en las imágenes; de otra, cómo abordar la cuestión del paisaje contemporáneo.

¿Las evidencias del paisaje natural tienen mayor valor estético que las evidencias de aquello que podríamos denominar como paisaje hecho por el

---

<sup>307</sup> A partir de aquí, utilizaremos la forma abreviada: *New Topographics*.

<sup>308</sup> De hecho, puede considerarse que, en muchos sentidos, esta exposición fue la semilla de lo que una década más tarde dará lugar a la exposición *New Topographics*.

<sup>309</sup> Después de graduarse en 1957, Beaumont Newhall lo integra a su equipo en calidad de director de comunicación y como asistente editor de la revista *Image*. En 1960, será nombrado director adjunto y, en 1965, director asociado. Desde entonces, llevará a cabo numerosas exposiciones, con un especial interés por la nueva generación de fotógrafos que empezaban a despuntar entonces. Nathan Lyons fue especialmente innovador en sus reflexiones sobre el medio fotográfico, que expresaría a través de diversas exposiciones, como *Toward a Social Landscape* (1966), *Persistence in Vision* (1967) y *Vision and Expression* (1969), así como en diversos ensayos y publicaciones, entre las cuales destacan: *Photographers on Photography. A Critical Anthology* (1966), *Photography in the Twentieth Century* (1967). Para la consulta completa de sus textos, véase: McDONALD, Jessica S., *Nathan Lyons. Selected essays, lectures and interviews*, Austin: University of Texas Press, 2012.

hombre? Los productores de imágenes no han cesado en su empeño de percibir relaciones con su entorno. Como resultado, muchos se han hecho crecientemente conscientes de que esas relaciones medioambientales entre objetos implican asociaciones con formas más allá de la esfera meramente literal<sup>310</sup>.

Para Nathan Lyons, la experiencia que implicaba el paisaje necesitaba ser reevaluada de tal forma que se empezara a atender la conexión entre el hombre y la naturaleza. Citando como referencia a Gyorgy Kepes y su exposición *The New Landscape*, organizada en The Massachusetts Institute of Technology en 1951, en la cual interrelacionaba pinturas y fotografías con material científico<sup>311</sup>, Lyons subrayaba la necesidad de observar la interrelación entre el espacio y las acciones del hombre en su mutua interdependencia. "Hacemos un mapa de nuestros patrones de experiencia y lo usamos para organizar nuestras vidas. Nuestro 'entorno' natural –sea en la manera que sea que nos afecta desde fuera– se convierte en un paisaje humano, un segmento de naturaleza concebido por nosotros y convertido en nuestro hogar"<sup>312</sup>.

Para Lyons, además, era necesario cuestionar de qué manera la fotografía del pasado había condicionado no solo la visión, sino también la experiencia de dicho territorio y su forma de habitarlo. Más que pretender establecer una nueva categoría de lo paisajístico con la expresión "paisaje social"<sup>313</sup>, para Lyons se trataba, por el contrario, de empezar a revisar ontológicamente qué se entendía por fotografía y qué nuevos enfoques podían desplegarse en relación al territorio. Su idea respecto a aquello que va a definir como "paisaje social" suponía un primer atisbo fundamental del proceso de progresiva desnaturalización de la idea tradicional de paisaje

---

<sup>310</sup> LYONS, Nathan, "Introduction", en *Contemporary Photographers. Toward a Social Landscape*, Nueva York: Horizon Press / Rochester: The George Eastman House, 1966, sin paginar. Es interesante subrayar, como el propio Lyons señala en su texto, que la idea de la exposición había partido de una larga investigación en torno a la fotografía instantánea.

<sup>311</sup> KYPES, *The New Landscape in Art and Science*, Chicago: Paul Theobald, 1956.

<sup>312</sup> LYONS, Nathan, "Introduction", en *Contemporary Photographers. Towards a Social Landscape*, op. cit., sin paginar.

<sup>313</sup> El término 'social landscape' había sido empleado anteriormente por Lee Friedlander en un artículo para la revista *Contemporary Photography* (1963) para describir su obra y, después de la exposición de Nathan Lyons, volvería a ser empleado por Thomas Garver en una nueva exposición en 1967: *Twelve photographers of the American Social Landscape*, presentada en el Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Massachusetts.

atendiendo a la doble acepción del término<sup>314</sup>. Es decir, suponía un nuevo reconocimiento del territorio y de la acción humana en él, pero también una nueva autoconciencia de aquello que comportaban ciertos parámetros representacionales en los que la fotografía de paisaje había estado implicada; condiciones ambas indispensables para una auténtica renovación de la práctica fotográfica contemporánea. Su argumentación, aunque no se adscriba a una perspectiva de la representación fotográfica como la que germinaba en esos mismos años en el Departamento de Artes Visuales de San Diego<sup>315</sup>, como abordaremos en el siguiente epígrafe, es fundamental, en cuanto que se adelanta en una década a las transformaciones discursivas que atravesarían la cultura fotográfica en los años setenta y, más tarde, en los debates postmodernos<sup>316</sup>.

---

<sup>314</sup> RIBALTA, Jorge, "Esbozo para una cartografía de los debates sobre el documental en los 'largos' setenta", en *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Ensayos y documentos (1972-1991)* (cat. exp.), Madrid: MNCARS, 2015, p. 19.

<sup>315</sup> DAWSEY, Jill (ed.), *The Uses of Photography: Art, Politics, and the Re-invention of a medium* (cat. exp.), San Diego: Museum of Contemporary Art San Diego, 2016.

<sup>316</sup> Nathan Lyons, que dimitió de su cargo en 1969, fundó ese mismo año la Visual Studies Workshop, en Rochester, que supuso una importante renovación en la enseñanza de la fotografía. Desde esta organización independiente, en 1972 empezó también a publicar la influyente revista *Afterimage*, que sería un punto de difusión extremadamente importante de la cultura fotográfica más renovadora.

### 2.1.2. Prácticas disruptivas de la fotografía

En clara disensión con la institucionalización de la fotografía artística que se estaba llevando a cabo desde el MoMA y su propósito de aislarla en una historia autónoma, a lo largo de los años sesenta y setenta van a ponerse de manifiesto dos circunstancias muy significativas: de un lado, que el medio fotográfico estaba siendo empleado por parte de los artistas de maneras muy diversas respecto a los presupuestos esgrimidos por John Szarkowski u otros defensores de la fotografía artística; de otro, que una parte igualmente importante de la teoría fotográfica que empieza a despuntar en los años setenta y se consolida en los años ochenta también se desarrollará en oposición a los planteamientos de una modernidad conservadora que encarnaban los programas del MoMA y, en parte, la George Eastman House<sup>317</sup>.

En gran medida generada por esta oposición, gradualmente se va a ir estableciendo una fórmula expresiva que, aunque se haya difuminado en su intensidad, sigue estando presente hoy en día: "artistas que usan la fotografía". Nunca ha existido una fórmula parecida con el vídeo u otras técnicas. De ahí que esta persistencia sea digna de atención, especialmente en lo que concierne a las argumentaciones tras las cuales se sustenta su sentido. Si bien no hay duda de que muchos artistas que en esta época empiezan a utilizar la cámara fotográfica no tienen un ningún interés en ser fotógrafos profesionales, ni están en sintonía con aquello que se entendía entonces por fotografía artística, es importante observar que esta expresión, empleada tanto por críticos y comisarios como también por los propios artistas, tiende a situar en un punto ciego la complejidad discursiva que en esos años tuvo lugar en relación con el medio fotográfico. Esto sin obviar el hecho de que muchas de las investigaciones artísticas se estaban desarrollando a través de diversos medios, tratando precisamente de borrar las limitaciones establecidas entre uno y otro. De ahí, justamente, la necesidad de estas prácticas de no querer ser confundidas

---

<sup>317</sup> Aunque Geoffrey Batchen ha considerado esta oposición entre el ámbito discursivo moderno y posmoderno en términos mucho más matizados que compartimos plenamente, finalmente esta oposición ha estado muy presente en el debate en torno a la fotografía. BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 11-28.

con las ambiciones de la fotografía que, a través de los discursos de críticos y comisarios, se definía como artística para distinguirse de otros usos utilitarios.

En 1976, Nancy Foote da nombre a esta tendencia que había empezado a emplearse desde principios de los años sesenta, bautizando a los artistas que hacían uso de la práctica fotográfica como "anti-fotógrafos"<sup>318</sup>. Este texto, junto a otros ensayos muy difundidos desde mediados de los noventa, como es el caso del ya citado "Señales de indiferencia" (1995), de Jeff Wall, han ido asentando esta fórmula expresiva que, en este y el siguiente apartado, nos proponemos revisar con el propósito definir mejor en qué contexto discursivo se van a producir las transformaciones más significativas en lo que atañe a la idea de paisaje. En este sentido, no podríamos, en rigor, abordar las contribuciones a la idea de paisaje desde la práctica fotográfica de Robert Smithson o Allan Sekula, como haremos en los epígrafes 2.2.1. y 2.2.4 respectivamente, sin analizar las circunstancias y complejidades que esta polarización entre fotógrafos y artistas lidiando con la fotografía puso en aquel entonces de manifiesto<sup>319</sup>.

Desde principios de los años sesenta, entre los muchos artistas que empiezan a emplear el medio fotográfico, gran parte de ellos lo hacen con la primera intención de documentar sus obras, especialmente cuando se trata de trabajos efímeros o *performances*. Se ha convertido en una argumentación recurrente considerar que gran parte de las prácticas del conceptual en su idea de desmaterializar el objeto artístico no se hubiera podido llevar a cabo sin la fotografía<sup>320</sup>. En una entrevista mucho más reciente, el artista inglés David Hilliard se remitía a estos mismos presupuestos:

---

<sup>318</sup> FOOTE, Nancy, "The Anti-Photographers", *Artforum International*, vol. 15, n.º 1, septiembre, 1976, pp.46-54. Además de la ya mencionada, *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982* (cat. exp.), op.cit, otra exposición mucho más reciente y más directamente vinculada con la expresión de Nancy Foote ha sido: *Anti-fotoperiodismo*, comisariada por Carles Guerra, en La Virreina, Barcelona, 6 de julio-10 de octubre, 2010.

<sup>319</sup> Con este propósito, véase: ROUILLE, André, *La Photographie*, París: Gallimard, 2005; SOLOMON-GODEAU, Abigail, "La fotografía tras la fotografía artística", en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal, 2001, pp. 75-86, y CHEVRIER, Jean-François, "Las aventuras de la forma cuadro en la historia de la fotografía", en CHEVRIER, Jean-François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 145-205.

<sup>320</sup> Argumento bien conocido del texto de Foote, como asimismo de otro ensayo fundamental: LIPPARD, Lucy R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, Madrid: Akal, 2004 (1973). Para una disquisición crítica a propósito de los argumentos de Foote, véase: GRANT, Catherine, "The Performance

Desde luego, tenía la idea de que los artistas de los años 60 habían usado la fotografía más allá de su condición secundaria en el *pop art*. Había cosas extrañas de las que en cierto modo era periféricamente consciente. Dicho esto, también tenía mis propias necesidades de empezar a usar el medio y mis necesidades eran mucho más parecidas a las de mis inmediatos contemporáneos, como Richard Long, Gilbert & George o Bruce McLean, gente que hacía esculturas no permanentes o gente implicada en la *performance* o en cualquier tipo de obra de carácter temporal. La fotografía, para aquellos artistas, era en primer lugar un medio de estabilizar un objeto o acontecimiento que de otro modo sería transitorio, lo cual es muy distinto de utilizarlo desde un principio como algo en sí mismo<sup>321</sup>.

No obstante, como señalaré un poco más adelante en la misma entrevista, fue justamente ese uso libremente experimental de la fotografía lo que acabó constituyendo nuevos tipos de prácticas y reflexiones sobre el medio, en algunos casos con una adopción regular y constante<sup>322</sup>. La fotografía era un elemento más de la vida diaria, pero, a la vez, empezó a ser investigada desde planteamientos artísticos que subvertían sus significados y modos de interpretación habituales. Como argumenta David Company, en su omnipresencia cotidiana, la fotografía podía ser susceptible de ser cuestionada de múltiples maneras: en cuanto a autoridad déctica o como doble de la realidad, mientras que, en otros casos, simplemente era efectiva, al lograr subvertir el rol del propio artista<sup>323</sup>. Si la fotografía fue fundamental dentro del arte conceptual, fue justamente porque su estatuto artístico estaba lejos de estar consolidado y era un instrumento mucho más cercano a lo utilitario que a lo artístico.

Parte del arte más relevante de finales de los años sesenta y la década de 1970 se estaba produciendo a través de un medio que no importaba demasiado a los artistas, o al menos no lo suficiente para erigirse en sus

---

Space of the Photograph: From 'The Anti-Photographers' to 'The Directorial Mode'", en *re-bus*, Issue 5, verano, 2010, pp. 65-93.

<sup>321</sup> ROBERTS, John, "Entrevista. John Robert-John Hilliard", en HILLIARD, John, *Fotografías* (cat. exp.), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, p. 82.

<sup>322</sup> Como sería, por ejemplo, el caso del propio Hilliard.

<sup>323</sup> COMPANY, David, *Arte y fotografía*, op. cit., p. 18.

protectores o portavoces. Y, de hecho, ese arte pudo realizarse precisamente por esa falta de atención al medio<sup>324</sup>.

A la pertinencia de esta argumentación que empieza a establecerse a partir de los años sesenta, perfectamente recapitulada a principios del 2000 por David Company, habría que matizar que esa falta de atención al medio se daba, para ser más precisos, en los términos modernos formulados por Greenberg, sin olvidar su posición casi inexistente en el mercado artístico. La atención a la fotografía fue muy importante por parte de artistas que emplearon planteamientos del *minimal* o del conceptual, aunque esa importancia no se ejerciera para aislarla en tanto que medio “puro” o para definirlo a partir de sus características específicas, sino, por el contrario, para comprender qué usos se estaban haciendo de ella en la cultura de masas, qué discursos la sostenían y con qué propósitos<sup>325</sup>. De ahí la importancia de la elección de estéticas con las que muchos artistas eligen trabajar de forma experimental: las del archivo y las estéticas vinculadas a lo popular, lo industrial o lo vernáculo. No obstante, como trataremos de demostrar –al menos en algunas de las figuras referenciales recurrentes–, este uso no siempre fue tan descuidado o “indiferente”, como se ha esgrimido.

Como especifica Jill Dawsey, respecto al grupo de artistas que se formaron en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de San Diego<sup>326</sup>, donde, a partir de 1967, se congregarían artistas como Allan Sekula, John Baldessari, Martha Rosler, Fred Lonidier, Phel Steinmetz, Lorna Simson o Carrie Mae Wims, las prácticas fotográficas que desarrollaron a partir de aquellos años condicionarían notablemente los discursos sobre la fotografía y su trabajo se convertiría en uno de los principales focos de análisis en los relatos posmodernos sobre las artes visuales:

Algunos de los artistas discutidos aquí utilizaron la fotografía para distribuir su propio trabajo de forma fácil y económica. Algunos utilizaron la fotografía porque no era pintura. Otros la usaron porque cualquiera podía

---

<sup>324</sup> *Íd.*

<sup>325</sup> Aspectos que habían sido abordados por Barthes en diversos artículos publicados a lo largo de los años cincuenta y que fueron penetrando de forma significativa en la reflexión teórica sobre el medio. BARTHES, Roland, *Mythologies*, París: Le Seuil, 2010 (1957).

<sup>326</sup> La presencia de la fotografía en el Departamento de Artes visuales de San Diego, a diferencia de otras universidades de la época como la UCLA, se estableció desde el principio en un claro compromiso con la fotografía no formal que se daba en interrelación con otras artes visuales.



hacerlo: era mecánica y esencialmente popular. Algunos la usaron para registrar acciones y *performances*. Otros exploraron usos no artísticos de la fotografía invocando registros médicos o policiales, fotoperiodísticos o publicitarios. La fotografía permitió a estos artistas visualizar temas de otro modo poco populares en el mundo artístico: cuerpos lesionados en guerra o en el trabajo; la esfera doméstica y la vida familiar; el paisaje que estaba desapareciendo y el cambio climático. Y, a menudo, estos artistas exploraron las historias de la fotografía y plantearon transformaciones sociales<sup>327</sup>.

Esta argumentación, del todo pertinente, tiende a hacernos olvidar que en el ámbito fotográfico también había fotógrafos que consideraban que estaban “usando” la fotografía para hacer fotografías, como por ejemplo Walker Evans que, cabe recordar, se consideraba a sí mismo artista. En una entrevista reciente, Jean-François Chevrier señalaba cómo en sus propuestas expositivas de *Une autre objectivité* (1989) y *Walker Evans & Dan Graham* (1992), en las que se propuso reunir a fotógrafos y artistas, recibió críticas por parte de ambos sectores. Desde la vertiente artística, subyacía una carga eminentemente negativa hacia los “maestros de la fotografía”. Desde el ámbito fotográfico, la argumentación planteaba que no podían exponerse uno al lado de otro, un maestro de la fotografía importante y un artista conceptual cuyas imágenes “carecían de interés”<sup>328</sup>. Para Chevrier, abordar la cuestión de este “uso” implica remontarse a los años veinte e incluso antes, que sería cuando se pone de manifiesto:

[...] el inicio de la situación de los artistas-fotógrafos que utilizan el instrumento fotográfico para describir una realidad fenomenológica e histórica, como hace por ejemplo, un fotógrafo como Henri Le Secq, capaz, en una fotografía tomada después de 1850, *Au Champ des Cosaques*, de representar el lugar de la batalla napoleónica, el lugar de memoria, mostrando de cerca solo un terreno pedregoso, roto y revuelto de una manera que va más allá de la anécdota histórica y la conmemoración,

---

<sup>327</sup> DAWSEY, Jill, “The uses of Photography: An Introduction”, en DAWSEY, Jill (ed.), *The Uses of Photography: Art, Politics, and the Re-invention of the medium* (cat. exp.), Museum of Contemporary Art San Diego, La Jolla, 24 de septiembre 2016-2 de enero 2017, Oakland: University of California Press, p. 16.

<sup>328</sup> CHIUDI, Stefano, “Fare e pensare la fotografia”, en *Doppiozero*, 9 de junio, 2018. Disponible en línea: [www.doppiozero.com/materiali/fare-e-pensare-la-fotografia](http://www.doppiozero.com/materiali/fare-e-pensare-la-fotografia) (consulta: 12.07.2018).

creando una relación muy personal en la cual los intereses psicológicos no se dejan reducir a fines descriptivos<sup>329</sup>.

Visto retrospectivamente, es evidente que, en gran parte debido a un relevo generacional, en un marco sociocultural y político de transformaciones muy importantes, se produce una inflexión fundamental, desencadenada por la riqueza y multiplicidad de propuestas artísticas que involucraban la fotografía. La potencia artística de la producción visual desbordaría la rígida –y a la vez, cómoda– escisión entre una fotografía artística moderna y una fotografía utilizada por el arte en disidencia con los ejes discursivos de la modernidad. Un desbordamiento y una polarización cuyas tensiones no solo tendrían lugar en esos años, sino que, en muchos sentidos, continúan perpetuándose hasta la actualidad, atravesando constantemente discursos y argumentaciones.

Si la creciente atención al medio fotográfico irá acompañada desde entonces por nuevas recuperaciones de producciones fotográficas más difíciles de clasificar, finalmente, aquello que empezó a manifestarse claramente era la dificultad por encontrar un posible orden a la problemática transversalidad de la fotografía, lo cual, en el caso de algunos artistas, se convirtió además en un tema en sí<sup>330</sup>.

Uno de los argumentos de Nancy Foote en *Anti-photographers* era que la actitud utilitaria hacia la fotografía entrañaba por lo general poca autoconciencia del medio. Si esto es cierto, no es menos significativo que aquellos que se interesaron más activamente por su historia, como sería el caso de Victor Burgin, Allan Sekula o Martha Rosler, serían extremadamente importantes en los debates que tuvieron lugar en esos años. Desde la práctica fotográfica, pero también con la escritura crítica, estos autores van a cuestionar los discursos que había estructurado la concepción de la fotografía hasta entonces. Y, si bien reclamarán otros planteamientos discursivos, no puede decirse que ignoraran la cultura fotográfica moderna, sino todo lo contrario. Esta empresa, además, también encontrará afinidad y apoyo por parte de críticos e historiadores del arte, como sería el caso de Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss,

---

<sup>329</sup> *Íd.*

<sup>330</sup> Como sería el caso de: *Misunderstandings: A Theory of Photography* (1967-1970), de Mel Bochner. BOCHNER, Mel, *Misunderstandings: A Theory of Photography*, Nueva York: Multiples / Colorcraft, 2018.

Christopher Phillips, Abigail Salomon Godeau o Sally Stein, e importantes plataformas de difusión como la revista *Artforum*, auténtico espacio discursivo de esta época, la revista *October* o *Afterimage*, que serían de vital importancia en la difusión de sus ideas.

Como adelantábamos en el epígrafe anterior, hay otro aspecto especialmente relevante en lo que concierne a la idea de documental social. Si, en los años treinta, se había empezado a priorizar la fotografía humanística como estética privilegiada, hacia finales de los sesenta vuelve a replantearse su repolitización, situándola en una esfera artística de la que había sido aislada. En muchos casos, esta revisión crítica pasará por un claro y directo ataque al posicionamiento esgrimido por John Szarkowski, así como al tipo de reportaje social de carácter paternalista y distantemente empático con la víctima, en un impulso reformador. En continuidad con muchas de las ideas formuladas en los años cincuenta por Roland Barthes<sup>331</sup>, esta crítica se formula fundamentalmente en una deconstrucción de la presunta transparencia de la estética documental, así como del presupuesto de que una aparente neutralidad no supone la objetividad de sus operadores.

Para estos artistas, especialmente para los del grupo de San Diego, se tratará de elaborar estrategias documentales que permitan resituar el documental en una órbita de compromiso social repolitizado. Para ello, en línea con las tesis de Bertolt Brecht, van a promover la idea de la toma de distancia por parte del espectador para que pueda identificar los códigos sobre los que se construye el documental y quede bloqueada la recepción de la imagen fotográfica como réplica objetiva de la realidad. Una estrategia que, sin duda, también había sido ensayada por autores “modernos” como Walker Evans o, en esa misma época, por Lee Friedlander, aunque probablemente sus propósitos para los entonces jóvenes artistas del grupo de San Diego fueran considerados excesivamente formales.

En cualquier caso, los artistas, en sus nuevas prácticas fotográficas, contribuirán también a la alteración de los formatos habitualmente utilizados, con un claro descrédito por la fotografía única y la preeminencia de nuevas organizaciones que, en muchos casos, irán acompañadas de textos desligados de su antigua función

---

<sup>331</sup> Recopiladas en BARTHES, Roland, *Mythologies*, *op. cit.*

explicativa. En las antípodas también de la imagen única, descontextualizada, atendida por sus excelencias formales, muchos artistas, que empiezan a reflexionar a través de la fotografía como nunca se había hecho hasta entonces, abogan por una nueva narratividad fotográfica que deja claros también sus posicionamientos políticos y declina cualquier presunción de objetividad absoluta, neutralidad o universalidad, aspectos que caracterizaban entonces las representaciones fotográficas artísticas o fotoperiodísticas y los discursos que las acompañaban.

Dos décadas más tarde, a mediados de los noventa, Jeff Wall argumentaría que, a través del arte conceptual, se había podido llevar a cabo por primera vez una autocrítica de la fotografía. Por supuesto, esta consideración solo podía aparecer retrospectivamente y sobre la base de cierto silencio por parte de muchos artistas y fotógrafos respecto a sus respectivos propósitos. Como también ha recalcado John Roberts refiriéndose al contexto británico “[...] prácticamente, no se produjo ninguna discusión sobre fotografía y representación durante el periodo “clásico” del conceptual, más o menos entre 1966 y 1972. No existe un discurso sobre las posibilidades sociales de la fotografía, realmente, hasta que Victor Burgin y John Stezaker empiezan a escribir sobre la cultura popular, en torno al año 73 o 74”<sup>332</sup>.

Las revistas de arte también empezaron a hacer la distinción entre la fotografía artística y el uso que los artistas hacían de ella con una función crítica. Como ha señalado David Company, la brecha entre la fotografía artística propiamente dicha y la fotografía al servicio del arte se había convertido en una especie de batalla ideológica<sup>333</sup>. En un bando, estaría la estética considerada conservadora y, en el otro, la vanguardia radical; de una parte, el formalismo promovido por el MoMA y otras instituciones como la George Eastman House; de la otra, la apertura que estaban llevando a cabo diversos artistas con nuevos posicionamientos y roles dentro del arte; unos buscaban independizar el medio, los otros desestabilizar esta presunta identidad.

---

<sup>332</sup> “Entrevista. John Robert-John Hilliard” (1997), en HILLIARD, John, *Fotografías*, op. cit., p. 86.

<sup>333</sup> COMPANYY, David, *Arte y fotografía*, op. cit., p. 19.

## 2.2. Desterritorializar el paisaje

*Paysage*: El defecto del paisaje americano no está tanto, como quiere la ilusión romántica, en la ausencia de recuerdos históricos como en que la mano no ha dejado ninguna huella en él. Ello no se refiere simplemente a la falta de campos cultivados, a los espacios salvajes, sin roturar y a menudo cubiertos de bosque, sino ante todo a las carreteras. Estas siempre aparecen imprevistamente dispersas por el paisaje y, cuanto más lisas y anchas son, tanto más insustancial y violenta resulta su resplandeciente superficie en contraste con el entorno excesivamente agreste. Carecen de expresión. Como no conocen ninguna huella de pies o ruedas, ningún tenue sendero a lo largo de sus márgenes como transición a la vegetación, ningún camino hacia el valle, prescinden de lo amable, apacible y exento de angulosidad de las cosas en las que han intervenido las manos o sus útiles inmediatos. Es como si nadie hubiera paseado su figura por el paisaje. Un paisaje desolado y desolador. Lo cual se corresponde con la forma de percibirlo. Porque lo que el ojo apresurado meramente ha visto desde el coche no puede retenerlo y se pierde, dejando tan escasas huellas como las que llega a percibir<sup>334</sup>.

En este breve pasaje, Theodor Adorno identifica con precisión el que va a convertirse, una década más tarde, en el tema por antonomasia de la representación artística del paisaje. Un paisaje protagonizado por su elemento central omnipresente, la carretera, y todo cuanto desde ella pueda ser observado: gasolineras, moteles, tiendas, aparcamientos, descampados industriales... Es decir, un paisaje cotidiano presumiblemente "desolado y desolador"<sup>335</sup> si se compara con una visión idílica de paisaje no intervenido, no construido. Un nuevo paisaje, pues, compuesto de espacios que, por la misma comparativa con el género clásico, van a ser considerados como intrínsecamente banales y antiespectaculares: en las antípodas estéticas de aquello

---

<sup>334</sup> ADORNO, Theodor W., *Minima moralia*, Madrid: Akal, 2004 (1951), p. 53.

<sup>335</sup> *Desolado* es también un adjetivo que se utilizará para definir los paisajes de Ruscha. BARENDSE, Herman, "Ed Ruscha: An Interview", en RUSCHA, Ed, *Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Papers*, Cambridge: MIT Press 2002, p. 210.

que hasta entonces había sido considerado digno de interés, aunque, como hemos comentado, con algunas notables excepciones que van a ser cuidadosamente recuperadas bajo el interés por lo vernáculo (Fig. 4).

Si la célebre ascensión al Mont Ventoux relatada por Petrarca en 1336 marca para los teóricos del paisaje una de las primeras experiencias paisajeras<sup>336</sup> de las que se conservan indicios en Occidente o, en cualquier caso, aquella que para el discurso historiográfico se ha considerado fundacional, podríamos reconocer un claro síntoma de la profunda inflexión que empezaría a manifestarse en la idea de paisaje en el recorrido en coche que realiza el artista Tony Smith a principios de los años cincuenta por una autopista en obras por la periferia de Nueva Jersey. Un recorrido, además, al cual años más tarde se referirá como “el final del arte”<sup>337</sup>. De hecho, Gilles A. Tiberghien no ha dudado en atribuir a este viaje los orígenes del *land art*<sup>338</sup>.

En una relación cada vez más mediada por el hombre y una oposición cada vez más difusa entre lo urbano y aquello que no lo es, a partir de mediados de los años sesenta muchos artistas y fotógrafos van a experimentar el territorio como medio crítico. Los *terrains vagues* y los descampados postindustriales abandonados o los nuevos suburbios de construcciones modulares y estandarizadas se convertirán en un espacio privilegiado donde observar toda esa novedad que, en pocos años, estaba transformando el entorno ante la vista de todos.

Este nuevo paisaje, que todavía es considerado por el imaginario de la época como un lugar “sin huellas” o, como precisa Tony Smith, “artificial”<sup>339</sup>, también era objeto de atención por parte de los teóricos –como hemos analizado en el capítulo anterior–, tanto desde una perspectiva negativa (como la que esgrime Adorno al reconocer en esa intervención anónima la futura disolución de una memoria colectiva

---

<sup>336</sup> Utilizamos aquí el neologismo acuñado por Augustin Berque para señalar un interés por el paisaje previo al establecimiento de una cultura paisajística.

<sup>337</sup> “Tanto la carretera como gran parte del paisaje eran artificiales y, por tanto, no podían considerarse como una obra de arte. Por otro lado, me produjeron un efecto que el arte jamás me había producido”, citado en: CARERI, Francesco, *Walkscapes. El caminar como práctica estética*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp. 119-174.

<sup>338</sup> “La calle es vista por Tony Smith como dos posibilidades distintas que serán analizadas por el arte minimalista y por el *land art*: la primera es la calle como signo y objeto en el cual se realiza la travesía; la segunda es la propia travesía como experiencia, como actitud que se convierte en forma”. CARERI, Francesco, *Walkscapes. El caminar como práctica estética*, op. cit., p. 120.

<sup>339</sup> *Íd.*

del lugar y la desaparición de su patrimonio simbólico) como desde puntos de vista como el de John Brinckerhoff Jackson, que reivindicaba la necesidad de dejar de desviar la mirada y atender a esos espacios cotidianos de hábitat y tránsito que bautizaría como "paisajes vernáculos", cuyas implicaciones, a su juicio, tenían que empezar a ser interpretadas con urgencia<sup>340</sup>.

A caballo entre estos dos posicionamientos (por un lado, el rechazo ante el crecimiento urbano rampante, así como el anonimato de las nuevas infraestructuras de carácter serial y, por otro, la observación atenta de este nuevo panorama), a partir de mediados de los años sesenta van a desarrollarse una serie de nuevos enfoques entre artistas y fotógrafos. Con propósitos e intenciones muy diversos, van a trabajar en nuevos lugares –tanto en el sentido de que ciertos aspectos habían pasado desapercibidos como por el hecho de que se estaban transformando– ampliando los procesos artísticos vinculados a la práctica fotográfica y a cómo podía ser utilizada la cámara: no solo para hacer fotografías, sino también para pensar con y a través de ellas.

Esta alteración fundamental de la referencia paisajística clásica va a implicar, en primer lugar, un reencuentro con el territorio, incluso con la tierra –tal como plantean diversos artistas vinculados al *land art* y *earthworks*–, ya que se trata de espacios –*a priori*– desposeídos de interés paisajístico, es decir, estético, al menos, en sentido normativo. Podemos interpretar esta situación como un proceso de desnaturalización del paisaje, en el sentido que se decanta del concepto deleuziano de 'desterritorialización'<sup>341</sup>. De la misma forma, este proceso irá acompañado de su contrapartida: una 'reterritorialización', que se producirá a partir de las nuevas acciones e imaginarios que se desplieguen desde entonces.

Aunque se producirá de la misma forma en muchos países, el caso americano tendrá una fuerza extraordinaria en la exportación de sus visiones, en la colonización de imaginarios fotográficos, como analizaremos en el siguiente capítulo. Gracias al éxito de algunos autores, esta atención a los espacios considerados entonces como

---

<sup>340</sup> JACKSON, John Brinckerhoff, *Descubriendo el paisaje autóctono*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010 (1984).

<sup>341</sup> HAESBAERT, Rogério, *El mito de la desterritorialización. Del "fin de los territorios" a la multiterritorialidad*, México, DF, 2011.

anti-paisajísticos los convertirá con el tiempo en lugares comunes por partida doble. Una circunstancia que se convertiría, literalmente, en una profecía autocumplida con el proyecto de *Uncommon Places* (1973-1981)<sup>342</sup>, de Stephen Shore. Si el título de la publicación, que finalmente dio nombre a la serie<sup>343</sup>, pretendía a principios de los ochenta ironizar sobre el carácter presuntamente banal de los espacios fotografiados, sucedió que el éxito de su obra –y de otros proyectos afines– terminaría por convertirlos en auténticos lugares comunes de la fotografía contemporánea.

Más allá del éxito comercial, el aspecto en el que nos interesa ahondar aquí es la importancia de su enorme difusión pero, sobretodo, la naturaleza de la inflexión en las prácticas fotográficas que se produce a raíz de las transformaciones del territorio y las formas de experimentarlo. Podría argumentarse que, respecto a buena parte de las prácticas artísticas, estas no pueden dissociarse de las transformaciones de la idea de arte que atraviesan los años sesenta y setenta. No obstante, también hay que señalar que, de manera más global e inclusiva, toda una generación de autores –artistas, fotógrafos y *amateurs*– van a confrontarse de distintas maneras con las alteraciones producidas por la enorme expansión urbana, desde aquello que darán a ver las imágenes en circulación.

En esta tesitura cultural, es necesario recordar que este giro hacia una sensibilidad espacial cuenta con antecedentes importantes, tanto en el ámbito fotográfico como en el cine. Uno de ellos sería el movimiento neorrealista, quizás el primero en observar los signos de la gran transformación paisajística y lo que implicaba. Asimismo, no puede eludirse tampoco la importancia de prácticas *amateurs*, semi-profesionales o de carácter editorial cuyos trabajos filmicos y, sobre todo, fotográficos van a captar esa transformación espacial partiendo esencialmente del estupor por la magnitud del cambio<sup>344</sup>.

---

<sup>342</sup> DAHÓ, Marta, "Stephen Shore. Las paradojas de la transparencia", en DAHÓ, Marta, CAMPANY, David, PHILLIPS, Sandra, y FERNÁNDEZ, Horacio, *Stephen Shore* (cat. exp.), Madrid: Fundación Mapfre, 2014, pp. 9-21.

<sup>343</sup> CAMPANY, David, y SHORE, Stephen, "Modos de fotografiar. David Company entrevista a Stephen Shore", en DAHÓ, Marta, CAMPANY, David, PHILLIPS, Sandra, y FERNÁNDEZ, Horacio, *Stephen Shore*, op. cit., p. 35.

<sup>344</sup> Véase el trabajo de investigación de Marta Delclòs *Perifèries urbanes. On la ciutat perdia el nom 1947-1985*, comisariado para el MUHBA. DELCLÒS, Marta, "La ciudadanía de la fotografía", suplemento *Cultures, La Vanguardia*, 18 de diciembre, 2013, sin paginar.



No obstante, a pesar de la vastedad de la producción fotográfica que se produce en estos años, sí es posible identificar unas figuras que han sido especialmente significativas y que, quizá con mayor fuerza y claridad que otras, permiten comprender la dimensión de las aberturas visuales y epistemológicas que se estaban produciendo en las dialécticas entre paisaje y territorio. A continuación, ahondaremos en ellas con mayor detalle. Aunque, en el ámbito que nos concierne, podemos afirmar que el trabajo de Robert Smithson, Ed Ruscha, Lewis Baltz y Allan Sekula han tenido una importancia capital, de ningún modo son las únicas importantes cuando se aborda la cuestión de las prácticas fotográficas en relación con el paisaje.

En este sentido, son muchos los autores que, entre los años sesenta y setenta, sintieron la urgencia de reformular o de cuestionar la idea de paisaje. Si hemos privilegiado a los autores citados en lugar de a Richard Long, Jan Dibets o Michael Heizer<sup>345</sup>, por poner solo tres ejemplos, se debe sobre todo a la importancia que tienen en la reflexión sobre la idea de fotografía. Tanto por sus innegables contribuciones como por la atención que el discurso historiográfico les ha dispensado, han tenido una presencia insoslayable, ejerciendo una constante influencia tanto en su época como posteriormente, aspecto que verificaremos en los siguientes capítulos. Pero, sin duda, podrían incluirse muchos más autores, y, en este sentido, no constituyen una lista de los más representativos en sentido exclusivo.

---

<sup>345</sup> Robert Sobieszek señala que, a diferencia de la mayoría de artistas *land art*, Smithson y Michael Heizer utilizaban las fotografías de formas más complejas. Para el autor, las monumentales composiciones panorámicas de Heizer anticiparon las piezas que haría Dibbets unos años más tarde. WAGSTAFF, Sam, "Michael Heizer's use of Photography", en BROWN, Julia (ed.), *Michael Heizer, Sculpture in reverse*, Los Ángeles: Museum of Contemporary Art, 1984, *apud* SOBIESZEK, Robert, *Robert Smithson: Photo Works*, Los Ángeles: Los Angeles County Museum, University of Mexico Press, 1993, p. 16.

### 2.2.1. Robert Smithson

Estoy particularmente interesado en aquello que no está aconteciendo, en el área que se abre entre los acontecimientos que podríamos llamar hueco. Este hueco existe en las regiones vacías o allí donde nunca miramos<sup>346</sup>.

Robert Smithson (Passaic, Nueva Jersey, 1938-Amarillo, Texas, 1973) es sin lugar a dudas uno de los artistas del siglo xx que mayor atención ha generado por su impacto en el campo del arte en un sentido muy amplio: tanto en diversas disciplinas, tales como la escultura y la fotografía, como en la teoría del arte y la crítica, gracias a una trayectoria breve de una intensidad fulgurante. Su obra y sus escritos, a menudo combinados, contribuyeron a poner en tela de juicio tanto las categorías tradicionales del arte como sus contextos de exhibición y experiencia<sup>347</sup>. Figura de culto desde los años setenta, Smithson se convirtió muy tempranamente en un referente para toda una generación de artistas y fotógrafos que estaban comenzando su andadura profesional en el ámbito artístico.

A los pocos años de su muerte prematura, Smithson también es investido de nuevos atributos, pasando a ser una figura clave en la configuración de las teorías posmodernas. A finales de los años setenta, desde las páginas de la revista *October*, los críticos de arte Rosalind Krauss y Craig Owens le consagran un espacio muy relevante en textos que con el tiempo se han convertido en canónicos: "La escultura como campo expandido", de Rosalind Krauss<sup>348</sup>, publicado originalmente en el número 8 de la revista *October*, en 1979, o los ensayos de Craig Owens, en sus teorizaciones sobre el *land art* y los *Earthworks* en esas mismas fechas<sup>349</sup>, así lo atestiguan explícitamente. Hoy, cuarenta y cinco años después de su desaparición,

---

<sup>346</sup> SMITHSON, Robert, "What is a museum? A dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson", en FLAM, Jack, *Robert Smithson. The Collected Writings*, Berkeley: University of California Press, 1996, p. 44.

<sup>347</sup> NOGUÉ, Àlex, "El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje", en NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea, op.cit.*, pp. 155-168.

<sup>348</sup> Y, más tarde, recopilada en su libro. KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza Forma, 1996 (1985).

<sup>349</sup> OWENS, Craig, "Earthwords", en *October*, n.º 10, otoño, 1979, p. 122. Véase también: OWENS, Craig, "El impulso alegórico: Hacia una teoría del postmodernismo", publicado originalmente en dos partes en la revista *October*, en 1980. Versión castellana en *Atlántica*, n.º 1, 1995, pp. 32-40.

Smithson no es en absoluto una figura olvidada; todo lo contrario. Su constante referencia continúa siendo muy destacada incluso en los autores más jóvenes. No obstante, como puntualiza Martí Peran, no es menos cierto que este éxito, propiciado también por la propia naturaleza de su trabajo, ha conllevado recurrentes apropiaciones de sus ideas de forma meramente retórica.

Per la magnitud i la brillantor dels seus textos, són moltes les idees que se li poden manllevar, de forma fragmentada, per a nodrir o ornamentar altres textos més porucs. El seu pensament és una autèntica pedrera –endevineu el doble sentit de l'expressió– des de la qual bastir altres reflexions, i aquest és segurament el motiu essencial que li confereix permanente actualitat<sup>350</sup>.

En el contexto de esta tesis, nos interesa especialmente analizar las contribuciones de Smithson en torno al lugar que ocupa la fotografía en su obra, cómo inciden sus reflexiones sobre las relaciones entre arte y naturaleza en la idea de paisaje, así como la fisuras que abre su pensamiento respecto a los dogmas de la modernidad. Más concretamente, nos interesa poner de relevancia el impacto de sus obras y escritos en artistas coetáneos que estaban empezando a utilizar y pensar la fotografía desde nuevos parámetros, no solo de uso y desde un punto de vista formal, sino también de pensamiento, y cómo se concretaron en prácticas en las que la reflexión se daba sobre la fotografía, como práctica y como imagen. En este sentido, no deja de ser sorprendente que tantos autores lo señalaran enseguida como un referente significativo, a pesar de que sus fotografías prácticamente no habían sido expuestas. Por supuesto, el canal de difusión de sus ideas había sido una de las plataformas más destacadas que había en Estados Unidos entre el público del ámbito: la revista *Artforum*.

[...] los textos publicados de Smithson, especialmente sus "Quasi-Infinites and the Waning of Space", mezclaban simple o vertiginosamente distintos textos, fotografías, citas literarias, mapas, planos, gráficos y cálculos en completa inter e intra-dependencia [...]. Tal colisión de medios es todavía más evidente en sus trabajos *site/non site*, cuyas instalaciones en galerías

---

<sup>350</sup> PERAN, Martí, "Dibuixar un mapa. La imatge dialèctica de Robert Smithson", en PERAN, Martí, y PICAZO, Glòria (eds.), *Natures. Una travessa per l'art contemporani*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000, p. 52.

incluyen contenedores llenos de muestras de piedras, mapas, fotografías y dibujos de un lugar [site] específico y debían ser vistas como reflejos desplazados y absolutamente correspondientes a ese exterior terrestre<sup>351</sup>.

Como puede deducirse de esta cita de Robert Sobieszek, el impacto no lo producen únicamente las imágenes que allí publica<sup>352</sup>, sino que es el carácter de esas imágenes y la peculiar interrelación con el texto lo que resulta realmente renovador como alternativa frente a las estrictas vías proclamadas por el modernismo de Clement Greenberg<sup>353</sup>. Smithson fue probablemente uno de los artistas que mejor consiguió señalar las posibilidades especulativas que era necesario indagar y explorar en la cuestión de qué rol debía jugar el arte en el pensamiento aparentemente monolítico de la época<sup>354</sup>. Además, señalaba, no una, sino diversas fisuras por donde podría empezar a abrirse discursivamente la práctica artística.

La prosa de Smithson era profundamente libre, aparentemente ajena e irreverente con los convencionalismos culturales imperantes, subversiva y provocadora respecto al sistema del arte y las galerías; lo cual contribuyó sin duda a conectar con las necesidades de muchos artistas que sentían la opresión de unas directrices demasiado restrictivas que urgía resquebrajar. Ya en 1967, siendo todavía un artista prácticamente desconocido, Smithson se permite poner en cuestión a un crítico de arte –joven, aunque ya respetado– como Michael Fried<sup>355</sup>. Algunos años más tarde, en un artículo aparecido en 1972, Smithson habla del “confinamiento cultural” que las galerías imponen al arte, llegando incluso a definir este aislamiento de la obra como una especie de “convalecencia estética”<sup>356</sup>.

---

<sup>351</sup> SOBIESZEK, Robert A., *Robert Smithson: Photo Works* (cat. exp.), Los Angeles County Museum of Art, 9 de septiembre-28 de noviembre, 1993, Los Ángeles: Los Angeles County Museum / Albuquerque: University of New Mexico Press, 1993, p. 15.

<sup>352</sup> Menos de treinta fotografías, en total, desde que empezó a publicar en la revista, en 1967, hasta 1973.

<sup>353</sup> PERAN, Martí, “Dibuixar un mapa. La imatge dialèctica de Robert Smithson”, en PERAN, Martí, y PICAZO, Glòria (eds.), *Natures. Una travessa per l'art contemporani*, op. cit., p. 62.

<sup>354</sup> CAMERON, Dan, “Incidents of Robert Smithson. Posthumous Dimensions of a Premature Pre-Modern”, en *Flash Art*, vol. 23, n.º 155, 1990, pp. 103-107.

<sup>355</sup> SMITHSON, Robert, “Letter to the Editor”, en *Artforum*, vol. 6, n.º 2, 1967.

<sup>356</sup> Su postura crítica con el sistema del arte y con las galerías no le impidió seguir exponiendo. A pesar de que intentara por todos sus medios deslocalizar sus intervenciones y proyectos, alejarlos del centro – simbolizado por Manhattan como capital cultural y por la galería como único lugar de exposición del objeto artístico–, finalmente, también tuvo que doblegarse a las exigencias del sistema. La primera

Cuando un trabajo artístico es colocado en una galería pierde su carga y se convierte en un objeto o superficie desconectado del mundo exterior. Incluso una habitación vacía, blanca e iluminada, es una sumisión a lo neutral. Trabajos artísticos vistos en estos espacios parecen estar sometidos a una especie de convalecencia estética. Son considerados como inválidos inanimados, esperando a que los críticos pronuncien si son curables o incurables... Todo queda reducido a forraje visual y mercadería transportable<sup>357</sup>.

Los escritos de Smithson obligan a sus contemporáneos a reconsiderar valores característicamente modelados por el lenguaje de la época como universales. El artista Frank Stella, en una entrevista con el crítico Jack Flam, reconocía, por ejemplo, que las implicaciones de obras como *Asphalt Rundown* (Roma, 1969) no habían pasado desapercibidas a los artistas contemporáneos. Vista a través de fotografías (Fig. 5), esta obra, uno de sus primeros "flows", era un evidente guiño al gesto grandilocuente del expresionismo abstracto asociado con el conocido gesto de Jackson Pollock, "a la vez que reconstruía la práctica enfatizando el aspecto antrópico del acto de verter en contraste con el gesto individualista de pintar"<sup>358</sup>. Stella señalaba a este propósito que esta obra fue percibida en la época como un poderoso gesto aniquilante que forzó a todos los artistas sensibles y reflexivos a considerar seriamente el rol del gesto del pintor en la superficie del lienzo.

La valorización de las distintas facetas de su obra en relación con los distintos soportes no siempre fue igual, ni sus escritos igualmente considerados. De hecho, en los comienzos de su carrera, John Perreault criticaba en un artículo publicado en 1967 los escritos del joven artista, considerando que hacían un flaco favor al resto de su obra: "Aunque sus trabajos son de un alto calibre, los escritos de Robert Smithson son

---

exposición individual de Smithson tiene lugar muy pronto, en 1959, cuando el artista tan solo cuenta con 21 años, en la ya desaparecida Artist's Gallery de Nueva York. Sus siguientes exposiciones individuales y colectivas se suceden en diversas galerías de Manhattan, conocidas, aunque no de primera línea. En cualquier caso, Smithson parece ser que no se sentía todavía preparado y decide, en 1962, dejar de exponer durante un tiempo para concederse un periodo de introspección y reevaluación.

<sup>357</sup> SMITHSON, Robert, "Cultural Confinement", en *Artforum*, octubre, 1972. FLAM, Jack (ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings*, Berkeley: University of California Press, 1996. pp. 154-156.

<sup>358</sup> FLAM, Jack (ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings, op. cit.*, pp. xxii.

juvenilmente pretenciosos y distraen de la validez de su trabajo actual"<sup>359</sup>. Por supuesto, este tipo de argumentos también revelan no pocas cuestiones que en esos mismos años cambiaron radicalmente de signo, cuando muchos artistas empezaron a desarrollar una escritura crítica difícilmente escindible de la propia obra plástica. Por otra parte, en lo que concierne al paisaje, otros críticos<sup>360</sup>, de forma sin duda poco ponderada o superficial, se apresuraron en considerar a Smithson un romántico, simplemente porque había vuelto a plantear la cuestión de lo pintoresco. Muy pronto, la complejidad de sus reflexiones desarticularía la simplicidad de tales afirmaciones.

Si sus escritos se publican en relación con imágenes, es importante señalar que la relación de Smithson con la cámara fue mucho más compleja de lo que pudo pensarse a primera vista contemplando las imágenes que acompañaron la publicación sus artículos. Una de las primeras evidencias es la falta de interés por la autoría de las imágenes vinculadas con sus piezas: le importaba poco si era él mismo quien tomaba las fotografías o eran otros, pero, en cambio, era extremadamente meticuloso en sus indicaciones respecto a sus características. Ello no ocurría solo en las fotografías de intervenciones monumentales, como *Spiral Getty*, conceptualizadas, dada su inaccesibilidad o su lejanía, para ser vistas a través del soporte fotográfico o en cine de 16 mm<sup>361</sup> (Fig. 6); en las instrucciones que Smithson envió a Lucy Lippard para sus exposiciones *557.089* y *955,000*<sup>362</sup>, por ejemplo, el artista –que no podía asistir a la exposición– le propuso a la comisaria realizar unas instantáneas de horizontes desiertos de Seattle. Precisaba que tenía que usar una Kodak Instamatic e indicó de forma muy precisa cómo estas fotografías debían ser: “vacías, planas, mudas, comunes, ordinarias, vacías, apagadas”, proponiendo además como temas

---

<sup>359</sup> Mientras que Ann Reynolds ha señalado, por el contrario, que la importancia y la brillantez de sus escritos llegaron a ensombrecer su obra gráfica, considerándola como excesivamente simple y didáctica, mera ilustración o suplemento secundario de sus textos. PERREAULT, John, “A minimal future?”, en *Arts Magazine*, n.º 5, marzo, 1967, p. 31, *apud* REYNOLDS, Ann, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge: Massachusetts: The MIT Press, 2003. p. xii.

<sup>360</sup> TILLIM, Sidney, “Earthworks and the New Picturesque”, en *Artforum*, n.º 7, diciembre, 1968, pp. 42-45.

<sup>361</sup> SCHNELLER, Katia, “Sous l’emprise de l’Instamatic”, en *Études photographiques*, n.º 19, diciembre, 2006, sin paginar. Disponible en línea: <http://etudesphotographiques.revues.org/index1292.html> (consulta: 15.03.2015).

<sup>362</sup> *555,087* y *955,000*, exposiciones comisariadas por Lucy Lippard en el Seattle Art Museum de Washington y la Vancouver Art Gallery, en 1969 y 1970, respectivamente.

específicos: playas desocupadas, campos desérticos, parcelas sencillas y carreteras típicas sin casas<sup>363</sup>.

Para Smithson, la cámara fotográfica era la gran generadora de monumentos, y una forma de dar relevancia a ese fenómeno era justamente evidenciar esa progresiva museificación de la naturaleza operada por la cámara<sup>364</sup>. En un paisaje norteamericano cada vez más sistematizado para el consumo y el desplazamiento automovilístico, Smithson plantea un radical contrapunto en clara disidencia respecto de los valores expresionistas y románticos que prevalecían en la concepción del paisaje norteamericano y el arte moderno. Su investigación propone, de hecho, una nueva articulación del concepto de paisaje contemporáneo cuya primera operación consiste en socavar los valores hasta entonces considerados como universales y evidenciar el rol que había tenido la fotografía en la tarea de fijación de ciertas vistas.

Visitar los *wastelands*<sup>365</sup>, como propone en 1967 con su célebre *A Tour on the Monuments of Passaic*<sup>366</sup> (Fig. 7), es adentrarse allí donde la tierra ha sido sometida a un profundo desgaste, donde se acumula lo desechado y lo obsoleto. En esos lugares, Smithson se propone invertir no pocas convenciones sobre la experiencia turística y la observación de lo pintoresco tal y como se planteaban hasta el momento, pero no únicamente respecto al nuevo destino –en una lógica turística– que había que contemplar, sino también en lo que concernía a la propia experiencia perceptiva<sup>367</sup>.

El autobús pasó por encima del primer monumento. Tiré del cordón de aviso y me apeé en la esquina de Union Avenue con River Drive. El

---

<sup>363</sup> SOBIESZEK, Robert, *Robert Smithson: Photo Works*, op. cit., p. 25.

<sup>364</sup> En un texto inédito e inacabado, Smithson hacía un juego de palabras de difícil traducción en el que cambia el sentido de turista [*sight-seer*] por el de contemplador de lugares [*site-seer*]. Sébastien Marot propone muy acertadamente traducir la expresión de Smithson de *site-seer* mediante la de *visitante*. SMITHSON, Robert, "The Artist as a Site-Seer; or, A Dintorphic Essay" (1966-67), en FLAM, Jack (ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., pp. 340-345. MAROT, Sébastien, *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006, pp. 64-98.

<sup>365</sup> En inglés, *wasteland*, que correspondería a la traducción castellana de *erial*, descampado o *terrain vague*, tiene una connotación más vinculada a la noción de desecho y devastación, cuya etimología Smithson explotará a fondo en sus trabajos.

<sup>366</sup> SMITHSON, Robert, "Un recorrido por los monumentos de Passaic", en SMITHSON, Robert, *Selección de escritos*, México D. F.: Alias, 2009. Publicado originalmente como "The Monuments of Passaic", *Artforum*, diciembre, 1967, vol. 6, n.º 4, pp. 52-57.

<sup>367</sup> Por otra parte, conviene recordar también que Passaic no era una periferia cualquiera en el universo smithsoniano: este nuevo escenario en el que el artista escenifica un nuevo *grand tour* es justamente su lugar de nacimiento y donde había pasado gran parte de su infancia y adolescencia.

monumento era un puente que cruzaba el río Passaic, el cual conectaba el condado de Bergen con el de Passaic. El sol del mediodía daba carácter cinematográfico al lugar, convirtiendo el puente y el río en una imagen sobreexpuesta. Fotografiarlo con mi Instamatic 400 fue como fotografiar una fotografía. El sol se convirtió en una monstruosa bombilla que proyectaba una serie separada de “fotogramas” hacia mis ojos a través de mi Instamatic. Cuando atravesé el puente, era como si caminara sobre una fotografía enorme hecha de madera y acero, y, debajo, el río existía como una gigantesca película que lo único que mostraba era un vacío continuo<sup>368</sup>.

En *A Tour on the Monuments of Passaic*, la percepción de las imágenes es indisociable del relato que las acompaña, un relato en clave de ciencia ficción que convierte el paisaje “desolado y desolador” –para utilizar los términos de Adorno– de la periferia de las afueras de Nueva York y la interpretación de las imágenes fotográficas publicadas junto al artículo en objeto estético de pleno derecho. En una misma acción, en este paseo turístico aparentemente inocente y sin pretensiones, Smithson no solo estaba desarticulando el concepto de lo pintoresco desterritorializándolo a través de su inversión –cuestionando así su universalidad o la irreversibilidad del canon que había regido en las representaciones del paisaje clásico–, sino que también situaba en el centro de atención el poder otorgado de forma “inconsciente” a la capacidad de transformación de la imagen fotográfica y su fuerza de estetización<sup>369</sup>. Pocos quizás han expuesto esta circunstancia de forma tan resoluta como lo hizo Jeff Wall en su célebre texto “Señales de indiferencia”<sup>370</sup>:

[...] la innovación de Smithson reside en eludir el género de la crítica de arte y en su lugar escribir una parodia de un documental de viajes. Desempeña el papel del periodista inquisitivo y literato acompañando e

---

<sup>368</sup> SMITHSON, Robert, “Un recorrido por los monumentos de Passaic”, en SMITHSON, Robert, *Selección de escritos*, op. cit., p. 11.

<sup>369</sup> “[...] el fotoensayo de Smithson reconstruye la autorreferencia del dispositivo y reinterpreta una experiencia autocontemplativa en la que la estrategia intencional del fotógrafo convierte el lugar en un espacio ‘pintoresco’”. DEL RÍO, Víctor, “Lugar y amnesia. Paisajismo fototextual en el arte de concepto”, en *Estéticas*, n.º 11-12, 2010, pp. 125-130.

<sup>370</sup> Dos años antes de la publicación del texto de Jeff Wall, en 1995, Sobieszek justificaba la curaduría de la exposición sobre el trabajo fotográfico de Smithson argumentando su sorpresa por la desatención a este aspecto sin duda fundamental de su obra que además había sin duda influenciado a un número importante de fotógrafos. SOBIESZEK, Robert A., *Robert Smithson: Photo Works*, op. cit., p. 16.



interpretando su tema. Narrativiza el arte de Judd con su propia versión, oscila entre el comentario crítico y la narración y reinventa la relación entre el arte visual y la literatura. Las obras más relevantes de Smithson como "The Monuments of Passaic" e "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán" son "auto-acompañamientos". El Smithson fotógrafo-periodista acompaña al Smithson experimentador-artístico y es capaz de escribir una apología de su arte escultórico en la forma de divertimento popular<sup>371</sup>.

Para vehicular esta gran operación de inversión de valores, de dislocación y desarticulación de los conceptos habitualmente asociados al consumo turístico y la apreciación de las cualidades pintorescas del paisaje, Smithson se ampara, igual que lo estaban haciendo en esos mismos años Ed Ruscha y otros, en una estética vernácula, que –podríamos subrayar– estaban "imitando" o, si se prefiere, invocando, a la perfección. De ahí la insistencia de Smithson por las modestas prestaciones de su cámara Instamatic, a la cual hace referencia en diversas ocasiones para dejar bien clara su posición respecto *al estilo sin estilo* con el que quiere dotar sus imágenes.

Para Smithson, como artista de su generación sensible a la creciente mediatización de los acontecimientos, la cámara había desplazado al mundo natural. "El filosofismo de la 'realidad' terminó poco después del lanzamiento de las bombas sobre Hiroshima y Nagasaki y los hornos se fundieron. La 'apariencia' cinemática se impuso completamente en algún momento de finales de los cincuenta. La 'naturaleza' cae en una *serie infinita* de 'instantáneas' de películas<sup>372</sup>; recibimos aquello que Marshal McLuhan llama 'el reel world' [mundo embobinado]"<sup>373</sup>.

Interpelando a la referencia al futuro a través de la atmósfera de ciencia ficción, la inversión que escenifica en su recorrido por Passaic alcanza el discurrir habitual del tiempo, que queda dislocado. No solo aquello que vemos lo vemos a través de imágenes, sino que, en cierto modo, ya estamos dentro de ellas. De este modo, Smithson reitera no solo que la cámara tiene el "poder abominable de inventar

---

<sup>371</sup> WALL, Jeff, "Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual", en PICAZO, Glòria, y RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, op. cit., p. 231.

<sup>372</sup> La expresión empleada por Smithson es "movie 'stills'".

<sup>373</sup> SMITHSON, Robert, "A Museum Language in the Vicinity of Art" (1968), en FLAM, Jack, *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p. 91.

mundos”, sino también que “la fotografía convierte la naturaleza en un concepto imposible”<sup>374</sup>. “Una especie de belleza ‘virgen’ quedó establecida en los primeros días de este país y la mayoría de la gente que no mira muy a fondo tiende a ver el mundo a través de postales y calendarios y eso es lo que afecta a su idea de aquello que piensan debería ser la naturaleza, en lugar de aquello que es”<sup>375</sup>. Quedaba así escamoteado también uno de los roles otorgados por defecto a la fotografía.

Según Britt Salvesen, con Robert Smithson la transición del estatuto de la imagen fotográfica desplazaba vertiginosamente sus parámetros habituales y, si “las imágenes que produjo podían preservar, reemplazar, revelar o transformar ‘la población industrial descompuesta’, quedaba como una cuestión provocativamente abierta”<sup>376</sup>.

Pienso que consideramos todo el paisaje como una especie de extensión de la galería. No creo que estemos planteando la cuestión en términos de retorno a la naturaleza. Para mí, el mundo es un museo. La fotografía convierte la naturaleza en algo obsoleto. Por el hecho de pensar en términos de *site* y *non-site*, ya no tengo necesidad de referirme a la naturaleza. Hacer arte me absorbe completamente: se trata principalmente de una actividad de observación, de una actividad mental que desemboca directamente en lugares discretos. Presentar un medio en cuanto tal no me interesa. En mi opinión, es uno de los puntos débiles de gran parte del arte contemporáneo<sup>377</sup>.

---

<sup>374</sup> Refiriéndose a los pintores del siglo XIX, Smithson argumenta: “They were in actual competition with photography, so they went to sites, because photography does make nature an impossible concept. It somehow mitigates the whole concept of nature in that the earth after photography becomes more of a museum”. SMITHSON, Robert, “Fragments of a conversation” (1969), en FLAM, Jack, *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p. 188.

<sup>375</sup> “Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institution” (1972), realizada por Paul Cummings, en FLAM, Jack, *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit., p. 298.

<sup>376</sup> SALVESEN, Britt, *New Topographics*, op. cit., p. 33.

<sup>377</sup> Extraído de unas entrevistas realizadas entre diciembre de 1968 y enero de 1969, “Discusión entre Michael Heizer, Dennis Oppenheim y Robert Smithson”, citadas en TIBERGHIE, Gilles A., *Land Art*, París: Carré, 1993, p. 279. Este posicionamiento, así como la extrema diversidad de los soportes materiales con los que trabajó Smithson (fotografía, vídeo, dibujo, escritura) respondiendo a intereses igualmente diversos (literatura, ciencia ficción, geología, arte, psicología), lo convierten en paradigma del artista posmoderno *avant la lettre*. OWENS, Craig, “Photography en abyme”, en OWENS, Craig, *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, Berkeley: University of California Press, 1992, pp. 16-30.

La función de la fotografía en su concepción del *site* y el *non-site* fue esencial<sup>378</sup>. Sus grandes infraestructuras escapaban a las galerías que, como citábamos unas líneas más arriba, propiciaban una especie de convalecencia carcelaria<sup>379</sup>, pero tenían que volver a ellas y lo hacían, de forma muy elocuente, como fotografías. Así pues, sabiamente instrumentalizada, a través de una presunta apariencia documental de carácter *amateur*, la fotografía podía, en el mejor de los casos, contribuir a una reflexión sobre el lugar del arte, así como sobre el papel performativo del valor testimonial que se otorga habitualmente a la fotografía como documento o recuerdo de un lugar, no sin cierta dosis de incertidumbre.

Que la mayoría de las fotografías realizadas por Smithson fueran diapositivas no es un hecho banal. La diapositiva, en su versatilidad, resultaba especialmente práctica y útil para diversos propósitos: para conferencias, para ser ampliadas en pósters o como copias de exposición de aquellas obras que habían sido realizadas en parajes lejanos<sup>380</sup>. Smithson siempre fue consciente de que sus obras iban a ser vistas a través de imágenes fotográficas (o fílmicas), y con tal propósito fueron concebidas. Esta exploración del medio fotográfico se materializaría también en el uso de espejos (Fig. 8).

En sus *Mirror displacements* (1969), los espejos devuelven imágenes invertidas que tomamos por verdaderas. Una fotografía de una imagen reflejada en el espejo es el simulacro de un simulacro, una heterotopía, como diría Michel Foucault exactamente en esos mismos años<sup>381</sup>. Así pues, en estas obras Smithson convierte los lugares en dobles paisajes, potencialmente infinitos. En *Photo-Makers* (1968), que antecede a los *Mirror displacements*, Smithson tomó fotografías en blanco y negro de

---

<sup>378</sup> Katia Schneller ha señalado tres dispositivos principales: la fotografía asociada al texto (*A Tour on the Monuments of Passaic*), la proyección de diapositivas (*Hotel Palenque*) y el uso que hace de la fotografía en los *Non-Site*, particularmente significativo. SCHNELLER, Katia, "Sous l'emprise de l'Instamatic", en *Études photographiques*, n.º 19, diciembre, 2006, s/p. Disponible en línea: <http://etudesphotographiques.revues.org/index1292.html> (consulta: 15.03.2015).

<sup>379</sup> Véase la nota 354.

<sup>380</sup> Por otra parte, en esos mismos años, hacia mediados de los años setenta, Nan Golding empieza a plantear su trabajo a través de la proyección de diapositivas. En 1997, Mel Bochner señaló en una conversación con Vicky Goldberg: "Todos queríamos hacer cosas diferentes. El hecho de que las diapositivas tuvieran una calidad poco apreciada las hacía más aceptables", *apud* BARGELLES, Guglielmo (ed.), *Robert Smithson: Slideworks*, Milán: Carlo Frua, 1997, p. 179.

<sup>381</sup> Véase el capítulo 1. BAZIN, Philippe, *Ce que Michel Foucault fait à la Photographie*, Setrogran : Blurp, 2016.

diversos lugares, las reveló, las colocó en el lugar donde habían sido tomadas y luego tomó fotografías en color de las imágenes *in situ*. Son representaciones de paisajes que contienen su propia representación. Una representación que se articula a través de tres transformaciones (reducida por la lente, blanqueada por la película y la exposición, encuadrada por la cámara), pero podríamos convenir que estos trabajos versan más sobre la mediatización de la fotografía que sobre un lugar específico y, gracias al uso que hacen de la práctica fotográfica, ponen en evidencia ese proceso de museificación de la naturaleza operada por la cámara fotográfica o por influencia de ella.

En manos de Smithson y otros artistas de los años sesenta, el medio fotográfico se convirtió en un instrumento de rebelión artística contra ciertas convenciones y restricciones imperantes en la época, y su uso experimental permitió minar el dominio de la abstracción de los medios artísticos tradicionales. Ni la fotografía ni el arte volverían a ser los mismos desde entonces. En este aspecto, Smithson fue particularmente visionario, aunque no pudiera imaginar hasta qué punto llegaría su esfera de influencia. Si, en 1967, describió Passaic como un lugar "perfecto para la galería", el tiempo le ha dado la razón con creces. Hoy, los proyectos sobre el paisaje suburbano y postindustrial invaden los museos. Asimismo, en muy pocos textos promocionales de estos proyectos no encontramos la terminología que generó el propio Smithson en sus escritos, o su referencia directa.

El interés de Smithson por los distintos huecos –no solo territoriales– del paisaje que habían sido pasados por alto hasta entonces, contribuyó a centrar la atención del espectador en la experiencia de la naturaleza como algo inevitablemente entrelazado con ciertos parámetros culturales. Esta percepción, que se difundiría internacionalmente a través del movimiento *Earth Art*, tuvo un profundo impacto en fotógrafos como, por ejemplo, Lewis Baltz, como señalaremos más adelante en el punto 2.2.3. No menos importante fue su manera de utilizar la cámara y sus discursos asociados, con el fin de desnaturalizarlos convenientemente en relación con los aspectos que habían contribuido a moldear cierta idea de paisaje. Que Smithson utilizara la fotografía para visibilizar sus obras desplazadas lejos de los centros galerísticos o museales y sus resultados fueran aptos para ser expuestos o publicados,

no le impidió llevar a cabo una profunda reevaluación de lo que ponía en juego ese registro y su difusión. La manera en que utilizó y pensó en torno y a través de la fotografía difería en gran medida de cómo lo estaban haciendo la mayoría de los artistas de la época. No dejó de interrogarla en tanto que medio, práctica e imagen producida, impidiendo y escamoteando así la expresión de “mero uso instrumental”, porque este “uso”, a través de la obra de Smithson, se había convertido en un magnífico “hueco” donde explorar; un lugar de reflexión en sí mismo.

En torno a 1971, escribió un artículo, publicado póstumamente, “Art through the Camera’s Eye”, recurrentemente citado, en el que se refiere a la experiencia de entrar en una tienda de fotografía como el escenario perfecto para una película de terror, proponiendo incluso un posible título, *La invasión de las cámaras robots*: “estaría basada en el mito de los cíclopes y tendría a Ulises como encargado de la cámara. El ojo de una cámara alude a muchos abismos. Cada disparo expondría al encargado y su tienda a una aniquilación parcial. Dejo que los lectores se imaginen el final”<sup>382</sup>. Curiosamente, justo en la época en que necesitó empezar a utilizar una cámara de mayores prestaciones, reconocía que esa pesadilla no le impedía dejar de usar su Instamatic, con sus distintas aperturas con los símbolos de “sol”, “nube” o “infinito”. Refiriéndose a las exposiciones comentadas anteriormente comisariadas por Lucy Lippard, señalaba:

Una vez, alguien tomó por mí 400 instantáneas de horizontes de Seattle, cuyos registros de tales vistas astigmáticas y límites inalcanzables dieron como resultado una colección de trozos de espacio desterrados. Tomar tales fotos pone el ojo humano en exilio y produce un castigo cósmico. La distancia medida de los objetos ofrece confort y certeza frente a lo infinito<sup>383</sup>.

Si, unas líneas antes, Smithson declaraba que, entre una cámara fotográfica y una cámara de cine, postulaba por una cámara infinita –reflexión que no había que tomar como una verdad absoluta, sino como mera especulación–, no cabe duda de que su trabajo ofreció un espacio inimaginable para seguir explorando.

---

<sup>382</sup> SMITHSON, Robert, “Art through the Camera’s Eye” (1971), en FLAM, Jack, *Robert Smithson. The Collected Writings, op. cit.*, p. 371.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 373.

### 2.2.2. Ed Ruscha

El caso de Ed Ruscha (Omaha, Nebraska, 1937) es igualmente paradigmático si tenemos en cuenta que la inmensa influencia que ha tenido y la ingente bibliografía que ha generado su obra, especialmente en el tema que trata esta tesis, se debe a la serie de fotolibros que realizó en muy pocos años: entre 1962 y 1971<sup>384</sup>. Como en el caso de Smithson, la escritura también es un componente importante de su trabajo, aunque no se formaliza en largos ensayos: además de artículos breves, Ruscha escribe en la superficie de sus obras gráficas y pictóricas. En las fotografías, las palabras aparecen desde sus primeras instantáneas, tomadas de adolescente en Italia, constituyendo un auténtico material de trabajo<sup>385</sup>. A pesar de que, a diferencia de Smithson, Ruscha sí ha tenido una larga trayectoria y sigue actualmente en activo, parece que sobre su obra también sobrevuela un constante enigma que sigue atizando respuestas tan diversas como exageradas<sup>386</sup>.

Por otra parte, en las numerosas entrevistas concedidas, Ruscha ha demostrado siempre cierta habilidad para esquivar la obligación de dar respuestas explicativas demasiado concluyentes o simplificadoras de su trabajo, impidiendo así una categorización clasificatoria demasiado restringida, pero a la vez suspendiéndola en una especie de limbo interpretativo muy poco definido. A pesar de esta

---

<sup>384</sup> *Twentysix Gasoline Stations* (1962-1963); *Various Small Fires and Milk* (1964); *Some Los Angeles Apartments* (1965); *Every Building on the Sunset Strip* (1966); *Thirtyfour Parking Lots* (1967); *Royal Road Test* (1967); *Business Cards* (1968); *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968); *Crackers* (1969); *Real Estate Opportunities* (1970); *Babycakes* (1970); *A Few Palm Trees* (1971); *Records* (1971); *Dutch Details*, 1971. Aunque a menudo el primer libro se encuentre fechado en 1963, fue publicado en 1962. HATCH, Kevin, "Something Else: Ed Ruscha Photographic Books", en *October*, vol. 111, invierno, 2005, p. 109. Una publicación reciente se ha dedicado a recopilar los trabajos que han emulado sus fotolibros. BROUWS, Jeff, BURTON, Wendy, y ZSCHIEGNER, Hermann (eds.), *Various Small Books. Referencing Various Small Books by Ed Ruscha*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013, p. 8.

<sup>385</sup> RUSCHA, Ed, *Huit textes. Vingt-trois entretiens (1965-2009)*, Zúrich: JRP Ringier / París: Maison Rouge-Fondation Antoine de Galbert, 2010. Véase también: DEL RÍO, Víctor, "Avatares de la fotografía objeto", en DEL RÍO, Víctor, *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 95-111.

<sup>386</sup> Como recuerda Mark Rawlinson, el ataque de Jeff Wall respecto a "Twentysix Gasoline Stations" fue extremo: "Only an idiot would take pictures of nothing but the filling stations, and the existence of a book of just those pictures is a kind of proof of the existence of such a person". BROUWS, Jeff, BURTON, Wendy, y ZSCHIEGNER, Hermann (eds.), *Various Small Books. Referencing Various Small Books by Ed Ruscha*, op. cit., p. 14.

ambigüedad, sus declaraciones han sido sin duda extremadamente influyentes en el relato historiográfico.

La fotografía para mí es solo un terreno de juegos. De ningún modo soy un fotógrafo [...]. No es solo la fotografía lo que me interesa, sino la producción completa de hacer un libro... Uso esa cosa [la cámara –trabaja con una Yashica, por cierto–], que simplemente cojo como un hacha si tuviera que cortar un árbol. Cojo la cámara y salgo y disparo las imágenes que tengo que disparar. Nunca tomo fotos por tomarlas; no estoy interesado en todo eso. El medio no me intriga hasta ese punto... Me interesa el producto acabado; eso es lo que realmente me interesa. Es estrictamente un medio que usar o no usar, y solo lo uso cuando tengo que hacerlo. Lo uso para hacer un trabajo, que es hacer un libro. Nunca podría repasar todas las fotografías que he tomado de diferentes cosas y hacer un libro de ellas<sup>387</sup>.

*Twentysix Gasoline Stations* (Fig. 9) fue el primer trabajo de la serie de un proyecto editorial tan sobrio como complejo que, desde el momento de su publicación, un año más tarde, dejará estupefactos a la mayoría de los críticos y absolutamente fascinados a muchos artistas contemporáneos implicados en vías de investigación afines<sup>388</sup>. Podríamos preguntarnos, pues, dónde radicaba la singularidad de esos aspectos que dejaron tan perplejos a algunos y supusieron una clara inspiración para otros<sup>389</sup>.

Enumerar los rasgos distintivos de este trabajo sin duda ofrece pistas significativas: familiaridad de lo genérico-colectivo opuesta a una artísticidad de lo

---

<sup>387</sup> Teniendo en cuenta el interés que había suscitado en los interesados por la fotografía contemporánea de entonces, la ironía con la que Ruscha exponía su preocupación por su presumible falta de interés podía irritar a todo aquel que se tomara muy en serio la tarea de defender la artísticidad de la fotografía. COLEMAN, A. D., "I'm Not Really a Photographer", en *The New York Times*, 10 de septiembre, 1972. FOGLE, Douglas (dir.), *The Last Picture Show*, op. cit., pp. 22-23.

<sup>388</sup> Lewis Baltz y Stephen Shore comentan su influencia en sus respectivos trabajos. ADAMS, Robert, BALTZ, Lewis, BECHER, Bernd y Hilla, DEAL, Joe, GOHLKE, Frank, NIXON, Nicholas, SCHOTT, John, SHORE, Stephen, y WESSEL, Henri Jr., *New Topographics*, Rochester: International Museum of Photography, George Eastman House / Tucson: Center for Creative Photography / Gotinga: Steidl, 2010, pp. 28-29.

<sup>389</sup> Benjamin Buchloh se encargaría de situar *Twentysix Gasoline Stations* como una de las primeras manifestaciones de lo que sería el conceptual a través de tres estrategias específicas: la elección de lo vernáculo, en este caso, la arquitectura, como referencia prioritaria; el empleo de la fotografía de forma sistemática como medio de representación, y nuevas formas de distribución de sus piezas como, en el caso de Ruscha, sus fotolibros. BUCHLOH, Benjamin H. D., "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", en *October*, vol. 55, invierno, 1990, p. 119.

personal que, en esos momentos, encarnaba todavía la gestualidad expresionista de Jackson Pollock o el encuadre oportuno asociado a Henri Cartier-Bresson; una temática relativa al carácter modular y anónimo de la arquitectura vernácula moderna; serialización de las imágenes; un estilo considerado como neutro; elección de temas supuestamente anónimos, desprovistos de retratos y figuras, y su adscripción a la estética de la fotografía utilitaria o *amateur*, podrían ser los más destacados. La obra de Ruscha se adelanta a muchas de las investigaciones que más tarde se concretarían en planteamientos conceptuales, como sería el caso de Dan Graham con su *Homes for America*<sup>390</sup>.

Como indica de forma atinada Víctor del Río, será justamente el vínculo con lo fotográfico, más que su reflexión en torno a lo lingüístico, aquello que a partir de entonces quede señalado en la obra de Ruscha como referencia que antecede a las investigaciones del conceptual<sup>391</sup>, obviando así la cuestión, mucho más honda, relativa a la inscripción, las relaciones entre el lenguaje visual y verbal, que ha estado presente en este autor desde sus inicios. Sería, pues, desde este punto que habría que investigar sus fotolibros, en este vínculo entre palabra e imagen, entre tipografía y fotografía, entre proceso y factura final. No obstante, por el uso que hace del medio fotográfico y sus comentarios, la recepción y la crítica de su obra van a quedar absorbidas en la comparativa con la fotografía moderna. Se aísla su relación de la fotografía separándola del resto de su obra y aquello que repercute en las primeras reacciones es en qué medida *Twentysix Gasoline Stations* no es un libro al uso de fotografía o en qué medida esas imágenes de gasolineras se resisten a entrar en la categoría de *street photography*, a pesar de que hubieran sido rigurosamente tomadas en la calle.

La constatación de que la estética industrial del fotolibro hubiese sido tan sofisticadamente cuidada al más mínimo detalle –artificiosa, es el vocablo que

---

<sup>390</sup> DEL RÍO, Víctor, "Las interpretaciones de Ed Ruscha. Avatares de la fotografía objetiva", en *Papel Alpha. Cuadernos de fotografía y vídeo*, n.º 6, 2002-2003, pp. 3-23. Disponible en línea: <http://www.victordelrio.net/PDFS/Ensayos/La%20fotografia%20objeto.pdf> (consulta: 23.09.2018).

<sup>391</sup> *Íd.*



utiliza<sup>392</sup>— parecía cortocircuitar con fuerza los discursos habituales de la época. Como puntualizó Ruscha, no fue siquiera un libro pensado para albergar unas imágenes, sino más bien “unas imágenes que ilustraban un título, una frase: 26 gasolineras”<sup>393</sup>. Aquello que le gustaba era la palabra gasolina, así como el número 26<sup>394</sup> (Figs. 10 y 11). Por lo demás, tampoco podía encontrarse en él ninguna narrativa lineal que permitiera imaginar un posible itinerario, un recorrido de una gasolinera a otra; el lector de la época no podía recurrir a las narrativas visuales en las que se había acostumbrado a leer las imágenes. Las referencias habituales de los ensayos fotográficos publicados en revistas y libros de la época no parecían pertenecer a la misma especie.

En el trabajo fotográfico de Ed Ruscha, además, la lógica de la fotografía utilitaria declaradamente desvinculada de la fotografía artística se alinea con los postulados de Marcel Duchamp<sup>395</sup> en el rechazo de una noción tradicional de originalidad, que en esos años volvía a recuperarse con fuerza. “Mis imágenes no son interesantes, como tampoco lo es su tema. Son simplemente una colección de ‘hechos’; mis libros son más bien una colección de ‘ready-mades’”<sup>396</sup>. El argumento de Ruscha se convertirá en una tendencia característica de la época unos años más tarde, cuando muchos artistas se esfuerzan por renovar una visión del arte excesivamente anquilosada y autocelebratoria. De nuevo, nos encontramos con el hecho de que la expresión “mero uso de la fotografía” —que, en este caso, defiende el propio autor— en realidad no resulta tan aclaratoria como podría pensarse para comprender y ahondar

---

<sup>392</sup> COPLANS, John, “Concerning Various Small Fires: Ed Ruscha discusses his Perplexing Publications”, en *Artforum*, vol. 5, febrero, 1965. Hemos consultado la versión francesa del texto: RUSCHA, Ed, *Huit textes. Vingt-trois entretiens (1965-2009)*, Zúrich: JRP / Ringier, pp. 59-61.

<sup>393</sup> Como comenta el propio Ruscha: “When I set out to make the book, I had this fixation in my mind, through blind faith, that the title was going to be Twentysix Gasoline Station. Don’t ask me why. There is nothing supernatural or psychic in it. I just felt like: this rounds good to me. Twenty-five doesn’t sound good, twenty-seven doesn’t sound good, it’s twenty-six. And so I followed that as a guideline as I took these photographs on trips between LA and Oklahoma”. WOLF, Sylvia (ed.), *Ed Ruscha and Photography* (cat. exp.), Nueva York: Whitney Museum / Steidl, 2004, p. 263.

<sup>394</sup> COPLANS, John, “Concerning Various Small Fires: Ed Ruscha discusses his Perplexing Publications”, *op. cit.*, p. 59.

<sup>395</sup> Cuya obra conocía y admiraba desde sus años de instituto y cuya primera retrospectiva, *Marcel Duchamp retrospective exhibition*, comisariada por Walter Hopps para el Pasadena Art Museum, visita personalmente en 1963.

<sup>396</sup> COPLANS, John, “Concerning various small fires: Edward Ruscha discusses his perplexing publications”, en RUSCHA, Ed, *Huit textes. Vingt-trois entretiens (1965-2009)*, *op. cit.*, p. 61. Sobre este punto véase también: DEL RÍO, Víctor, “Avatares de la fotografía objeto”, *op. cit.*, pp. 95-111.

en su propuesta artística. De ahí que sea necesario revisar y analizar el vínculo con lo fotográfico de forma más matizada y atenta a las diversas capas que implica, con el objetivo de identificar la auténtica abertura que significaron sus piezas en relación con ese territorio que aparece en ellas.

Por un lado, es necesario analizar la actitud, casi podríamos decir la *parade*, cuya escenificación, como en todo un desfile, tiene parte de verdad y parte de ficción. Respondiendo a su afinidad con la obra de Duchamp, Ruscha insiste en su falta de interés por la fotografía artística tal y como dictaba la tradición moderna; no obstante, no duda en explicar la meticulosidad con la que ha elaborado los fotolibros, sin dejar absolutamente ningún detalle al azar, aspecto que sin duda lo aleja de la idea de *ready-made*. En los siguientes libros, también se pondrá de manifiesto otro aspecto fundamental: la programación de las tomas. En el caso de *Twentysix Gasoline Stations* el relato es extraordinario. En cada una de las gasolineras, Ruscha precisa que solo hizo una toma (que después recortará a su antojo para la publicación), porque había tenido una visión en la que se veía siendo un gran reportero mientras fotografiaba las gasolineras. Si se analiza todo el párrafo en su conjunto, empieza a vislumbrarse que incluso la referencia a fotografiar los “hechos más simples” o la idea de fotografiar el descampado debe ser entendida como un meta-comentario, que, en este caso, conforma el auténtico material de trabajo.

Quando hice las gasolineras, tuve la visión de que era un gran reportero. Regresé en coche a Oklahoma muchas veces, cinco o seis veces al año. Sentí que había tanto terreno baldío entre Los Ángeles y Oklahoma que alguien tenía que dar noticia de ello en la ciudad. Era una forma simple y directa de obtener noticias y traerlas de vuelta. Pienso que es una de las mejores maneras de fijar hechos de lo que hay allí fuera. No quería ser alegórico o místico, ni nada por el estilo<sup>397</sup>.

Quando Henri Man Barendse se refiere a la “terrible ironía” de las fotografías de otro de sus fotolibros, *Real Estate Opportunities*, argumentando que eran perfectamente confundibles con las imágenes producidas por las inmobiliarias, Ruscha argumenta

---

<sup>397</sup> BURDON, David, “Ruscha as a Publisher [or All Booked Up]” (1972), en SCHWARTZ, Alexandra (ed.), *Ed Ruscha. Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002, p. 41.

que no había por su parte un esfuerzo consciente por imitar su estilo. No obstante, en su repuesta también se percibe este constante juego: “[Mis imágenes] realmente funcionan de la misma manera que las de un fotógrafo de una inmobiliaria, que sale a disparar una imagen para enseñarle a alguien a qué se parece el lugar. Eso es todo lo que hacía yo, mostrar el territorio”<sup>398</sup>.

La dimensión que cobra el paisaje en la obra de Ruscha es fundamental, a la vez que es densa y compleja. “Desarrollé una verdadera cercanía con el lugar. Tiene que ver con los *films*, tiene que ver con las palmeras, tiene que ver con el *collage* mental de lo que va este lugar”<sup>399</sup>. El trabajo de Ruscha convierte el paisaje en una dimensión tipográfica, sígnica, que tan solo puede entenderse en un estudio comprensivo de toda su obra, no únicamente los fotolibros. La idea que se desprende de esa “aliteración del paisaje”, como ha sugerido Del Río, entronca directamente con Walker Evans en la constante interrogación del espacio como lugar de lectura e interpretación que se produce desde la dimensión privilegiada de lo verbal. La fotografía escribe e inscribe sobre el paisaje una lectura determinada por una determinada construcción cultural.

En este punto, es necesario señalar dos cuestiones que, en cierto modo, ya surgieron en el caso de estudio anterior. En primer lugar, es necesario matizar que, si bien la elección de lo vernáculo, la falta de destreza o competencia a la hora de hacer fotografías, suponía una evidente declaración de principios respecto a la negación del gran arte tal y como estaba siendo defendido por el canon del arte moderno, como lo era también la ironía y la parodia frente a la seriedad de lo artístico, también puede argumentarse que esa postura escondía un planteamiento muy refinado. Es decir, con una falta de destreza altamente sofisticada, al menos en el caso de Ruscha. No puede decirse por ello que la fotografía no fuera importante o no importara mucho; todo lo

---

<sup>398</sup> Ruscha no utiliza la palabra ‘territorio’, sino ‘tierra’ (*land*). “There was no conscious effort to imitate that style, but at the same time it is really functioning in the same way as a real estate photographer who goes out to shoot a picture to show somebody what some land looks like. That’s all I was doing, showing the land”. BARENDSE, Henry M., “Ed Ruscha: An Interview”, en *Afterimage*, n.º 8, febrero, 1981, anterior a la fecha en la que fue publicada. SCHWARTZ, Alexandra (ed.), *Ed Ruscha. Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages, op. cit.*, p. 214.

<sup>399</sup> Ed Ruscha *apud* SCHWARTZ, Alexandra (ed.), *Leave Any Information of the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages, op. cit.*, p. 129.

contrario, si bien, como hemos tratado de analizar, no se le estuviera otorgando valor según los parámetros y criterios establecidos<sup>400</sup>.

La segunda cuestión que cabe subrayar es la siguiente: será justamente este "antiestilo" o "estilo aparentemente desprovisto de estilo" detrás del cual el autor se retira (en línea con la propuesta artística de Walker Evans y su definición del "estilo documental") lo que también contribuirá a que las imágenes fotográficas de Ed Ruscha se vayan convirtiendo en un referente indiscutible y, desde entonces, profusamente imitado con intenciones explícitamente artísticas, sin "camuflaje". Una cuestión especialmente compleja que, como veremos más adelante, se reproduce también en la obra de Lewis Baltz y otros autores seleccionados en la exposición *New Topographics*<sup>401</sup>.

Por otra parte, cuando Ruscha y otros artistas contemporáneos se apoyan en una estética considerada neutral, esta neutralidad tan solo podía ser percibida como tal por oposición a otro modelo estético anterior del que querían distinguirse, asociado al pictorialismo o, más tardíamente, visible en las experimentaciones formales de la fotografía artística, en el caso de Norteamérica, o la fotografía subjetiva, en Alemania<sup>402</sup>. De ahí que Ed Ruscha no dude en alinearse con Walker Evans, con el que sin duda mantiene diversos lazos de interés<sup>403</sup>, y con la tradición del

---

<sup>400</sup> A este propósito, véase el análisis de Anna María Guasch en torno a las relaciones arte-archivo. GUASCH, Anna María, *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal, 2011, pp. 54-122.

<sup>401</sup> Muy especialmente Stephen Shore con su trabajo *American Surfaces*. Hemos abordado este aspecto en: DAHO, Marta, "Stephen Shore – Guido Guidi: les fissures du genre paysager", en FRANGNE, Pierre-Henry, LIMIDO, Patricia (dirs.), *Les inventions photographiques du paysage*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp.59-67.

<sup>402</sup> Como precisa Víctor del Río: "La negación de los fundamentos de lo que es considerado 'arte' parece conducir a una producción de objetos, acciones y comportamientos que se confunden con otros ámbitos de lo real ajenos a las leyes de la estética. Se da entonces una suerte de camuflaje del discurso artístico bajo formas de autonegación". DEL RÍO, Víctor, "Las interpretaciones de Edward Ruscha. Avatares de la fotografía objeto", en *Papel Alpha. Cuadernos de fotografía y vídeo*, n.º 6, 2002-2003, p. 1.

<sup>403</sup> Esencial en la predilección de Ruscha por lo lingüístico y la señalética, su obra participa en este proceso creciente de una cultura fotográfica que se dispone a "leer el paisaje" para revelar su vertiente construida simbólica y sígnica.

estilo documental, cuya genealogía se remonta hasta August Sander y Eugène Atget<sup>404</sup>.

No entraremos aquí en los matices respecto a estas influencias, que han sido ampliamente estudiadas y profusamente comentadas, si no es para recalcar la extrema sofisticación de la propuesta fotográfica de Ruscha: pretendiendo llevar a cabo un ejercicio de desobediencia formal y estilística respecto a las leyes estéticas imperantes y planteando imágenes en apariencia neutras y presuntamente descuidadas a nivel técnico, estaba articulando una operación artística extremadamente calculada en lo intelectual. La presunta "indiferencia"<sup>405</sup> respecto a la perfección formal desde un punto de vista moderno tenía su contrapartida en otros aspectos de la publicación, en la que absolutamente ningún detalle fue dejado al azar, para conseguir imitar a la perfección el efecto industrial y un diseño sin ningún atisbo de reminiscencias artesanales.

Otra cuestión que convierte las fotografías de *Twentysix Gasoline Station* y sus siguientes foto-ensayos en un caso especialmente interesante y complejo es que, junto a su adopción de un estilo documental y su referencia al *ready-made*, Ruscha también incorpora el referente cinematográfico<sup>406</sup>. Las fotografías, adelantándose al planteamiento escenificado en los *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman (1977-1980)<sup>407</sup>, también operan como reflexión visual sobre el imaginario cinematográfico que, en este caso, no remite a una cuestión de género, sino al imaginario arquitectónico secundario, menor, y al paisaje que ha contribuido a conformar, especialmente en la costa oeste. En la elección de las gasolineras o los edificios de Los Ángeles (1965), se solapan así diversas reminiscencias a filmes, muy especialmente de los años cuarenta y cincuenta, que habían marcado a Ed Ruscha desde su juventud.

A principios de los cincuenta, descubrí las fotografías de Walker Evans y las películas de John Ford, especialmente *Las uvas de la ira*, donde los pobres

---

<sup>404</sup> Ruscha también se interesa por la fotografía vernácula, aunque, paradójicamente, por razones opuestas a las argumentadas por Szarkowski en *The Photographer's Eye* (1966). SZARKOWSKI, John, *L'occhio del fotografo*, Milán: 5 continents, 2007.

<sup>405</sup> WALL, Jeff, "Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual", PICAZO, Glòria, y RIBALTA, Jorge, (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento contemporáneo*, Barcelona: MACBA, 1997, pp. 217- 250.

<sup>406</sup> WOLF, Sylvia (ed.), *Ed Ruscha and Photography* (cat. exp.), *op. cit.*, p. 264.

<sup>407</sup> Publicados por primera vez en SHERMAN, Cindy, *Cindy Sherman*, Nueva York: Pantheon Books, 1984.

“Okies”<sup>408</sup> (en su mayoría granjeros cuya tierra se había secado) prefieren marcharse a California con colchones en sus coches, en lugar de quedarse en Oklahoma y morir de hambre. Me produjo una especie de crisis emocional identitaria en blanco y negro –una especie de confrontación conmigo mismo–, un poco como comerciar polvo en lugar de naranjas. De camino a California, descubrí la importancia de las gasolineras. Son como árboles, porque están allí. [...] Simplemente estaban allí, así que no estaban en mi foco visual, porque se supone que eran terminaciones nerviosas sociales<sup>409</sup>.

En este párrafo, además, encontramos una enigmática frase que podría hacer alusión a una escena clave de la película *El eclipse*, de Antonioni (1962), en la que una vendedora de naranjas aparece extrañamente cubierta de polvo gris. Esta peculiar interrelación entre estilo documental, invocaciones duchampianas e imaginario cinematográfico, sumada a la factura industrial, falsamente *amateur* y ambiguamente profesional, se pone al servicio de una idea del paisaje como entidad esencialmente construida. No es que en Ruscha haya un interés por el paisaje tal y como venía conceptualizado entonces, pero, de la misma manera que desplaza valores fotográficos, puede argumentarse que trabaja en la misma dirección en lo que concierne al paisaje, cuya importancia es todavía más patente en su obra gráfica y pictórica. Por otra parte, este interés por el paisaje y el territorio no está vinculado a una vocación de denuncia, aunque puede haber una referencia a la nostalgia como elemento que incorpora a su reflexión.

Siguiendo parámetros similares que en *Twentysix Gasoline Stations*, en su siguiente fotoensayo, *Some Los Angeles Apartments* (1965) (Fig. 12), Ruscha aplica la misma lógica a la arquitectura típica de la costa oeste, en su mayoría edificios construidos en los años cincuenta y sesenta diseñados para parecer de los años treinta, edificios que, quizá con mayor evidencia todavía que las gasolineras, muestran indudables reminiscencias de las producciones hollywoodienses. Y si en el título de esta publicación resalta la indeterminación en el “some” [algunos] y la elección quizás

---

<sup>408</sup> Nota de traducción: nativos de Oklahoma.

<sup>409</sup> BRUNON, Bernard, “Interview with Ed Ruscha”, en SCHWARTZ, Alexandra (ed.), *Leave Any Information of the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*, op. cit., p. 250.

azarosa de su selección, en la siguiente entrega, *Every Building on the Sunset Strip* (1966)<sup>410</sup>, volvemos a encontrar la referencia exacta al objeto seleccionado, puesto que el proyecto, que también se distingue a nivel editorial, muestra *todos* los edificios de la Sunset Strip fotografiados desde el coche, acentuando el carácter plano, bidimensional y superficial de las fachadas, como si se tratara de un decorado, así como la dimensión casi infinita de la extensión urbana y suburbana.

En los años sucesivos, Ruscha publica otro nuevo proyecto editorial en el que acentúa todavía más sus planteamientos estéticos: *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* (1967, Fig. 13). La distancia –física y presuntamente emotiva– aumenta y esta vez encarga a un fotógrafo comercial tomar las fotografías, unas vistas áreas –que también responden a los requisitos de una visión más democrática– en las que el artista se desmarca de cualquier interés por posibles abstracciones o incluso las estructuras arquitectónicas para señalar, en cambio, un supuesto patrón de conducta entre los habitantes de Los Ángeles en lo que a su circulación se refiere: sus lugares de aparcamiento. Según ha precisado Ruscha en una entrevista, su presunto análisis sociológico se basaba en las dimensiones de las manchas de aceite que evidenciarían los aparcamientos más frecuentados<sup>411</sup>.

El siguiente ejemplo de disidencia normativa respecto a las prácticas fotográficas vino marcado por el uso del color, en aquel entonces casi exclusivamente utilizado para la fotografía publicitaria y comercial, si exceptuamos a unos cuantos autores como William Eggleston o Stephen Shore (Fig. 14), que también se interesan muy especialmente por emular el estilo de la instantánea *amateur*<sup>412</sup>. En *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968), Ruscha dispone su particular catálogo de símbolos vinculados a la cultura del sur de California en una modalidad del todo desconcertante, en un tema vinculado al ocio, de nuevo sin ninguna presencia humana, aunque con puntos de vista que remiten muy directamente a la subjetividad de la toma *amateur*, con una distancia, objetividad o neutralidad en entredicho para exhibir toda su ambigüedad.

---

<sup>410</sup> Este proyecto de Ruscha será seleccionado por Sol LeWitt para ilustrar su célebre ensayo, LEWITT, Sol, "Paragraphs on Conceptual Art", en *Artforum*, vol. 5, n.º 10, junio, 1967, pp. 273-275.

<sup>411</sup> WOLF, Sylvia (ed.), *Ed Ruscha and Photography* (cat. exp.), *op. cit.*, p. 144.

<sup>412</sup> MOORE, Kevin, *Starburst. Color Photography in America (1970-1980)* (cat. exp.), Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.

Otras publicaciones, tales como *Real Estate Opportunities* (1970), no harán sino insistir en este mismo aspecto con diversos matices. En ellas, reaparece la visión anodina del suburbio en una variación del tema privilegiado por Walker Evans, como fue la importancia del cartel. En *A Few Palm Trees* (1971), otro elemento icónico del paisaje californiano que, en esta publicación, mostraba reminiscencias de los dibujos animados. En una entrevista realizada con motivo de la exposición de 2004 dedicada a su obra fotográfica, Ruscha reconocía –evitando hacer referencia al enorme éxito y la valoración de los que han sido objeto sus proyectos– el efecto del tiempo sobre sus fotografías y cómo siempre fue consciente de que, inevitablemente, sus imágenes se irían cargando de nostalgia.

Sylvia Wolf: [...] ¿Consideras que es apropiado verlas ahora como obras de arte?

Ed Ruscha: Sí, porque tienen un cociente de tiempo que me hace percibir las de un modo distinto. Quizás es porque parecen tan viejas. *Son* viejas. Son de principios de los sesenta. Son objetos en sí mismas. Pero mi uso de la cámara, ahora o entonces, sigue siendo como instrumento para hacer una imagen. En ese entonces, estaba haciendo imágenes que resultaba que eran fotografías, más que hacer “fotografías”. Luego sentí que eran un medio para lograr un *statement*, que era un libro. Pero hoy son mucho más que eso. Ahora las veo como fotografías<sup>433</sup>.

Nuevamente, las argumentaciones de Ruscha dan pie a reflexiones sumamente importantes para abordar la valoración del estatuto cambiante de la fotografía y el rol que tuvo en las prácticas artísticas. En cuanto a la cuestión que nos atañe más específicamente en este estudio, es fundamental tener en cuenta la complejidad del discurso de Ruscha respecto de esas nuevas formas de integrar la imagen del territorio; muy especialmente, en relación con la preeminencia que tendrá a partir de entonces la referencia a un paisaje considerado como banal y las distintas interpretaciones que se generaron respecto a su sentido en las obras de Ruscha.

---

<sup>433</sup> WOLF, Sylvia (ed.), *Ed Ruscha and Photography* (cat. exp.), *op. cit.*, p. 257.



### 2.2.3. Lewis Baltz

Lewis Baltz (Newport, 1945-París, 2014) se perfila como otra figura clave en el intenso panorama de los sesenta y setenta en lo que concierne a la transformación de la idea de paisaje en relación con lo fotográfico. Su caso es particular por diversos motivos: los que se derivan de su obra, pero también de sus escritos, talleres y docencia. No solo formó parte de la exposición *New Topographics*, sino que también participó activamente de su proceso curatorial, junto a Joe Deal y William Jenkins. En la escena neoyorquina de aquellos años, la figura de Baltz destaca por otro motivo: es uno de los primeros fotógrafos en ser representados por una galería de arte: la Castelli Graphics, que empieza a representarle en 1971. El apoyo de Leo Castelli fue, además, importante para que consiguiera el apoyo de la NEA<sup>414</sup>, con cuya financiación llevaría a cabo su proyecto *The New Industrial Parks near Irvine* (1974) (Fig. 15).

Este reconocimiento paralelo de las escindidas esferas del ámbito fotográfico y artístico, de forma sintomática, parece haber dificultado la recepción de su trabajo. Como ha argumentado Urs Stahel, a pesar del enorme reconocimiento que ha tenido su obra, la singularidad con la que se movió entre estos dos sectores ha complicado el análisis de su obra<sup>415</sup>. Muy crítico con el ámbito fotográfico más autorreferencial y con los excesos de una búsqueda de parámetros para una historia autónoma de la fotografía, Baltz, que desarrolló una notable actividad crítica, fue especialmente corrosivo con cierta interpretación moderna de la fotografía. Su evidente rechazo hacia la fotografía única, que enseguida empezó a componer en amplias retículas, también constituía una clara declaración de intenciones respecto a las modalidades en las que se estaba llevando a cabo la institucionalización de la fotografía.

Su posicionamiento se revela desde sus primeros trabajos, tanto visuales como escritos. *Notes on Recent Industrial Developments in Southern California*, su primer

---

<sup>414</sup> Siglas correspondientes al National Endowment for the Arts (NEA), agencia independiente del Gobierno norteamericano que ofrece apoyo financiero a proyectos artísticos. Disponible en línea: [www.arts.gov](http://www.arts.gov) (consulta: 12.09.2018).

<sup>415</sup> STAHEL, Urs, "LB", en STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz* (cat. exp.), Madrid: Fundación Mapfre, 2017, p. 13.

texto publicado en la revista *Image*<sup>416</sup>, que antecede en algunos meses la presentación de su primer trabajo en la galería Leo Castelli, ofrece un claro atisbo de su adscripción al conceptual y al *minimal* en sus dos proyectos fundacionales: *The New Industrial Parks near Irvine* y *Park City*, situando el concepto nuclear de sus primeros planteamientos en una idea que desarrollaría en los quince años siguientes<sup>417</sup>: la del “paisaje como propiedad inmobiliaria”<sup>418</sup>. En un estilo conciso, austero, aparentemente administrativo, enumera una serie de constataciones fácticas del territorio y el trasfondo económico de la transformación de esta zona, sin dejar de sugerir el calibre de la alteración que estaba en marcha. Una alteración que, no es importante subrayarlo, Baltz había visto acontecer ante sus propios ojos<sup>419</sup>.

Me crié en una pequeña ciudad residencial construida alrededor de un puerto deportivo para ricos. Por aquel entonces, Orange County era una zona muy despoblada que se llamaba así porque en su mayor parte consistía en campos de naranjos. Pero, cuando me gradué en la universidad, en 1969, ya tenía cuatro millones de habitantes, incluido el presidente Nixon, al que acababan de elegir. Tuvo un crecimiento increíblemente rápido y no había opción de cogerlo o dejarlo: tenías que tragártelo a la fuerza. Así que empecé a plantearme mi trabajo como una reacción ante todo aquello. No quería gritar obviedades ni producir cosas moralizantes. No, quería hacer lo peor que se podía hacer: poner un espejo delante de aquel lugar<sup>420</sup>.

Las reflexiones que Baltz ha dejado por escrito también se alinean de forma clara, como ha analizado Antonello Frongia, con las investigaciones que en esos mismos

---

<sup>416</sup> *Image*, n.º 2, junio, 1974, revista editada por la George Eastman House. Se ha consultado la versión italiana, publicada en: FRONGIA, Antonello (ed.), *Lewis Baltz. Scritti*, Monza: Johan & Levi Editore, 2014, pp. 15-16.

<sup>417</sup> A finales de los años 80, Baltz se trasladó a vivir a Europa, estableciéndose entre París y Venecia, donde enseñaría en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia (IUAV).

<sup>418</sup> Según Antonello Frongia, la idea de “paisaje como bien inmobiliario” había sido formulada por Marvin Heiferman, entonces director de la galería Castelli Graphics, que representaba a Baltz. Más adelante, vendría desarrollada por el filósofo Gus Blaisdell, cuyo ensayo, titulado “Skeptical landscapes”, sería publicado en el libro de *Park City* (1980). FRONGIA, Antonello, “Postfazione. Il visibile e l’altrove: le parole di Lewis Baltz”, en FRONGIA, A. (ed.), *Lewis Baltz. Scritti, op. cit.*, pp. 157-158.

<sup>419</sup> Lo expresa muy claramente en el vídeo *Tate Shots*, realizado por Bloomberg Channel, disponible en línea [www.youtube.com/watch?v=t5iDJGyZfu4](http://www.youtube.com/watch?v=t5iDJGyZfu4) (consulta: 23.06.2018).

<sup>420</sup> BALTZ, Lewis, y CAMPANY, David, “Una conversación entre Lewis Baltz y David Company”, en STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz* (cat. exp.), *op. cit.*, p. 240.

años están llevando a cabo Ed Ruscha<sup>421</sup>, Robert Smithson y Dan Graham<sup>422</sup>. Pero, asimismo, la escritura de Baltz da cuenta de una intensa participación en los debates que se producen en los sesenta y setenta en torno al arte y el proceso de institucionalización de la fotografía<sup>423</sup>. Uno de los textos que se cita todavía hoy con frecuencia es su recapitulación de lo que había sido ese proceso en Estados Unidos<sup>424</sup>.

Como apuntábamos al inicio de este epígrafe, el vínculo de Baltz con el paisaje se forja muy pronto<sup>425</sup>. De adolescente, se entusiasma con la figura de Edward Weston y viaja a Point Lobos los fines de semana para fotografiar allí<sup>426</sup>, aunque, relativamente pronto, hacia finales de los años cincuenta, esa visión de la fotografía en términos absolutos y trascendentales resulta demasiado asfixiante y, a través de su formación, empieza a ampliar sus estudios de arte.

Su fenomenología del paisaje norteamericano se desarrolla a partir del fructífero diálogo con Walter Hopps y el crítico Mark Haworth-Booth<sup>427</sup>, y se manifestará tanto en su obra como en sus escritos sobre otros autores como Walker Evans<sup>428</sup>, Robert Adams o Michael Schmidt<sup>429</sup>. Aunque, en sus inicios, Baltz siente especial afinidad con la obra de Walker Evans, más tarde y después de haber realizado

---

<sup>421</sup> En línea con la obra de Ruscha, Baltz empezará a incluir el texto dentro de las propias imágenes, como manifiestan sus obras realizadas a partir de los años noventa: *The Death in Newport* (1995), *Vertigo* (junto a Slavica Perkovic, 1995), *Michelina* (junto a Perkovic y Michela Terreri, 1999).

<sup>422</sup> FRONGIA, A. (ed.), *Lewis Baltz. Scritti*, op. cit., pp. 157-158.

<sup>423</sup> En 1977, Baltz comisaría "Contemporary American Photographic Works", con obras de Robert Adams, John Baldessari, Thomas Barrow, Robert Cumming, Devan Davies, Joe Deal, William Eggleston, Lee Friedlander, Ralph Gibson, John Gossage, Jan Groover, Anthony Hernández, Nicholas Nixon, William Wegman y Geoff Winningham, en el Museum of Fine Arts de Houston.

<sup>424</sup> BALTZ, Lewis, "Too old to rock, too young to die", en TURNER, Peter, *American Images. Photography 1945-1980* (cat. exp.), Londres: Barbican Art Gallery / Harmondsworth: Penguin Books, 1985, pp. 157-164.

<sup>425</sup> Baltz empieza muy pronto a tomar fotos, con once años, y sus primeras imágenes son paisajes. COIGNET, Rémy, *Conversations*, París: The Eyes Publishing, 2014, pp. 28-39.

<sup>426</sup> En esos viajes, frecuenta también a los fotógrafos de la vieja escuela como Wynn Bullock, William Current, que se convierte en su primer mentor, Brett Weston y Anselm Adams, al que define como "un auténtico negociante y charlatán". "En algún momento, la realidad se impuso y me di cuenta de que aquello era absurdo, de que todo aquello formaba parte de un mundo antiguo, de un mundo al que yo no podía acceder porque ya había desaparecido". BALTZ, Lewis, y CAMPANY, David, "Una conversación entre Lewis Baltz y David Company" (2014) en STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz* (cat. exp.), op. cit., 2019, p. 238.

<sup>427</sup> BALTZ, Lewis, *Rule Without exception* (cat. exp.), Gotinga: Steidl, 2002, pp. 80-90.

<sup>428</sup> Artículo en el cual aborda toda la problemática de la especificidad del medio. BALTZ, Lewis, "The Most American Photographer", publicado originalmente en *Times Literary Supplement*, 4 de marzo, 1994, pp. 10-11. Versión consultada: BALTZ, Lewis, "Il più americano dei fotografi", en FRONGIA, Antonello (ed.), *Lewis Baltz. Scritti*, op. cit., pp. 19-25.

<sup>429</sup> FRONGIA, Antonello (ed.), *Lewis Baltz. Scritti*, op. cit.

trabajos de especial significación, como veremos a continuación, proclamará su abandono de la modalidad "topográfica" para aventurarse en otras formas de investigación. Su diagnóstico parece no tener vuelta atrás: "La fotografía en general, así como la concibieron y la llevaron a cabo Evans y los fotógrafos que siguieron sus pasos, se encuentra hoy enferma terminal"<sup>430</sup>.

En 1988, dejé de fotografiar el territorio porque pensaba que nuestro conocimiento de la superficie del mundo se había convertido en algo incluso excesivo. El subtexto de mi trabajo de los años ochenta era el apocalipsis. En los noventa, parecía que el mundo en cierto sentido hubiera terminado o que se hubiera vuelto refractario a cualquier posibilidad de comprensión<sup>431</sup>.

Y ese apocalipsis era el mercado capitalista que, a partir de esta época, para Baltz pasaría de ser "la cuestión más importante a ser la única cuestión y así ha seguido siendo desde entonces; hacia 1990 tenía la sensación de que, en cierto sentido, el mundo ya había acabado, es decir, que se había retirado de nuestra percepción"<sup>432</sup>. En esta época, también es cuando Lewis Baltz reflexiona en sus textos en torno a la reformulación de prácticas documentales como las que llevan a cabo Allan Sekula, Martha Rosler o Félix González Torres.

Cuando se aborda el trabajo de Baltz, se pone especialmente de manifiesto la fragilidad de algunas categorías habitualmente utilizadas para definir su lenguaje documental como algo radicalmente neutro, objetivo, distante, frío... Toda una órbita de adjetivos que, finalmente, tampoco resultan demasiado eficaces para ahondar en la comprensión de proyectos esencialmente diversos como los que produjo a lo largo de su trayectoria. Ya en sus *Prototype Works*<sup>433</sup> (Fig. 16) que había empezado siendo todavía un estudiante, es patente la importancia de la experimentación formal que

---

<sup>430</sup> BALTZ, Lewis, "Il più americano dei fotografi", en FRONGIA, Antonello (ed.), *Lewis Baltz. Scritti, op. cit.*, p. 22.

<sup>431</sup> FRONGIA, Antonello, "Postfazione. Il visibile e l'altrove: le parole di Lewis Balts", en FRONGIA, Antonello (ed.), *Lewis Baltz. Scritti, op. cit.*, p. 158.

<sup>432</sup> *Apud* SCHEPPE, Wolfgang, "Lewis Baltz and the Garden of False Reality", en BALTZ, Lewis, *Candelstick Point*, Gotinga: Steidl, 2011, p. 99.

<sup>433</sup> Como explica en una entrevista, al principio había titulado este trabajo *Protoinvestigations*, usurpando el nombre a uno de los libros de Joseph Kosuth. BALTZ, Lewis, y CAMPANY, David, "Una conversación entre Lewis Baltz y David Company", en STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz, op. cit.*, p. 239.

lleva a cabo confrontando el lenguaje del estilo documental heredado por Evans (vistas frontales, líneas geométricas simples, rechazo de todo dramatismo perspectivo y tonal), con un trabajo técnico de laboratorio sumamente elaborado con vistas a producir unos efectos visuales muy específicos. Como explicará con todo detalle Mathew S. Witkovsky, "los *Prototypes* no son, como podría parecer superficialmente, registros directos de vistas cuidadosamente recortadas"<sup>434</sup>. Baltz disparaba con una cámara de 35 mm y una película de valores de ASA extremadamente bajos.

Baltz eligió su distancia y su posición para minimizar las distorsiones ópticas, potenciando así la congruencia entre las superficies representadas y la de las copias [...]. Primero revelaba los negativos (fotogramas de 35 mm de alto contraste) como si fueran fragmentos de microfilm, es decir, superficies para registrar texto plano con tonos básicos. Tras eliminar el contraste de los negativos, mediante un proceso laborioso, Baltz probaba a hacer alteraciones puntuales en las ampliaciones sometiendo a la sobreexposición y a la infraexposición porciones de la superficie de la imagen mediante una serie de pasos distintos, que podían oscilar entre cinco y veinticinco, para reintroducir el contraste de modo selectivo. La sustitución de las sombras, una indicación de fuentes de luz externa, por la insinuación de una luminosidad interior era uno de sus objetivos; la saturación de tonos era otro. Ambos propósitos (junto con la tersa plenitud) tienden a reducir la información al tiempo que aumentan el atractivo visual<sup>435</sup>.

Si bien no ahondaremos en estos aspectos técnicos y formales, sí nos gustaría apuntar la posibilidad de que Baltz se hubiera visto especialmente fascinado por el uso del contraste y sus efectos viendo el trabajo paisajístico de Mario Giacomelli, que, en 1964, fue incluido en *The Photographer's Eye* en el MoMA<sup>436</sup>, un autor al que podría

---

<sup>434</sup> WITKOVSKY, Matthew, "Photography's Objecthood", en BALTZ, Lewis, *The Prototype Works*, Gotinga: Steidl, 2010, *apud* STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz, op. cit.*, p. 30.

<sup>435</sup> WITKOVSKY, Matthew, "Photography's Objecthood", en BALTZ, Lewis, *The Prototype Works*, Gotinga: Steidl, 2010, *apud* STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz, op. cit.*, p. 12. Como señala Stahel, Baltz trabajaba además con una película de sensibilidad muy baja y utilizaba el trípode con luz diurna.

<sup>436</sup> Museum of Modern Art, [www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_326341.pdf](http://www.moma.org/documents/moma_press-release_326341.pdf).

haber conocido también en esa época a través de diversos artículos de Nathan Lyons<sup>437</sup>.

Este método de revelado, junto al material utilizado y una práctica muy específica, permite definir mejor el interés de Baltz por un trabajo muy sofisticado en cuanto a la percepción como experiencia del espectador de sus fotografías. Si a ello le sumamos su propuesta expositiva en cuadrículas, pueden empezar a evidenciarse las principales acciones de Baltz, abriendo una brecha en un lugar muy específico de relectura de la fotografía moderna, especialmente en su tradición documental. No obstante, su cuestionamiento de la modernidad fotográfica dista mucho de ser superficial, ni en rigor puede reducirse a un simple intercambio de factores, como los que tantas veces se señalan de forma excesivamente reductora: entre la teatralidad o el dramatismo de lo moderno frente a la sequedad y la ironía del ámbito artístico en su uso de lo fotográfico; de la emocionalidad a la frialdad; de la imagen única a la serialidad. Urs Stahel define esta operación como una reevaluación de la modernidad por parte del trabajo visual y argumental de Baltz en sus propios términos:

Sus fotografías, ultranítidas, dibujan con precisión hasta el último detalle, pues su atención frente al mundo es grande [...], Baltz lleva la "modernidad" hasta el extremo, como si quisiera barrer lo moderno con lo moderno, como si quisiera formular el ocaso de lo moderno en su perfeccionamiento, en su afinación. Y, al mismo tiempo, cambia de la imagen a la realidad, del arte a la sociedad, como si quisiera poner ante nuestros ojos, con aspereza, pero de manera nítida y con los medios más aceptados, el desastre que emerge en el horizonte<sup>438</sup>.

En este sentido, en la obra de Baltz, la complejidad de su operación es especialmente profunda, puesto que, a diferencia de otros artistas que empiezan a hacer uso del medio fotográfico, Baltz sí estaba enraizado en la tradición fotográfica, lo cual no le impedía cuestionarla. Tratando de mantener un pie en cada ámbito, uno de los

---

<sup>437</sup> Entre ellos, destaca: LYONS, Nathan, "Critic's Choice: 'Meaning Must Come from the Picture Itself'", en *Popular Photography*, vol. 57, n.º 3, septiembre, 1965, pp. 60-61, reimpreso en: McDONALD, Jessica S., *Nathan Lyons. Selected essays, lectures and interviews*, op. cit., p. 124.

<sup>438</sup> STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz*, op. cit., p. 12.

campos donde sin duda se manifiesta con mayor intensidad su contribución es justamente el que aborda con su reflexión acerca de la idea de paisaje y territorio.

En este sentido, los *Prototypes* pueden ser interpretados en muchos sentidos como auténtica prueba y ensayo del monumental trabajo que Baltz tenía en mente desarrollar a continuación. Nada sorprendente si recordamos que se trata de un trabajo que Baltz inicia cuando todavía es estudiante, y un estudiante sumamente crítico. Por otra parte, podría también leerse en ellos una dialéctica entre la tradición fotográfica y el mundo de las imágenes tal como venía siendo articulado en aquel momento desde el ámbito artístico.

Siempre tuve la ambición –que tengo que reconocer que no es original– de crear una pieza que constara de múltiples imágenes, que tuviera un carácter ligeramente cinematográfico, pero sin dejar de ser una sola obra. Buscaba un tema que permitiera esa clase de esfuerzo prolongado [...]. Supongo que las piezas que hice en la escuela de arte fueron el primer paso del camino [...]. Yo nunca he pretendido crear cuadros. Lo cierto es que siempre me ha fascinado demasiado el cine como para crear imágenes individuales; por eso, quería que mis fotografías parecieran películas impresas sobre papel. Eso sí, sin una estructura ni una composición necesariamente narrativa. Aunque la verdad es que no sé lo que quiere decir que algo sea narrativo; lo cierto es que basta con poner dos cosas juntas para crear una narración. Lo interesante de mostrar las imágenes en una cuadrícula es que no puedes controlar el orden en el que la gente las ve ni la importancia que le da a cada una. La cuadrícula se convierte en una pantalla que te puede llevar en una dirección o en otra y donde nada está garantizado<sup>439</sup>.

En *The Tract Houses* (1969-1971), Baltz desarrolla los planteamientos de los *Prototypes* y continúa utilizando sus metodologías más experimentales a nivel técnico. Focaliza el tema y se concentra en algunos detalles de una serie de casas móviles de una nueva urbanización<sup>440</sup>, en las que de nuevo sobresale con fuerza la identificación de los

---

<sup>439</sup> BALTZ, Lewis, y CAMPANY, David, "Una conversación entre Lewis Baltz y David Company", en STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz, op. cit.*, pp. 239 y 246.

<sup>440</sup> Que volverá a fotografiar en color veinte años más tarde en *Rule Without Exception*.

planos de lo construido con el plano de la fotografía, acentuada por reiteradas occlusiones con el propósito de problematizar la idea de transparencia. Ha sido en fechas recientes cuando algunos historiadores han señalado este recurso interpretándolo como hibridez, lo cual también nos ofrece otra dimensión del relato historiográfico y cómo continúan manteniéndose ciertas consideraciones puristas. Tan solo desde esta perspectiva, el trabajo dialéctico de Baltz entre ambas tradiciones podía ser considerado desde el prisma de un posible antagonismo que llegaría a desbaratar el propósito documental. Así lo expresaba recientemente la historiadora Sheryl Conkelton: "A pesar de su prístina perfección sin fisuras, las fotografías de *The Tract Houses* son pastiches; en ellas, Baltz mezcla la fotografía tradicional con estrategias artísticas ostensiblemente diferentes, o incluso antagónicas. Son hasta cierto punto documentales, pero a un nivel más profundo no funcionan como tales"<sup>441</sup>.

Esta voluntad de trabajar de forma crítica en torno al carácter deíctico de la fotografía, con sus incertidumbres, no hará sino acentuarse todavía más en su siguiente proyecto, todavía más amplio: *The New Industrial Parks near Irvine, California* (1974), que cuenta con 51 fotografías que serán expuestas en cuadrícula organizadas no cronológicamente y, como puntualiza su autor, de la forma menos narrativa posible<sup>442</sup>. La vista frontal aplana estas arquitecturas modulares convierten en imágenes sin volumen que asimismo hacen pensar en auténticos escenarios teatrales concebidos como "arquitecturas del ocultamiento" (Fig. 17)<sup>443</sup>.

En otras, el autor se sitúa a cierta distancia para recordarnos que se trata de construcciones industriales, pero siempre insistiendo en la ausencia de rasgos distintivos, en lo que llegará a ser uno de los comentarios más conocidos respecto a su trabajo, con obvios ecos brechtianos y que Baltz atribuye al comisario Walter Hopps: "en estas construcciones, era difícil saber si se fabricaban medias o bombas

---

<sup>441</sup> CONKELTON, Sheryl, en BALTZ, Lewis, *Works*, vol. 2, Gotinga: Steidl, 2010, *apud* STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz, op. cit.*, p. 46.

<sup>442</sup> La serie se concibió para ser expuesta y publicada. BALTZ, Lewis, y CAMPANY, David, "Una conversación entre Lewis Baltz y David Company", en STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz, op. cit.*, p. 242.

<sup>443</sup> BALTZ, Lewis, y CAMPANY, David, "Una conversación entre Lewis Baltz y David Company", en STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz, op. cit.*, p. 241.



atómicas”<sup>444</sup>. Se estaba pasando de la era de lo mecánico a lo electrónico e Irvine era justamente un nuevo complejo tecnológico puntero que se convertiría muy pronto en modelo de otras muchas infraestructuras industriales similares, no solo en Estados Unidos, sino en el mundo.

Su siguiente proyecto, *Maryland* (1976), destaca por cierto carácter cinematográfico, como si se tratara de una localización de lo que será su siguiente trabajo, *Park City*. A su vez, las reminiscencias a Walker Evans siguen estando especialmente presentes. Gus Blaisdell, en su texto del catálogo de 1977, *Three Photographic Visions*, se refiere a la energía entrópica para hablar de las construcciones anónimas de este proyecto que concluye con una enigmática visión de dos cubitos de hielo y su sombra proyectada en el suelo. La edición de las imágenes seleccionadas es más diversa, más heterogénea. Si algunas parecen remitirse muy directamente a un diálogo con Evans, otras parecen hacerlo con Robert Adams, Lee Friedlander, y sus propios trabajos anteriores.

En *Nevada* (1977), realizado un año más tarde, Baltz mantiene esta dinámica en la que se alternan paisajes panorámicos con vistas más cercanas, con una presencia más significativa de lo geológico, como si el tiempo de las montañas y las rocas dialogara con el de las nuevas construcciones ocupando el valle. Quizá por ello, Robert Sobieszek analiza este trabajo a la luz de Smithson, al que conocía bien. Las evocaciones de su artículo son evidentes desde el propio título: “Terminal Documents: The Early Desert of Robert Baltz”<sup>445</sup>. Ello no le impide atravesar la interpretación de las imágenes de Baltz con otras muchas referencias claves en la cuestión sobre el paisaje, como los *westerns* de John Ford, la visión apocalíptica de *Stalker* o T. S. Elliot, al que invoca en su texto con sus famosas expresiones de *La tierra baldía*. Los “pétreos escombros” y las “imágenes rotas” toman una nueva presencia en las fotografías de Baltz.

---

<sup>444</sup> En el libro, llama la atención la orientación de las tomas, cuya información en los pies de foto otorga cierto carácter científico. BALTZ, Lewis, y RIAN, Jeff, “Lewis Baltz. Dernière interview avec Jeff Rian”, en *L’Oeil de la photographie*, 25 de noviembre de 2014.

<sup>445</sup> SOBIESZEK, Robert, “Terminal Documents: The Early Desert of Robert Baltz”, *apud* STAHEL, Urs, “LB”, en STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz, op. cit.*, p. 18.

En Nevada, Baltz ya no se centra en la estéril arquitectura de un entorno igualmente estéril de finales de siglo, sino en un *terrain vague* antrópico donde lo construido se mezcla con lo que está por construir, donde la “expresión descontrolada” y la “desertización” se han convertido en la norma pintoresca, donde las posiciones del observador y del habitante han llegado a confundirse y donde el pasado y el presente se entremezclan<sup>446</sup>.

En este cuestionamiento de la idea de paisaje, Baltz, además, no deja de lado la interrogación respecto a su propia tradición fotográfica. Para ilustrar este punto, una imagen específica puede servirnos de guía (Fig. 18). Un fluorescente en el suelo traza, en su rotura en diversos pedazos, una línea blanca sobre un territorio especialmente árido. En esta lectura del paisaje, que interpretamos como si se tratara de un texto, ¿cómo seguir interpretando los signos negativos, en este caso, literales?: la línea es también un signo “menos” (-). ¿Qué o cómo leer entonces un paisaje que se rompe? Las imágenes de Baltz focalizan de forma muy precisa esa cuestión con extrema intensidad, interpelando no solo a la tradición documental de Evans, sino también, de forma más global, al relato tradicional asociado a la fotografía. Si el neón puede sugerir la célebre definición de la fotografía como “escritura con la luz”, aquí, el lápiz de la naturaleza no solo ha dejado de ser “natural”, sino que, en su versión como artefacto humano, se muestra en su fragilidad y finitud.

*Park City* (1978-1980) señala en muchos sentidos la culminación de los proyectos anteriores y un punto de inflexión muy importante en su trayectoria. En él, Baltz merodea por las obras de una urbanización en construcción sobre los yacimientos contaminados de una antigua mina de plata. Como había sido el caso en trabajos anteriores, las fotografías fueron publicadas en forma de libro por Castelli, y Baltz las expuso en instalaciones de cuadrículas, en este caso de 102 fotografías que seguían una secuencia que trazaba un itinerario desde los almacenes a secciones específicas y a los interiores.

Como en los anteriores casos de estudio tratados, la obra de Baltz manifiesta con especial intensidad la transición que hemos querido sintetizar en el título de la tesis como ‘del paisaje al territorio’. La visión presuntamente panteísta y romántica de

---

<sup>446</sup> *Íd.*

Anselm Adams, a principios de los sesenta, era ya insostenible. La interrogación sobre el paisaje y la cultura de paisaje se impone y viene abordada a través del análisis de sus códigos estéticos en confrontación con un territorio que explicita los signos de ruptura con esa tradición.

A nadie le interesaban los solares llenos de malas hierbas, los arcenes de las carreteras, las gasolineras, los hoteles baratos de carretera y ese tipo de cosas. Y eso a pesar de que todas esas cosas estaban presentes continuamente en la vida de la mayoría de la gente. ¿Podía redimirse todo aquello como experiencia? Es decir, si no se le quería dar un sentido político o económico, ¿se le podía dar al menos un sentido estético? La respuesta probablemente es no. Pero ahí es donde empezó todo para mí. Fue entonces cuando empecé a hacer las fotos que me llevaron hasta los *Prototypes*, una serie tremendamente banal que todavía puede verse en Le Bal<sup>447</sup>.

‘Banal’ será un término muy recurrente para hablar de este territorio en guerra con el paisaje. Una banalidad, que habría que interpretar en relación con unas connotaciones estéticas respecto al género clásico que cada vez parecían más lejanas e irreales. Baltz señalaría que quedaría profundamente impactado por la visión de *Deserto Rosso* (1964), de Michelangelo Antoinioni, muy especialmente de la forma de tratar esos espacios aparentemente invisibles que, a mediados de los sesenta, empezaron a interpelar tantos artistas<sup>448</sup>.

Wolfgang Scheppe ofrece una clara recapitulación de la incidencia de la obra de Baltz en la idea de paisaje y cómo se produce ese desplazamiento dialéctico de ida y vuelta entre paisaje y territorio.

La singular obra [de Baltz] consiguió algo notable: acabó con el régimen de la imagen del paisaje. Y lo hizo en el triple sentido hegeliano de conservar, negar y elevar, abriendo así la puerta a una inversión no pensada. La determinación ideológica de la iconografía del paisaje fue puesta patas arriba dentro de los confines del género e instauró su inversión

---

<sup>447</sup> BALTZ, Lewis, y CAMPANY, David, “Una conversación entre Lewis Baltz y David Company”, en STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz, op. cit.*, p. 238.

<sup>448</sup> BLAISDELL, Gus, “Skeptical landscapes”, *apud* STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz, op. cit.*, p. 114.

epistemológica dentro de sí. Lewis Baltz hizo la transición desde la visualización sensorialmente atractiva hasta el conocimiento pictórico cognitivo y lo hizo precisamente allí donde la imagen demostraba las fuerzas persuasivas de la apariencia sensorial del *vera icon*, en la fusión de la representación y lo representado, del signo y lo significado en una sola palabra: la del paisaje [...]. Precisamente, aquello que el ideal de paisaje no podía aceptar, la necesidad que desencadenó su propia existencia, es inesperadamente puesto en oposición a la constitución temática del género: el aspecto de naturaleza apropiada. En un implacable *détournement*, Lewis Baltz vuelve la imagen de paisaje contra sí misma, la pone a disposición de su inversión: la negación de la reconciliación ante la pérdida de la naturaleza impulsada desde la economía<sup>449</sup>.

*San Quentin Point* (1981-1983), *Continuos Fire Polar Circle* (1986), *Near Reno* (1986-1987) y *Candelstick Point* (1987-1989), están mucho más centrados en el suelo y sus detritus, en la observación de cómo la basura se mezcla con la naturaleza en un conglomerado lleno de tensiones con un paisaje casi ausente, en el sentido de punto de fuga, marcado por un horizonte que se anuncia para desaparecer hacia terrenos desolados. Vistos en conjunto, señalan un *tour de force* con un final cada vez antrópico: basura, descomposición, destrucción, contaminación; una visión distópica sin concesiones que culminaría con *Rule Without Exception*<sup>450</sup>, marcando una inflexión importante en su trayectoria.

A partir de entonces, el trabajo de Baltz se transforma en diversos sentidos, aunque probablemente las razones más profundas que animaban su práctica seguían incólumes: el paisaje es un reflejo del poder capitalista y la obra de Baltz, como señaló Bernard Lamarche-Vadel, "el panóptico del colapso" que contendría las instrucciones para una "industrialización de lo real"<sup>451</sup>. La obra que realizará a partir de 1989 ha sido interpretada también como el paso de un interés por las imágenes de paisaje a un paisaje de imágenes. Si también puede decirse que este aspecto, en el fondo, siempre

---

<sup>449</sup> SCHEPPE, Wolfgang, "Lewis Baltz and the Garden of False Reality", en BALTZ, Lewis, *Candelstick Point*, Gotinga: Steidl, 2011, pp. 83-107.

<sup>450</sup> BALTZ, Lewis, *Rule Without Exception*, *op. cit.*

<sup>451</sup> La cita exacta es: "Si sabemos manejar bien la tecnología del arte, el panóptico del colapso presentado por Baltz contiene instrucciones para lo que Jean-Luc Godard llamó 'una industrialización de lo real'", en BALTZ, Lewis, *Rule without Exception*, *op. cit.*, p. 101.

estuvo presente, aunque de forma latente, en sus primeros proyectos, a partir de entonces quedaría explicitado en su forma de abordar los espacios de vigilancia y la industrialización de lo tecnológico.

La posición, en cierto sentido, intermedia, que asumió Baltz, en relación con el despliegue de su práctica fotográfica, como también reconocía Hripsimé Visser en 1992, le granjeó críticas polarizadas, tanto desde el ámbito fotográfico como del artístico. El carácter de sus trabajos molestaba tanto a los defensores de la pureza fotográfica como a los que consideraban que su posicionamiento crítico en relación con la realidad capitalista era ambivalente, esteticista, tal como le reprocharía Allan Sekula<sup>452</sup>. Finalmente, Baltz reivindicaba transitar por ambas vías proponiendo que, lejos de ser líneas paralelas, se cruzaban constantemente y, en cualquier caso, la incomodidad de asumir tal posición resultaba mucho más fértil para pensar.

Siempre me ha interesado saber la cantidad de contexto que necesitamos crear para generar una especie de legibilidad en una imagen, sin necesidad de acompañarla con texto alguno. Por supuesto, hubo una época en que usé textos, porque era lo mejor y lo más claro. Pero a finales de los años ochenta eso es algo que yo evitaba. Creo que en parte fue como reacción al artista Allan Sekula, que hacía unas fotografías realmente flojas y las acompañaba con mucho texto argumentando que ambos elementos se apoyaban mutuamente. Lo que yo pensaba al ver su obra era que si Sekula hubiera creado mejores imágenes no habría necesitado añadir tanto texto. Pero algún tiempo después Sekula realizó un nuevo proyecto, *Fish Story*, en el que, aunque de nuevo combinaba imágenes y texto, las fotografías eran mucho mejores. De hecho, el resultado era realmente bueno. En *Fish Story*, esa sensación de que la presencia del texto estaba destinada a compensar lo que Sekula no había sido capaz de hacer con la cámara desaparecía por completo. Podría decirse que es una obra más concisa y mucho más crítica<sup>453</sup>.

---

<sup>452</sup> BALTZ, Lewis, *Vijf Projecten / Five Projects 1983-1988* (cat. exp.), Ámsterdam: Stedelijk Museum, 1992.

<sup>453</sup> BALTZ, Lewis, y COMPANY, David, "Una conversación entre Lewis Baltz y David Company", en en STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz, op. cit.*, p. 247.

En el siguiente punto, abordaremos la figura de Allan Sekula, que, sin duda, fue una de las voces más críticas con la obra de Baltz, aunque lo que es realmente importante en este estudio es comprender el contexto de sus argumentaciones y la influencia que han tenido *a posteriori* respecto a las vías que abrieron sus prácticas respectivas en relación a la idea de paisaje.

#### 2.2.4. Allan Sekula

La elección clave que tomé en los setenta fue la de un realismo documental social, basado en la intuición de que, en este supuestamente exhausto género, estaban contenidas incontables posibilidades<sup>454</sup>.

En el panorama que se dibuja en los años setenta, Allan Sekula (Erie, Pensilvania, 1951-Los Ángeles, 2013) va a desempeñar un rol fundamental, profundamente desestabilizador y combativo, respecto a las modalidades y presupuestos con los que en los setenta estaba siendo pensada la fotografía. Asimismo, y desde la perspectiva actual, es mucho más visible reconocer su enorme implicación en el tema que aborda esta tesis. Atendiendo a su larga trayectoria y al impacto que marcó la publicación de *Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973-1983* (1984), que recopilaba una década de trabajo, *Geography Lesson* (1986, 1997) y *Fish Story* (1989-1995), en este capítulo, señalaremos las brechas que contribuyó a abrir en los años setenta, dejando para el siguiente capítulo el análisis de las contribuciones de Sekula a partir de los años ochenta. La obra que realiza a partir de entonces, basada en investigaciones cada vez más complejas, ha sido clave en la interrogación del artista en torno a la circulación del capital y el mercado global que no solo refleja las transformaciones consustanciales al giro espacial, sino que, como analizaremos en el tercer capítulo, también se adelanta en distintos sentidos a las perspectivas artísticas que se desarrollarán en torno a los años 2000 con el giro geográfico.

La trayectoria artística de Sekula arranca en la Universidad de San Diego, donde se forma un núcleo de artistas en el que participan también Martha Rosler, Fred Lonidier y Phil Steinmetz<sup>455</sup>, que empiezan a plantear nuevas reflexiones sobre la fotografía resquebrajando muchas de las asunciones dominantes respecto al medio y a cómo se estaba desplegando en sus diversos usos por parte de artistas vinculados al

---

<sup>454</sup> SEKULA, Allan, *Performance under Working Conditions* (cat. exp), Viena: Generaly Foundation, 2003, p. 38.

<sup>455</sup> Más tarde, utilizará el nombre de Phel.

*minimal* y al conceptual<sup>456</sup>. En 1975, Sekula empieza a publicar sus escritos en *Artforum*<sup>457</sup>. Sus enfoques y argumentos –muy críticos con la emergencia de la fotografía artística construida desde el MoMA– irán tomando cada vez mayor envergadura hasta concretarse en la que sin duda fue su contribución más importante en esos años: “Dismantling Modernism, Reinventing Documentary” (1978)<sup>458</sup>. Un ensayo que, con el tiempo, se ha convertido en una referencia canónica respecto al debate que contribuyó a generar en torno a la cuestión del documental<sup>459</sup>.

La reinención del documental, para Sekula, se planteaba desde una relectura del documental reformista, tal y como se había elaborado en sus orígenes, a la vez que situaba los puntos fundamentales para una crítica de la despolitización del documental, tal y como se había llevado a cabo subrepticamente desde los años cuarenta. Por otra parte, el marco de análisis estaba también especialmente determinado por una reflexión en torno a la cuestión urbana, aunque, a diferencia de los casos de estudio que hemos abordado en los epígrafes anteriores, el cuerpo teórico de Sekula se afiliaba a las contribuciones de la geografía radical y los planteamientos que constituyen el giro espacial. Para expresarlo de modo sintético, puede decirse que, con Sekula, la desnaturalización de las condiciones coercitivas implícitas en la arquitectura, el urbanismo y la organización del espacio va a ponerse en relación con otro proceso de desnaturalización de las formas fotográficas<sup>460</sup> de una forma nueva hasta ese momento.

---

<sup>456</sup> En una entrevista con Benjamin Buchloh, realizada entorno al año 2003 con motivo del catálogo de su exposición en la Generali Foundation de Viena, Sekula señalaba que, antes de la fotografía, se había interesado por la escultura, influenciado por Robert Smithson y el *arte povera*. La escritura crítica se daría de forma casi contemporánea al inicio de su práctica fotográfica. SEKULA, Allan, y BUCHLOH, Benjamin H. D., “Conversation between Allan Sekula and Benjamin H. D. Buchloh”, en SEKULA, Allan, *Performance under Working Conditions*, op. cit., p. 21.

<sup>457</sup> SEKULA, Allan, “The Invention of Photographic Meaning”, en *Artforum*, 13, n.º 5, enero, 1975, pp. 36-45; SEKULA, Allan, “The Instrumental Image: Steichen at War,” en *Artforum*, 14, n.º 4, diciembre, 1975, pp. 26-35.

<sup>458</sup> SEKULA, Allan, “Desmantelar la modernidad, reinventar el documental”, en RIBALTA, Jorge (ed.), *Efecto Real. Debates posmodernos sobre la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 35-63.

<sup>459</sup> Cuya conclusión puede leerse también como una avanzada reflexión en términos de biopolítica. EDWARDS, Steve, “In Allan Sekula’s Wake”, en *Photographies*, vol. 7, n.º 1, 2014, pp. 113-116.

<sup>460</sup> En el sentido en que Barthes había empezado a hacerlo ya desde la década de los cincuenta con sus artículos sobre la fotografía de prensa y de moda. BARTHES, *Mythologies*, op. cit.



Los años de formación en la Universidad de San Diego<sup>461</sup>, que Sekula comienza justamente a los pocos meses del mayo francés y de las protestas durante la Convención Nacional Demócrata en Chicago, en agosto del 68, fueron sin duda extraordinariamente importantes por el contexto histórico, marcado por la guerra de Vietnam, la presencia del movimiento feminista y la lucha por los derechos civiles. Entre sus profesores, están John Baldessari<sup>462</sup> y David Antin<sup>463</sup>, y tiene la oportunidad de asistir a las clases de filosofía de Marcuse<sup>464</sup> y a las de cine de Manny Farber. Otras figuras importantes que en aquella época pasaron por el Departamento de Arte fueron Frederic Jameson, Louis Marin o el activista Anthony Wilden<sup>465</sup>.

Como introducíamos unas líneas más arriba, el interés por la cuestión fotográfica que Sekula empieza a abordar, en estrecha colaboración de dos jóvenes profesores (Fred Lonidier y Phil Steinmetz) y otros compañeros de estudios (Martha Rosler y Steve Buck), tiene lugar dentro de un marco filosófico de recuperación de la historia marxista norteamericana de los años treinta, hasta entonces invisibilizada por el macartismo; una historia que Sekula va a vincular con el trabajo europeo de los años treinta de autores como John Heartfield. Benjamin Buchloh, en el contexto de una entrevista con Sekula en el 2003, sintetiza los ejes y las tensiones con los que tales fundamentos teóricos marcaron su trabajo de los años setenta, identificando cuatro modelos teóricos fundamentales: la teoría marxista, la semiología estructural, los

---

<sup>461</sup> Una universidad de una ciudad muy militarizada que, además, estaba muy cerca de instalaciones militares, por lo que el pensamiento en torno a la guerra de Vietnam era todavía más intenso si cabe. El encuentro con desertores o soldados tratando de desertar no era infrecuente. BREITWEISER, Sabine, "Photography between Documentation and Theatrically: Speaking within, alongside and through Photographs", en SEKULA, Allan, *Performance under Working Conditions* (cat. exp.), *op. cit.*, p. 15. Por otra parte, la universidad estaba en las proximidades del La Jolla Museum of Contemporary Art, donde Sekula vio muchas exposiciones, especialmente de arte *minimal* y *pop*. Sobre los años de universidad, véase: SEKULA, Allan, y BUCHLOH, Benjamin H. D., "Conversation between Allan Sekula and Benjamin H. D. Buchloh", en SEKULA, Allan, *Performance under Working Conditions*, *op. cit.*, pp. 21-30.

<sup>462</sup> Sekula describe cómo, en un primer curso de "representación" con Baldessari, este les puso como ejercicio fotografiar el conjunto menos estético de detritus que pudieran encontrar y utilizar sus instantáneas como base para una pintura lo más fiel posible, absteniéndose de cualquier tipo de tratamiento estético del material. SEKULA, Allan, y BUCHLOH, Benjamin H. D., "Conversation between Allan Sekula and Benjamin H. D. Buchloh", en SEKULA, Allan, *Performance under Working Conditions*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>463</sup> Cuya influencia en Sekula se daría también a través de las exposiciones que comisarió en esa época, especialmente una gran muestra sobre Fluxus.

<sup>464</sup> Con cuya obra Sekula se había empezado a familiarizar de forma muy precoz en sus años de instituto. SEKULA, Allan, y BUCHLOH, Benjamin H. D., "Conversation between Allan Sekula and Benjamin H. D. Buchloh", en SEKULA, Allan, *Performance under Working Conditions*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>465</sup> El primer traductor de Jacques Lacan al inglés.

legados de la fotografía documental desde Lewis Hine a la Farm Security Administration y, por último, el diálogo con la reorientación lingüística y fotográfica de las prácticas artísticas en el arte conceptual de finales de los sesenta<sup>466</sup>.

Por tanto, mientras que uno sabe que el trabajo está vinculado con la fotografía documental, puede reconocerse que también lo está con la deconstrucción crítica de las prácticas documentales. Mientras uno sabe que el trabajo se basa en las claves de la teoría de la fotografía desarrollada en la semiología estructural, aun así, parece mantener un sistema representacional altamente referencial. Mientras que es marxista en sus perspectivas políticas y teóricas, simultáneamente sigue un análisis estructural de la producción de significado fotográfico. Así que estas constelaciones y tensiones están siempre operativas y, por supuesto, no suponen una lectura del trabajo necesariamente sencilla<sup>467</sup>.

La cuestión de la “legibilidad” de una obra y sus grados de claridad se convirtió en un tema fundamental de reflexión teórica para Sekula desde sus inicios. Una de sus primeras piezas, *Gallery Voice Montage* (1970), aborda el tema de la recepción y cómo se forja el sentido de una obra. En una instalación de sonido en la cual había grabado secretamente a diversos visitantes en un museo tratando de comprender el significado de las exposiciones, Sekula desplaza el foco de interés de las obras o la exposición a la comprensión del espectador<sup>468</sup>.

En los últimos años de formación, Sekula lleva a cabo diversas acciones en las cuales la fotografía va ganando un papel cada vez más significativo, pasando de ser utilizada como instrumento de documentación de una acción a confrontarse con el carácter dual del medio fotográfico, que se sitúa siempre entre su realidad como documento y su potencialidad de construcción discursiva. Uno de sus primeros trabajos es *Box Car* (1971), en el que fotografía desde un tren en marcha una empresa química donde había trabajado dos años antes. Mientras, en *Meat Mass*

---

<sup>466</sup> SEKULA, Allan, y BUCHLOH, Benjamin H. D., “Conversation between Allan Sekula and Benjamin H. D. Buchloh”, en SEKULA, Allan, *Performance under Working Conditions*, op. cit., p. 35.

<sup>467</sup> *Íd.*

<sup>468</sup> Y que constituirá un ensayo de una pieza un poco más tardía, *This Ain't China* (1974), formulada como una fotonovela sobre la lucha de clases de un grupo de cocineros, del que Sekula formaba parte, en la cual el espectador queda expuesto a la ambigüedad de lo semificcional.

(1972), registra la acción de lanzar a una autopista muy transitada un carísimo filete de carne robado por él mismo. En el siguiente proyecto, *Untitled Slide Sequence* (1972) (Fig. 19), en un claro diálogo con la salida de la fábrica de los hermanos Lumière (1895), fotografía frontalmente la salida de unos obreros al final del día de una empresa aeroespacial. Todas estas acciones se caracterizaban por una importante dimensión performativa, sobre todo porque, como argumenta Sekula, “todas se formulaban a partir de distintos tipos de infracciones y faltas”<sup>469</sup>.

Respecto a las influencias con las que establece diálogos en esas primeras obras, Sekula reconoce la importancia de ciertas prácticas un poco anteriores, muchas de las cuales descubre a través de las clases con Baldessari en 1968. Estaba familiarizado con Ed Ruscha, especialmente, con *Some Los Angeles Apartments* y *Real State Opportunities*, o con las documentaciones de las acciones de Vito Acconci publicadas en revistas como *Avalanche*. Por otra parte, Sekula extiende muy pronto sus intereses por lo fotográfico más allá de las prácticas artísticas más recientes y empieza a investigar libros más clásicos<sup>470</sup>, las propias historias de la fotografía de Beaumont Newhall y Helmut Gernsheim, así como fotografías de prensa de la época que se publicaban en *Life*, *Look* o *Paris Match*. Toda esta observación de lo fotográfico está indeleblemente marcada a su vez por el cine de autores como Jean-Luc Godard y por las reflexiones de Bertolt Brecht.

[...] era imposible no mirar las imágenes de las revistas sin pensar en *Les Carabiniers*, por ejemplo. La toma de Godard del patético halago lumpen-imperialístico de la fotografía, en este filme, resultaba mucho más convincente de todo lo que podía encontrar en el arte conceptual. Pero aquello que ví y aprecí en la fotografía de orientación conceptual fue un

---

<sup>469</sup> SEKULA, Allan, y BUCHLOH, Benjamin H. D., “Conversation between Allan Sekula and Benjamin H. D. Buchloh”, en SEKULA, Allan, *Performance under Working Conditions*, op. cit., p. 22.

<sup>470</sup> Cita específicamente *Animal Locomotion*, de Muybridge, *Let Us Now Praise Famous Men*, de Evans y Agee, *Nothing Personal*, de Avedon y Baldwin, *American Exodus*, de Lange y Taylor, la monografía de Arbus publicada por el MoMA, *Tulsa*, de Larry Clark, *Men without Masks*, de Sander, y *Germany, Germany above All*, de Tucholsky y Heartfield. SEKULA, Allan, y BUCHLOH, Benjamin H. D., “Conversation between Allan Sekula and Benjamin H. D. Buchloh”, en SEKULA, Allan, *Performance under Working Conditions*, op. cit., p.23.

modo sistemático y estéticamente exacto de describir el despliegue de una acción, más o menos en el espíritu de Muybridge<sup>471</sup>.

Hacia finales de 1972, se perfilan con cada vez mayor potencia discursiva sus reflexiones en torno a lo fotográfico, profundizando en las implicaciones de la edición y la secuencia. Además de textos y fotografías en blanco y negro, su trabajo *Aerospace Folktales* (1973) (Figs. 20 y 21) incluía dos registros de audio con entrevistas en los que se planteaba un estudio semi-ficcional sobre los efectos del desempleo en un ingeniero aeroespacial y su familia<sup>472</sup>. Si el proyecto funciona como una especie de retrato extendido, no lo es en términos individuales y autónomos, sino de “unos familiares en relación con aquello que estructura la institución familiar a través de la ideología y la socialización”<sup>473</sup>. En esta nueva modalidad de documental performativo desde el que se planteaba “el uso del montaje para interrogar la hegemonía y la división sexual del trabajo respecto a la retórica de la imagen”<sup>474</sup>, Sekula plantea identificar el vínculo entre “observaciones microsociológicas captadas por la cámara y el registro audio –como frases características, gestos habituales–, situándolos en un contexto y un patrón de sentido más amplios”<sup>475</sup>.

Como muchos autores formados en esta época, el elemento biográfico era una forma de arraigar el trabajo en situaciones concretas y vinculadas a su propia experiencia. Por otra parte, lo biográfico parecía ser también el espacio más idóneo para revelar cuestiones políticas que no podían escindirse de su propio contexto en cuanto a una clase social determinada o su pertenencia a una familia trabajadora. Asimismo, su interés por la teoría de la fotografía surge también de las cuestiones que aparecen durante el desarrollo de sus proyectos; ambos intereses están intrínsecamente interrelacionados en el sentido de que se empiezan a plantear en un contexto de interdependencia respecto a la interpretación histórica que Sekula va a extender a su análisis de la fotografía artística a través de sus ensayos críticos.

---

<sup>471</sup> *Íd.*

<sup>472</sup> El propio padre de Sekula, que había perdido su trabajo en una empresa aeroespacial, al que entrevistaba junto a su madre.

<sup>473</sup> SEKULA, Allan, y BUCHLOH, Benjamin H. D., “Conversation between Allan Sekula and Benjamin H. D. Buchloh”, en SEKULA, Allan, *Performance under Working Conditions*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>474</sup> EDWARDS, Steve, “In Sekula’s Wake”, en *Photographies*, vol. 7, n.º 1, 2014, pp. 113-116.

<sup>475</sup> SEKULA, Allan, y BUCHLOH, Benjamin H. D., “Conversation between Allan Sekula and Benjamin H. D. Buchloh”, en SEKULA, Allan, *Performance under Working Conditions*, *op. cit.*, p. 25.

La primera consideración que va a lanzar Sekula es que la enorme variedad de prácticas que implica la fotografía no puede ser analizada por el rasero tan reductor y excluyente que estaba ofreciendo en aquel entonces el relato historiográfico elaborado desde el MoMA. La denuncia se proclama en términos muy explícitos: no pueden reducirse a una problemática de estilo, obras y proyectos cuyos contextos de trabajo han sido radicalmente distintos tanto en intenciones como en circunstancias personales, históricas o sociales. Y la dimensión social, programáticamente excluida por el MoMA, era aquello que urgía reintroducir. En segundo lugar, la escritura crítica de Sekula tenía como propósito abrir nuevos espacios de práctica artística alternativa.

Todas estas exploraciones tomarán forma reflexiva en uno de sus primeros textos publicados, "On the Invention of Photographic Meaning" (1974)<sup>476</sup>, en el que Sekula toma un primer posicionamiento en contra de la idea de la fotografía como lenguaje universal y natural, así como de la tendencia a buscar un sentido epistemológico puro de lo fotográfico. Lo hace situando y desarrollando las ideas que Barthes había expresado en los años cincuenta a propósito de la importancia del contexto en la construcción del sentido de una fotografía que, con Sekula, alcanza, como ha definido Olivier Lugon, "una forma de semiología social e histórica de la fotografía"<sup>477</sup>.

En este artículo, Sekula toma dos figuras claves de la historia de la fotografía, Alfred Stieglitz y Lewis Hine, para ahondar en una premisa clave: cómo la recepción de toda fotografía está marcada por un marco textual y discursivo que circunscribe su comprensión. Pero, como podría suponerse, Sekula no contrapone estas dos figuras, sino los discursos con los que fueron respectivamente situadas en el ámbito de la fotografía artística y de la fotografía documental.

Con una solvencia teórica inusual en esas fechas en el ámbito de la teoría de la fotografía todavía incipiente, Sekula desarticula dos presupuestos de rigidez monolítica en la época: la idea de documento como algo neutro, intrínsecamente objetivo, y cómo la noción artística de una obra nunca se construye de forma autónoma. Asimismo, pondrá claramente de manifiesto como estas dos

---

<sup>476</sup> Publicado originalmente en *Artforum*, 13, n.º5, enero, 1975, pp. 36-45.

<sup>477</sup> LUGON, Olivier, "Sur l'invention du sens dans la photographie", en MURACCIOLE, Marie (ed.), *Écrits sur la Photographie 1974-1986. Allan Sekula*, París: Beaux-Arts de Paris, 2013, p. 63.

categorizaciones había estado además falsamente escindidas. El espacio alternativo a esa polarización lo describe Sekula en "Desmantelar la modernidad: reinventar el documental (Notas sobre la política de la representación)". Publicado en 1978, en este ensayo sitúa la práctica fotográfica del grupo de San Diego y su labor en torno a la teorización de la fotografía documental desde una perspectiva que aboga por una fusión de la imagen y el texto, apoyándose en figuras como Bertolt Brecht y en la recuperación de los ideales de la Photo League<sup>478</sup>. Esta recuperación del legado documental se perfila desde un posicionamiento claramente político; la exclusión de ciertas posibilidades sociales de la fotografía es un conflicto histórico y, en torno a él, se conformará el núcleo central del trabajo de Sekula.

Si, en los setenta, la fotografía documental de carácter social sufría un profundo descrédito, tanto por las instituciones artísticas de corte más conservador como por algunas vertientes del arte conceptual<sup>479</sup>, Sekula va a considerar la importancia y la necesidad de "reinventar" sus postulados, partiendo tanto de la tradición del documental social como de la fotografía artística y del arte conceptual. Su práctica va a partir pues del reconocimiento de esas zonas de exclusión que habían sido sistemáticamente escindidas del relato por motivos, para Sekula, más ideológicos que artísticos. Es en la recuperación de estos huecos como zonas de exploración e investigación donde se establecen los fundamentos de su propuesta.

Visto retroactivamente, parece ser que, como ha argumentado Steve Edwards, durante cierto tiempo los textos de Sekula fueron mejor comprendidos que sus primeros trabajos. La crítica que supuso "The Traffic in Photographs"<sup>480</sup>, así como "The Body and the Archive"<sup>481</sup>, respecto a la presunta neutralidad del documental y la embestida frontal a la benevolencia humanista, fue mucho más explícita que sus

---

<sup>478</sup> Fue en 1978 también cuando el Visual Study Workshop, dirigido por Nathan Lyons, volvió a imprimir *Photo Notes*, el boletín informativo de la Photo League, lo cual permitió que se reconociera el impacto que habían tenido las políticas de McCarthy en la fotografía social.

<sup>479</sup> Un descrédito que no afectó al cine documental, cuya historia para Sekula es mucho más compleja y rica que la de la fotografía. SEKULA, Allan, y BUCHLOH, Benjamin H. D., "Conversation between Allan Sekula and Benjamin H. D. Buchloh", en SEKULA, Allan, *Performance under Working Conditions*, op. cit., p. 38.

<sup>480</sup> Publicado originalmente en *Art Journal*, vol. 41, n.º 1, primavera, 1981, pp. 15-25.

<sup>481</sup> Publicado originalmente en la revista *October*, n.º 39, invierno, 1986, y en una versión más actualizada en BOLTON, Richard (ed.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Cambridge: The MIT Press, 1992 (1989), pp. 343-389.

proyectos fotográficos, como, por ejemplo, *Aerospace Folktales* (1973), *This Ain't China: a Photonovel* (1974) and *School is a Factory* (1978/80) (Fig. 22), en sus modalidades expresivas y su uso del montaje<sup>482</sup>. Por otra parte, puede decirse que fue sobre todo la dimensión del impacto y la fuerza sísmica de aquello que estaban sacudiendo los argumentos de Sekula lo que sin duda contribuyó a dejar en la sombra sus primeros proyectos, situación que no se revertirá de modo explícito hasta la aparición de *Fish Story*.

---

<sup>482</sup> EDWARDS, Steve, "In Sekula's Wake", en *Photographies*, vol. 7, n.º 1, 2014, pp. 113-116, y MURACCIOLE, Marie, y YOUNG, Benjamin, "Allan Sekula and The Traffic in Photographs", en *Grey Room*, n.º 55, primavera, 2014, pp. 6-15.

### 2.3. Resituar *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape* y su fortuna crítica

En el catálogo que se reedita con ocasión de la nueva presentación de la exposición en 2009, la comisaria de la exposición, Britt Salvesen, abre su ensayo con una definición del contexto fotográfico desde mediados de los años sesenta con el siguiente argumento: si, “a lo largo de la década, diversos autores habían tenido que confrontarse con diversos callejones sin salida, a mediados de la década de los setenta, la exposición *New Topographics* presentaba los resultados de la búsqueda que habían emprendido y que supuso la abertura en nuevas direcciones para la fotografía en relación al arte contemporáneo y la sociedad”<sup>483</sup>.

El argumento de Salvesen apunta muy claramente a dos circunstancias fundamentales que solo pueden analizarse desde la distancia que ofrece el tiempo transcurrido desde entonces. En primer lugar, un acontecimiento nuevo de carácter general: por primera vez en la historia, se sobrevive al paisaje y esta realidad cada vez más mutable y efímera del territorio será un aspecto que se visibilizará de formas muy diversas en las prácticas artísticas. De otra parte, Salvesen también analizaba en profundidad la cuestión del éxito de un enfoque estilístico identificado asociado a la exposición como algo común más allá de las importantes diferencias de los autores que participaban en la muestra. *New Topographics* nunca fue un movimiento, precisaba, una escuela o un colectivo. No obstante, con el paso del tiempo, la excepcional fortuna crítica que ha tenido esta exposición ha ido forjando una idea de identidad común<sup>484</sup>.

Organizada en 1975 por el comisario adjunto de Fotografía del siglo xx de la George Eastman House, William Jenkins, *New Topographics* presentaba

---

<sup>483</sup> SALVESEN, Britt, *New Topographics, op. cit.*, p. 11.

<sup>484</sup> Como señala Salvesen, algunos de los autores se conocían previamente y compartían intereses comunes, otros se conocieron a raíz de la exposición, mientras que otros nunca llegaron nunca a encontrarse personalmente. Argumento que ratificaba también Lewis Baltz en una entrevista concedida en 2009 en la que señala que, por ejemplo, no conoció a Frank Gohlke hasta 1999, en la Bienal de Venecia. Disponible en línea: [www.americansuburbx.com/2014/11/lewis-baltz-on-new-topographics-and-exhibition-remakes-a-very-bad-idea.html](http://www.americansuburbx.com/2014/11/lewis-baltz-on-new-topographics-and-exhibition-remakes-a-very-bad-idea.html) (consulta: 12.04.2017).



168 obras de 10 fotógrafos: Robert Adams, Lewis Baltz, los Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Scott, Stephen Shore y Henry Wessel. En ese momento, todos ellos habían alcanzado cierto grado de reconocimiento artístico internacional (algunos más que otros) y todos trabajaban individualmente y no como miembros de un grupo o un movimiento. Su aparición juntos en *New Topographics*, aunque seguramente alteró poco su desarrollo creativo y aunque relativamente poca gente vio la exposición, asoció a estos artistas a un cambio de actitud significativo hacia el paisaje como tema fotográfico y como preocupación cultural. Hoy, *New Topographics*, considerado como un estilo, parece que finalmente ha sido más duradero que las casas móviles representadas en muchas de sus imágenes<sup>485</sup>.

El punto en común que había identificado William Jenkins era el interés por un paisaje eminente suburbano y posindustrial que, en ese momento, se manifestaba en una actitud conscientemente contrapuesta a las célebres visiones idílicas de la naturaleza virgen que durante décadas habían alimentado el imaginario norteamericano a través de las cuidadas copias de Anselm Adams, Edward Weston o Eliot Porter. Aunque Jenkins trataba también de evidenciar que, en este relevo generacional profundo y significativo, la contraposición con los autores anteriores no conformaba una distinción tan simple y tajante. Para Robert Adams, por ejemplo, la influencia de Anselm Adams había sido importante y no tenía ningún problema en reconocerlo.

El enfoque crítico respecto al paisaje que desplegaban los autores seleccionados en la exposición no era necesariamente negativo o denunciatorio. Lo que los aunaba era la urgente necesidad de integrar aspectos que habían quedado escindidos hasta ese entonces de las concepciones más románticas del paisaje: carreteras, almacenes, márgenes, nuevas edificaciones, construcciones baratas, la extensión suburbana, la periferia industrial, la limitación de la naturaleza a mero reducto para el ocio... Todo mostrado de manera meticulosa atenta, que estéticamente fundía la tradición del estilo documental con la estética utilitaria de los registros topográficos del XIX, ambas resucitadas por Szarkowski desde el MoMA.

---

<sup>485</sup> SALVESEN, Britt, *New Topographics*, op. cit., p. 11.

Si el paisaje sublime había entrado en una vía muerta, el trabajo de estos autores –síntoma de un relevo generacional mucho más vasto y amplio que los autores seleccionados– venía a mostrar las nuevas direcciones para la fotografía. Pero la justificación de ese relevo no era nada banal; como se encargaba de introducir el título elegido. Su posicionamiento venía señalado como el eslabón de un linaje y una estirpe norteamericana que rememoraba a sus pioneros topógrafos, a los que venía asociada su visión considerada neutral, objetiva e incluso distante, por oposición a las fotografías de paisaje del Sierra Club.

Paradójicamente, era la transparencia cristalina de las nuevas imágenes lo que las hacía más difíciles de comprender para el público general, que en 1975 no estaba acostumbrado a contemplar el paisaje desde aquellos nuevos puntos de vista. Como argumenta Salvesen, “reconocer e identificar los temas y objetos no era difícil (casas, carreteras, oficinas, parques, moteles, autopistas...), pero leerlas e interpretarlas lo era mucho más. Incluso hoy, estos trabajos ofrecen una cierta resistencia. No servían las llaves convencionales para buscar el hilo de una historia, o la belleza de una visión”<sup>486</sup>.

Las comisarias de la exposición de 2009<sup>487</sup> también se esmeraron en matizar que, si bien retrospectivamente la exposición se ha llegado a identificar con un giro muy significativo en la fotografía vinculada al paisaje, la muestra de 1975 no fue, en rigor, iniciadora de ese cambio, sino fundamentalmente un síntoma. No obstante, como veremos en el capítulo siguiente, la enorme fortuna crítica de la exposición acabó extendiendo la consideración de que había generado una transformación en el lenguaje fotográfico en relación con la representación del paisaje.

William Jenkins ha señalado en numerosas ocasiones su sorpresa ante el éxito posterior de *New Topographics*, que ni él ni los autores anticiparon. Además, la exposición fue vista por un número relativamente escaso de visitantes. De igual manera, el catálogo tuvo una tirada muy reducida y su difusión fue limitada. Respecto a la recepción de la prensa, si bien es cierto que, en el momento de la exposición, no hubo una enorme atención a esta, es importante señalar que las pocas reacciones que

---

<sup>486</sup> SALVESEN, Britt, *New Topographics*, op. cit. p. 11. Véase la conversación reproducida en el catálogo de dos visitantes a la exposición en 1975. SALVESEN, Britt, *New Topographics*, op.cit., p. 9.

<sup>487</sup> Britt Salvesen y Alison Nordström.

hubo sí fueron significativas. Charles Desmarais, por ejemplo, en una crítica para *Afterimage* con el irónico título de "Topographical error"<sup>488</sup>, consideró que había un fallo en la propuesta curatorial respecto a una nueva dirección en la práctica fotográfica contemporánea. Y, aunque valoraba algunos de los trabajos, identificaba un desajuste entre la declaración del comisario, que consideraba que tenían un carácter neutro y objetivo, y aquello que finalmente mostraban las imágenes. Asimismo, también señalaba una confusión que con los años no ha hecho sino acrecentarse: 'lo topográfico' era un término altamente ambiguo si no iba acompañado de una mayor argumentación respecto a las intenciones y prácticas de cada uno de los fotógrafos. De hecho, este aspecto fue el que se evidenciaría al decantar cada vez más el peso en las consideraciones respecto a la importancia de la representación del Oeste americano, a pesar de que las fotos expuestas incluían otras zonas.

Otra de las confusiones más significativas que se ha ido perpetuando con los años ha sido la de interpretar los trabajos de los autores seleccionados en clave denunciatoria, considerando la exposición como un comentario esencialmente crítico de inspiración ecológica respecto a la degradación medioambiental y urbanística. Fue el caso de Carter Ratcliff<sup>489</sup>, el cual, además, identificaba a los fotógrafos presentados como herederos del idealismo de los retratistas de lo sublime y la naturaleza virgen del XIX. Mantenía de este modo que, más allá de un estilo común o un enfoque estético compartido, lo que hacía la obra de estos autores era advertir y denunciar el daño perpetrado por la sociedad al paisaje.

Visto retrospectivamente, el estudio bibliográfico de las críticas que fueron apareciendo en los años siguientes muestra con claridad cómo, con el paso del tiempo, se cristalizaron unas argumentaciones respecto a la muestra que en su momento no habían estado presentes, ni en el trabajo de sus autores ni en la propuesta curatorial. De forma progresiva, la referencia a la exposición fue apareciendo en ensayos e historias de la fotografía, convirtiéndose, al cabo de una

---

<sup>488</sup> DESMARAIS, Charles, "Topographical Error", en *Afterimage*, n.º 3, noviembre, 1975, pp. 10-11.

<sup>489</sup> RATCLIFF, Carter, "Route 66 Revisited: The New Landscape Photography", en *Art in America*, 64, n.º 1, enero-febrero, 1976, pp. 86-89. Como referencia reciente de esta perspectiva, véase, por ejemplo, el resumen que ofrece el Oxford Companion to the Photograph: LENMAN, Robin (dir.), *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

década, en una referencia omnipresente; muy especialmente, debido a que su influencia empezaba a ser más claramente perceptible, sobre todo en Europa, como analizaremos en el siguiente capítulo. En una línea argumental completamente distinta, Deborah Bright, en su célebre artículo de 1985, "Of Mother Nature and Marlboro Men: An inquiry into the Cultural meaning of Landscape Photography" señalaba cómo en esta exposición tan influyente todos, salvo una sola excepción, eran hombres<sup>490</sup>.

En lo que se refiere a historias de la fotografía, muchas mencionaban la exposición. En una de ellas, la de Jonathan Green (*In American Photography: A Critical History, 1945 to the Present* (1984), incluso se distingue entre la exposición y "el movimiento", asociando ambos a un giro entre la visión romántica del oeste hacia un paisaje visual más homogéneo, menos específico regionalmente, menos emocional, sin sentimientos épicos, sentimentales o románticos. En fechas más recientes, el término de *New Topographic* todavía se extiende y se banaliza más y se convierte en sinónimo de un estilo. Aquello que para muchos fotógrafos y comisarios de los años setenta supuso una abertura en los enfoques cerrados y enrarecidos en los que se había estancado la representación del paisaje, hacia los años ochenta y noventa se había convertido en un nuevo canon cuyas aportaciones en relación a la experiencia del territorio se diluían en los éxitos de formulaciones estéticas cada vez más repetitivas vaciadas de contenido<sup>491</sup>.

---

<sup>490</sup> BRIGHT, Deborah, "Of Mother Nature and Marlboro Men: An Inquiry into de Cultural Meaning of Landscape Photography", publicado originalmente en la revista *Exposure* en 1985 y, más tarde, reproducido en BOLTON, Richard, *The Context of Meaning, op. cit.*, pp. 125-142.

<sup>491</sup> La fama de la exposición quedó refrendada también por la frecuente reutilización del título o alguno de sus términos. *Rethinking Topography*, por ejemplo, fue una exposición de 1997 en la galería Ram de Santa Mónica que incluía a algunos de los autores seleccionados en *New Topographics* y otros como John Divola, Jean-Louis Garnell, Ed Ruscha y Candida Höfer, entre otros. *New Topographics* fue también utilizado como título en una exposición de 1998 en la Universidad de Washington, que mostraba la obra de diez fotógrafos que no habían sido incluidos en la exposición original. También fue el título para una exposición individual de Joe Deal en la Robert Mann Gallery (2006). En otra línea de proyectos y coincidiendo con la reconstitución de la exposición *New Topographics* en 2009, en la misma George Eastman House se presentó también *Nature as Artifice, New Dutch Landscape in Photography and Video Art* (2008), con autores que reconocían la influencia de los fotógrafos de *New Topographics*. En Barcelona, *Archivo Universal: la condición del documento y la utopía moderna fotográfica* (2008), comisariada por Jorge Ribalta en el Macba, incluía una selección de 29 fotografías que habían formado parte de la exposición original que venía situada en la tradición documental y de exploración que incluía las primeras misiones americanas del oeste americano y el proyecto inglés de Mass Observation.

Para ahondar en la comprensión de aquello que proponía la exposición de 1975, en primer lugar, es necesario resituarla en relación con una programación de la institución que, bajo la dirección de Nathan Lyons, había empezado unos años antes a privilegiar el interés por el entorno urbano y suburbano. Por otra parte, *New Topographics* constituía la continuación lógica de otra exposición comisariada por Jenkins ese mismo año, titulada *The Extended Document: An Investigation of Information and Evidence in Photographs* (1975)<sup>492</sup>, en la que se abordaban los usos de la fotografía documental por parte de fotógrafos y artistas. *New Topographics* constituía la continuación lógica de la investigación emprendida con esta exposición.

Jenkins había sido un estudiante de los Visual Studies Workshop, había trabajado como asistente de investigación en la George Eastman House entre 1968 y 1969 y, después de pasar un año en Inglaterra, se reincorporó al personal del museo en 1971, convirtiéndose en conservador adjunto, puesto que desempeñaría hasta 1979<sup>493</sup>. La aproximación curatorial de Jenkins estaba, pues, especialmente marcada por el contexto de la George Eastman House como lugar de formación. Además de su cercanía con Nathan Lyons, por el mismo contexto pronto se familiarizaría con las exposiciones históricas que en esos años estaba comisariando Newhall a partir de las colecciones del museo como la de *T. H. O'Sullivan: Photographs* (1966) o *Latent Image: The Discovery of Photography* (1967). Por otra parte, Jenkins, como Lyons, además de conservador, era fotógrafo y, desde esta doble perspectiva, articulaba sus investigaciones y propuestas discursivas con bastante libertad en el contexto del museo. Como ha precisado Salvesen: "Las ideas se proponían, se debatían y se exponían (...) sin que hubiera demasiada intervención por parte de los administradores o el consejo directivo"<sup>494</sup>.

Jenkins fue conociendo a los autores de la exposición *New Topographics* por razones diversas. Algunos habían visitado o habían estado implicados de un modo u otro con la George Eastman House. En otros casos, fue gracias a sus frecuentes viajes por todo el país que tuvo la oportunidad de entrar en contacto con una generación de

---

<sup>492</sup> La exposición incluía obras de John Baldessari, Thomas Barrow, Michael Bishop, Marcia Resnick, Richard Schaeffer y William Wegman.

<sup>493</sup> SALVESEN, Britt, *New Topographics*, op. cit. p. 13.

<sup>494</sup> *Íd.*

jóvenes autores que empezaban a trabajar en ese entonces. Por el contrario, no tuvo ocasión de tener contacto directo con los Becher, cuyo vínculo lo establecería Robert Sobieszek, miembro del equipo curatorial desde 1971. Es muy probable que el título de su reseña del libro *Anonyme Skulpturen*, "Two Books of Ultra Topography", lanzara la primera idea del interés por utilizar el término 'topográfico'<sup>495</sup>. A su vez, Sobieszek había tomado esta referencia geográfica de Robert Smithson que, en su ensayo de 1967, "Ultramoderne", señalaba cómo en los sesenta se estaba interpretando la arquitectura de los años treinta: "Las superficies de la mayoría de los edificios de los años treinta pueden ser vistas como mapas topográficos o paisajes interminables"<sup>496</sup>.

El vínculo con la arquitectura y lo construido, además, se había dado en la propia concepción del proyecto, hasta el punto de conformar el punto de partida de la exposición, planteada como estudio sobre la fotografía en relación con la arquitectura y enlazando figuras del siglo XIX como Francis Frith con autores contemporáneos como el propio Lewis Baltz, quien estaba contribuyendo muy directamente a este planteamiento curatorial junto a Joe Deal. En sus conversaciones, sobresale una cuestión clave: la falta de modelos para abordar lo construido como tema en sí mismo. Si *Toward a Social Landscape* o *New Documents* presentaban un tipo de prácticas caracterizadas por la presencia del autor por elecciones estilísticas que rompían con la transparencia, *New Topographics* planteaba una apuesta por la distancia y una retracción de las marcas más visibles del operador.

Además de los topógrafos del XIX, Jenkins y su equipo apelaron a dos figuras claves: Walker Evans y Ed Ruscha. La referencia a Evans, como hemos señalado anteriormente<sup>497</sup>, estaba muy marcada por la recuperación reciente de su obra gracias a John Szarkowski, que había logrado hacer pivotar su trabajo desde el olvido al reconocimiento con su exposición individual de 1971. Un reconocimiento que se orquestaba a través de una relectura de sus fotografías, que dejaban de ser ilustraciones de determinados temas sociales para adquirir una nueva autonomía artística, siguiendo los deseos de Evans de resituar su obra en la esfera a la que

---

<sup>495</sup> SOBIESZEK, "Two Books of Ultra Topography", en *Image*, n.º 14, 1971, pp. 12-18.

<sup>496</sup> SMITHSON, Robert, "Ultramoderno", en SMITHSON, Robert, *Selección de escritos*, México D. F.: Alias, 2009, pp. 76-86. Publicado originalmente en *Arts Magazine*, septiembre-octubre, 1967.

<sup>497</sup> Véase el epígrafe 2.1.1.

consideraba que pertenecía. Por otro lado, para los fotógrafos seleccionados en la muestra, Evans era la referencia alternativa frente a los excesos de subjetividad y romanticismo.

La otra figura protagonista en la concepción de la exposición y referencia clave para muchos de los autores seleccionados era Ed Ruscha, al cual Jenkins le dedicaba unas notas de agradecimiento en el catálogo<sup>498</sup>: “Las imágenes estaban despojadas de cualquier detalle artístico y reducidas a un estado topográfico esencial, expresando mucha información visual, pero evitando totalmente los aspectos de belleza, emoción y opinión”<sup>499</sup>. No obstante, no todos los fotógrafos seleccionados en la exposición tenían el mismo afecto por la obra de Ruscha, cuyo impacto había sido notable en Baltz y Shore, pero mucho menor para Robert Adams, Nixon y Schott, lo cual señala también las diferencias que había entre sus enfoques y planteamientos.

Otro aspecto fundamental para Jenkins era la cuestión del documental. “Si *New Topographics* tiene un propósito central, es simplemente el de postular, al menos en este momento, qué es lo que significa hacer fotografías documentales”<sup>500</sup>. Ahora bien, esta rehabilitación de un documental despersonalizado y de estilo vernáculo era relativamente reciente y chocaba con las modalidades más tradicionalmente asentadas entonces. Si Jenkins, Deal y Baltz estaban sin duda deseosos de plantear su debate a través de una nueva generación de autores, no estaba claro que la audiencia estuviera preparada para ello, de ahí que el planteamiento inicial fuera en gran medida moderado, para lograr hacerlo más asequible<sup>501</sup>. De ahí, justamente, la decisión de incluir un subtítulo como el que finalmente fue elegido.

Retrospectivamente, *New Topographics* ilustra los intensos debates que se produjeron en torno a la fotografía y los diálogos entre nuevas perspectivas y los viejos modelos de representación. Era relativamente fácil inscribir los propósitos de la

---

<sup>498</sup> JENKINS, William, “Introduction”, en ADAMS, Robert, BALTZ, Lewis, BECHER, Bernd y Hilla, DEAL, Joe, GOHLKE, Frank, NIXON, Nicholas, SCHOTT, John, SHORE, Stephen, y WESSEL, Henri Jr., *New Topographics. Photographs of Man-Altered Landscape*, Rochester: International Museum of Photography, George Eastman House, 1975, p. 5.

<sup>499</sup> *Íd.*

<sup>500</sup> JENKINS, William, “Introduction”, en ADAMS, Robert, BALTZ, Lewis, BECHER, Bernd y Hilla, DEAL, Joe, GOHLKE, Frank, NIXON, Nicholas, SCHOTT, John, SHORE, Stephen, y WESSEL, Henri Jr., *New Topographics. Photographs of Man-Altered Landscape*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>501</sup> Según una conversación de Britt Savesen con Lewis Baltz, habría sido Robert Sobieszek quien insistió en ajustar el planteamiento original. SALVESEN, Britt, *New Topographics*, *op. cit.*, p. 19.

exposición dentro de una lógica ecológica, crítica con las destrucciones que se estaban produciendo, como también considerar que el enfoque de los autores en la exposición era excesivamente distante. Intereses y contradicciones que se pondrán especialmente de manifiesto en su creciente influencia en los años siguientes, especialmente en Europa, donde contribuirá a una nueva aceptación de diversas modalidades fotográficas en la reflexión sobre el entorno.





### CAPÍTULO 3. LOS EFECTOS DEL GIRO ESPACIAL (1980-2000)

Como hemos comentado en el capítulo precedente, la exposición de *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape* tuvo una respuesta crítica diferida que, unos años más tarde de su presentación, comenzará a ejercer una creciente influencia. Las connotaciones del título, junto al progresivo reconocimiento de algunos de los autores que habían participado en ella, provocarán un notable impacto en la incipiente escena fotográfica que se extenderá a partir de los años ochenta de forma exponencial. Más allá del planteamiento curatorial específico, en sentido general, la exposición contribuyó a señalar la urgencia por renovar los términos con los que se estaba reflexionando fotográficamente tanto sobre el territorio, atendiendo a sus diversas problemáticas, como respecto a la práctica fotográfica en toda su complejidad.

Cuando se analizan retrospectivamente las décadas de los años ochenta y noventa, especialmente en el territorio europeo, pueden individuarse dos procesos concomitantes, que también serán observados desde la esfera teórica de los estudios paisajísticos. De una parte, fruto de la industria turística, el paisaje se objetiva progresivamente, adquiriendo de forma paulatina un sentido de mercancía; en algo vendible y reproducible a través de réplicas hasta límites insospechados. De otra, el paisaje en tanto que género –en este caso, fotográfico– también conocerá un fenómeno similar a través de modalidades estéticas crecientemente estandarizadas cuyo origen suele hallarse asociado a una comprensión banalizada de lo que fue *New Topographics*. Si, por una parte, se produce una apertura y una nueva sensibilidad hacia territorios menos codificados estéticamente, el éxito y la difusión de algunos proyectos también supondrán una rapidísima recodificación estética de estos espacios.

El impacto de *New Topographics* contribuirá también, indirectamente, al surgimiento de diversas iniciativas para documentar las transformaciones del territorio que tomarán forma en proyectos de encargo de las administraciones. La

más importante en Europa será La Mission photographique de la DATAR<sup>502</sup>, un ambicioso proyecto del Gobierno francés cuyas dimensiones y planteamientos sin duda incidirán en promover proyectos similares a nivel europeo, así como un gran número de exposiciones focalizadas en la reflexión sobre el territorio.

La indiscutible expansión en la que estaba implicado el medio fotográfico – que, en esos años, sin duda se abre a una mayor diversidad de prácticas, enfoques y planteamientos– supone distintos retos interpretativos que iremos abordando a lo largo del capítulo. Nos referiremos brevemente a algunos proyectos cuya importancia ha sido especialmente considerable y analizaremos de qué modos estos trabajos lidiaron con las herencias recibidas y reformularon las líneas discursivas abiertas en los años sesenta y setenta. Dedicaremos, en cambio, un análisis más detallado a la obra del fotógrafo Guido Guidi, cuya actividad atraviesa varias cuestiones claves que permiten reconocer las transiciones señaladas por el giro espacial desde la perspectiva de las prácticas fotográficas. Por último, trataremos de situar donde se hallaría el punto de inflexión que permitiría definir los inicios del giro geográfico.

---

<sup>502</sup> De aquí en adelante utilizaremos la forma abreviada DATAR.

### 3.1. Del efecto *New Topographics* al impulso de la DATAR. El paisaje y la eclosión institucional de la fotografía en Europa

La *Mission* no era ciertamente la única en interrogarse sobre la necesidad del hombre de situarse y de interrogarse en su propio espacio. Pero podía modestamente contribuir a devolver una dignidad a este tema en una época en la cual –como confirman nuestras investigaciones sociológicas– el paisaje está desapareciendo, en el sentido de que está dejando de ser percibido. ¿Cómo orientarse así en un espacio cuyas formas no expresan los valores más reconocidos y compartidos?<sup>503</sup>

Para responder a lo que empieza a percibirse de forma cada vez más preocupante como una pérdida de referencias y vínculos afectivos respecto a un entorno crecientemente urbanizado y velozmente cambiante, el Gobierno francés organiza la que sin duda ha sido una de las misiones fotográficas más ambiciosas a nivel europeo en el siglo xx: La Mission Photographique de la DATAR<sup>504</sup>. Esta misión gubernamental, que dará comienzo en 1983 bajo la dirección de Bernard Latarjet y François Hers, parte con una idea engañosamente simple: “Crear nuevas representaciones del territorio con la intención de captar un momento específico de su transformación”<sup>505</sup>. Las ambiciones tras este planteamiento inicial eran múltiples y de diverso alcance. Señalaremos tres entre las más importantes: renovar la cultura de paisaje a través de la valorización del trabajo de una nueva generación de fotógrafos, promover un nuevo modelo de encargo público y provocar la toma de conciencia del valor del paisaje francés contemporáneo<sup>506</sup>.

---

<sup>503</sup> Texto de los directores escrito con la visión retrospectiva de diversos años de desarrollo del proyecto. HERS, François, y LATARJET, Bernard (dirs.), *Paysages Photographiques. En France. Les années quatre-vingt*. París: Hazan, 1989, pp. 13-19.

<sup>504</sup> Las siglas corresponden a Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régional.

<sup>505</sup> HERS, François, y LATARJET, Bernard, “La Mission photographique de la DATAR”, en VALTORTA, Roberta (ed.), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee, Quaderno di Villa Ghirlanda*, n.º 6, Cinisello Balsamo (Milán): Museo di Fotografia Contemporanea / Lupetti, 2009, p. 55.

<sup>506</sup> Aquello que en origen había sido concebido para un solo año, finalmente se desplegó a lo largo de seis años y, de quince fotógrafos seleccionados inicialmente, al final participaron veintinueve. BERTHO, Raphaële, *La Mission photographique de la Datar. Un laboratoire du paysage contemporain*, París: La Documentation Française, 2013.

Esta ambición, que surge de la necesidad de ofrecer una experiencia más concreta del paisaje contemporáneo, viene discursivamente enmarcada en relación con tres referencias con las que la DATAR establece su afiliación histórica y a partir de las cuales se formula estética y conceptualmente el proyecto: La Mission héliographique (1851)<sup>507</sup>, las misiones topográficas del oeste americano (1850-1890) y las campañas de la Farm Security Administration (1935–1944)<sup>508</sup>. No obstante, la consigna que los directores de la misión lanzan a los fotógrafos invitados –y que la Administración francesa apoya– tampoco parece ignorar algunos de los rasgos que habían definido la exposición *New Topographics. Photographs of Man-altered Landscapes*<sup>509</sup>; concretamente, una renovación del estilo documental que encuentra su actualización en una visión del paisaje contemporáneo a través de la inclusión de elementos habitualmente excluidos en las vistas tradicionales y en los clichés de la industria turística.

En un cartel realizado en 1984 para dar a conocer el proyecto de la DATAR, entonces todavía en ciernes, la filiación histórica del proyecto no solo viene señalada por la referencia a las misiones históricas mencionadas unas líneas más arriba, sino también por determinados autores europeos y norteamericanos de renombre: “Edouard-Denis Baldus, Eugène Atget, Charles Malville, Hyacinthe César Delmaet, Louis-Emile Durandelle, William Herman Rau, Walker Evans, August Sander y Lewis Baltz”<sup>510</sup>. En esta lista, sin duda, llama la atención el más actual: Lewis Baltz, un autor que, como hemos analizado en el capítulo precedente, había participado en *New Topographics*. Su mención, al final de una larga lista de nombres ilustres de la historia de la fotografía, le otorga sin duda un rol especial: ser el vínculo directo con la tradición americana y, muy específicamente, con la tradición de estilo documental, que será la gran protagonista de las principales misiones que se produjeron a partir de entonces en muchos países europeos.

---

<sup>507</sup> Los fondos de la Mission héliographique son justamente redescubiertos a principios de los años ochenta.

<sup>508</sup> BALLESTA, Jordi, *Le projet photographique comme expérience et document géographique* (tesis doctoral), París: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2010, tomo 1, p. 43.

<sup>509</sup> Además, la DATAR invita a dos fotógrafos presentes en esta exposición: Lewis Baltz y Frank Gohlke.

<sup>510</sup> BERTHO, Raphaële, *Paysages sur commande. Les Missions photographiques en France et en Allemagne dans les années 1980 et 1990* (tesis doctoral), París: École Pratique des Hautes Études, 2010, p. 131.

No se trata, por supuesto, de equiparar ambos proyectos, de propósitos y dimensiones esencialmente distintos. Para la DATAR, la cuestión de la transformación del territorio era un aspecto mucho más apremiante, dado el contexto gubernamental vinculado a la ordenación territorial. No obstante, *New Topographics* o, al menos, algunos de los fotógrafos incluidos en la exposición, parece haber ejercido una significativa influencia en más de un sentido. Como en el caso del proyecto de William Jenkins, la DATAR optaba por dar protagonismo a una nueva generación de autores que ponía de relevancia la renovación que se estaba produciendo en el ámbito fotográfico. Paralelamente, como en el caso americano, este relevo se posicionaba en una línea histórica evolutiva que no solo daba entrada a la joven generación, sino que también contribuía a poner en valor los vínculos con el pasado, lo cual era necesario para promover una cultura fotográfica todavía poco difundida en términos históricos<sup>511</sup>.

La fotografía norteamericana va a estar a partir de entonces extraordinariamente presente en Europa. El programa de exposiciones de la Bienal de Venecia, celebrada en 1979 y con una parte muy importante dedicada a la fotografía<sup>512</sup>, explicitaba hasta qué punto el proceso de institucionalización del medio se estaba desarrollando a partir del modelo americano y bajo la influencia directa de los autores que habían gozado de mayor reconocimiento en la década de los años setenta. Justamente por comparación con los Estados Unidos y con la enorme actividad fotográfica que se había producido allí en los años setenta<sup>513</sup>, en el ámbito europeo empezaba a percibirse la sensación de que urgía ocuparse de la fotografía como práctica artística y dar los pasos necesarios para producir un marco institucional equiparable, acompañado de una auténtica política cultural que en Francia era todavía incipiente<sup>514</sup>.

---

<sup>511</sup> El texto de Jean-François Chevrier, en el primer catálogo de la DATAR, proporcionaba precisamente este contexto historiográfico. CHEVRIER, Jean-François, "La fotografía en la cultura del paisaje", en *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 41-99.

<sup>512</sup> Entre las veinticinco exposiciones presentadas, más de la mitad eran de autores y colecciones norteamericanas. Entre los autores invitados a dar talleres y conferencias, los americanos sobresalían igualmente en número.

<sup>513</sup> BALTZ, Lewis, "American Photography in the 1970's", en TURNER, Pete (ed.), *American Images. Photography 1945-1980* (cat. exp.), Harmondsworth: Penguin Books, 1985, pp. 157-164.

<sup>514</sup> Respecto a esta cuestión, véase el análisis del contexto en MOREL, Gaëlle, "Entre art et culture. Politique institutionnelle et photographie en France, 1976-1996", en *Études photographiques*, n.º 16, pp.

El proceso se desarrollaría de forma progresiva. En los años setenta, se fueron generando muy lentamente las condiciones para una nueva legitimización cultural del medio, a través tanto de la incipiente crítica fotográfica<sup>515</sup> como de la formación de las primeras estructuras institucionales con la creación de colecciones, museos y festivales, como los Rencontres Internationales de la Photographie en Arles (1969)<sup>516</sup> y el Mois de la Photo en París (1980)<sup>517</sup>.

La creación de la DATAR, pues, tiene lugar en un momento especialmente significativo en los procesos de reconocimiento del estatuto artístico de la fotografía y su planteamiento general no puede, en rigor, aislarse de este contexto, puesto que va a determinar tanto su propia concepción como las modalidades de creación y gestión de los encargos. Estas serían algunas de las razones que explicarían la aparición de un proyecto europeo tan ambicioso en un terreno tan poco abonado como era el de la cultura fotográfica a principios de los años ochenta, cuya realidad estaba todavía principalmente acotada al ámbito editorial y publicitario, y de un ámbito como el paisaje, muy relegado de los intereses que en los años sesenta y setenta, en Europa, habían estado muy focalizados en la escena político social.

---

33-40. Disponible en línea: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/715> (consulta: 12.08.2017).

<sup>515</sup> Michel Nuridsany empieza a publicar sus textos en *Le Figaro*, y muy pronto le seguirían Hervé Guibert, en *Le Monde*, Christian Caujolle, en *Libération*, o Carole Naggar, en *Matin*. PUJADE, Robert, *Art et photographie. La Critique et la crise*, París: L'Harmattan, 2005, *apud* BERTHO, Raphaële, *Paysages sur commande. Les Missions photographiques en France et en Allemagne dans les années 1980 et 1990*, *op. cit.*

<sup>516</sup> Sostenido por el Estado desde 1975.

<sup>517</sup> Las primeras estructuras dedicadas a la fotografía en Francia aparecen a mediados de los años sesenta con el Museo de la Fotografía de Bièvre (1964), el museo Nicéphore Niepce (1972) y la Galería Municipal del Château d'Eau de Toulouse (1974). Paralelamente, la fotografía había empezado a entrar tímidamente en las colecciones de los museos de arte (el Musée Reattu sería uno de los primeros en integrarla, en 1965), aunque el momento clave en el reconocimiento por parte del Estado se produce con la constitución de una colección específica "por parte de Jean-Claude Lemagny" en 1968, si bien es revelador que el título de fotografía no aparecerá explícitamente hasta 1976. Es precisamente a finales de los años setenta cuando se empieza a reconocer el estatuto artístico de la fotografía en Francia. Prueba de ello es la creación de los departamentos de fotografía en el Musée National d'Art Moderne y el Musée d'Orsay (1978). AUBENAS, Sylvie, "Magiques circonstanciées. Le fonds de photographies du XIX<sup>e</sup> siècle au Département des Estampes et de la Photographie de la BnF", en *Études photographiques*, n.º 16, mayo, 2004. Musée d'Orsay: <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/histoire-des-collections/photographie.html> (consulta: 22.03.2017).

Si los fotógrafos seleccionados en la DATAR tenían el reto de “recrear una cultura de paisaje”<sup>518</sup> proponiendo nuevas interpretaciones de un territorio casi irreconocible por las enormes transformaciones que había tenido desde la Segunda Guerra Mundial, enseguida empezó a constatarse que la tarea era realmente titánica.

La elección de los fotógrafos resultó ser bastante sencilla. Si, de un lado, lamentamos no haber implicado a otros, el número de aquellos que en 1983 se ocupaban de las cuestiones que nos urgía atender todavía era limitado. En el espíritu del “laboratorio” que nos proponíamos crear, hemos privilegiado los enfoques experimentales respecto a praxis consolidadas. Cinco de los proyectos aprobados fueron propuestos por candidatos con experiencia reducida en el medio fotográfico. Por proyecto, no entendíamos solo la idea de una traducción en términos creativos de temas generales propuestos por la DATAR sino, sobre todo, la expresión de un deseo de experiencia personal del espacio, de un punto de vista, de una hipótesis y una intención<sup>519</sup>.

Entre 1984 y 1988, la DATAR financiará los proyectos de veintiocho fotógrafos, tanto jóvenes como autores ya consagrados, franceses y extranjeros<sup>520</sup>. El encargo dará lugar a 200.000 tomas fotográficas, de las cuales sus autores seleccionarán dos mil fotografías finales. Si bien la organización va a promover la inmediata presentación al público de los primeros proyectos realizados a través de exposiciones itinerantes y de las páginas de los boletines de la DATAR, la selección de imágenes elegidas queda circunscrita a unos pocos proyectos que se remontan a 1985. Rápidamente agotados los dos catálogos realizados<sup>521</sup>, la directiva verá frustrada su aspiración de asegurar un acceso completo al fondo por parte del público, con la intención de que la puesta al día

---

<sup>518</sup> BERTHO, Raphaële, *La Mission photographique de la Datar. Un laboratoire du paysage contemporain*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>519</sup> HERS, François, y LATARJET, Bernard, “La Mission photographique de la DATAR”, en VALTORTA, Roberta (ed.), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>520</sup> Dominique Auerbacher, Lewis Baltz, Gabriele Basilico, Bernard Birsinger, Alain Ceccaroli, Pierre de Fenöyl, Marc Deneyer, Raymond Depardon, Robert Doisneau, Despatin y Gobely, Tom Drahos, Gilbert Fastenaekens, Philippe Dufour, Jean-Louis Garnell, Albert Giordan, Frank Gohlke, Yves Guillot, Werner Hannapel, François Hers, Josef Koudelka, Suzanne Lafont, Christian Meynen, Christian Milovanoff, Vincent Monthiers, Richard Pare, Hervé Rabot, Sophie Ristelhueber y Holger Trülzsch.

<sup>521</sup> HERS, François, y LATARJET, Bernard (dirs.), *Paysages Photographies, travaux en cours (1984-1985)*, París: Hazan, 1985, y HERS, François, y LATARJET, Bernard (dirs.), *Paysages Photographies (1984-1988)*, París: Hazan, 1989.



de la representación del territorio contemporáneo pudiera sentar las bases para el desarrollo de una “nueva” cultura del paisaje en Francia<sup>522</sup>.

La fotografía, como reconocían los directores en su texto introductorio del segundo catálogo (1989)<sup>523</sup>, se prestaba mejor que otros medios a múltiples interpretaciones. No obstante, lo que no era tan evidente era que el público, ni siquiera la prensa especializada, estuviera realmente preparada para comprender esta riqueza de sentidos y la multiplicidad de cuestionamientos que los directores del proyecto estaban tratando de levantar. De manera muy similar a como había sucedido con la recepción de *New Topographics*, la incompreensión frente a los proyectos presentados dificultaría, especialmente en sus primeros años de andadura, el cumplimiento de este ambicioso programa.

Distinguiremos dos aspectos importantes respecto a las problemáticas que obstaculizaron la recepción de los proyectos, siguiendo en este punto las investigaciones de Raphaële Bertho<sup>524</sup>. De una parte, la amplísima difusión mediática que tuvo la DATAR desde la realización de los primeros encargos se va a producir solo a partir de una selección de imágenes esencialmente limitada<sup>525</sup>. De otra, las propuestas de estos fotógrafos no se corresponden con las expectativas del público, demasiado acostumbrado a una “cierta idea de Francia”, fundamentalmente rural e idealizada, difundida a través de las revistas y las postales. La constatación de estas visiones contemporáneas que ya no concuerdan con los criterios anteriormente asignados a la representación paisajística, siendo percibidas como demasiado banales o deprimentes para ocupar el lugar de lo “representable artísticamente”, no parece que contribuyera de forma automática a sentar las bases de una nueva cultura de paisaje, al menos de la manera que se auguraba en los objetivos de la misión.

En este sentido, no se ha insistido lo suficiente en señalar que, tanto en el caso de *New Topographics* como en el caso de la DATAR y otras misiones similares que van

---

<sup>522</sup> Actualmente, el fondo completo de la DATAR se conserva en la Bibliothèque nationale de France, con acceso restringido a especialistas, aunque puede ser consultado *online*.

<sup>523</sup> HERS, François, y LATARJET, Bernard (dirs.), *Paysages Photographies. En France. Les années quarante-vingt, op. cit.*, pp. 13-19.

<sup>524</sup> BERTHO, Raphaële, *Paysages sur commande, op. cit.*

<sup>525</sup> BERTHO, Raphaële, “L’injonction paysagère”, comunicación del coloquio *Si la photo est Bonne*, 20-21 octubre, París: Institut d’Histoire de l’Art. Disponible en línea : <https://territoiredesimages.wordpress.com/2011/11/03/linjonction-paysagere> (consulta: 13.12.2016).

a proliferar a partir de entonces en el ámbito europeo, la dificultad fue doble y tuvo que ver tanto con la idea de paisaje como con la de fotografía, ambas en plena transformación. Los propios directores de la DATAR argumentaban en 1989 lo complicada que resultaba la situación en un momento en el cual una obra fotográfica de carácter artístico no tenía una entidad reconocida, ni institucional ni jurídicamente.

Las decisiones sobre la investigación y su duración, la distinción entre práctica profesional y práctica artística de la fotografía, han alimentado un debate tanto más encendido en cuanto que era completamente nuevo. El debate involucró también a instituciones y personalidades externas. Fue necesario para que pudiéramos desarrollar nuestro encargo. Las opiniones preconcebidas se prestaban todavía a demasiados equívocos<sup>526</sup>.

Atendiendo a este contexto, hay que señalar el acierto de los directores de la misión de promover y defender una práctica investigativa que tomaba sus distancias con las fórmulas anquilosadas del reportaje fotoperiodístico. No obstante, esta nueva práctica artística enseguida podía resultar poco operativa en los cortos plazos que habían sido estipulados. Por este motivo, los tiempos inicialmente previstos para el desarrollo de los encargos pasaron de ser de tres a seis meses, mientras que algunos procesos llegaron a durar, aunque fuera intermitentemente, dos años. Como trataban de insistir sus directores, subrayando la importancia de los procesos de investigación de cada autor y sus resultados: "Las fotografías [finales] no eran reproducciones de obras concluidas, sino reproducciones de estudios e investigaciones".

La otra cuestión muy importante de la concepción de la DATAR fue el reconocimiento de que, por mucho que la misión fuese estrictamente fotográfica, la reflexión en torno a la idea de paisaje exigía un diálogo transdisciplinar, de ahí que, desde el comienzo, se organizaran encuentros regulares de los fotógrafos con urbanistas, arquitectos, geógrafos e historiadores, circunstancia que se revelaría fundamental para los autores, así como también se tradujo en contribuciones más teóricas publicadas en los dos catálogos. Que un teórico del paisaje como Augustin Berque participara de estos encuentros resulta enormemente significativo, puesto que

---

<sup>526</sup> HERS, François, y LATARJET, Bernard, "La Mission photographique de la DATAR", en VALTORTA, Roberta (ed.), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, op.cit., p. 61.

hasta entonces la principal referencia en la cuestión del paisaje había estado ocupada por la referencia a la pintura y no estaba contemplado que la fotografía u otras artes visuales pudieran contribuir al pensamiento sobre el paisaje<sup>527</sup>.

En un primer momento, a lo largo de las primeras manifestaciones que tuvieron lugar en los años ochenta, puede decirse que hubo un cierto rechazo por parte de la opinión pública de las imágenes resultantes, entendidas como síntoma de una grave crisis en la gestión del paisaje<sup>528</sup>. Sin entrar en una disquisición de tipo territorial, esta percepción es razonablemente lógica si se tiene en cuenta que las imágenes venían interpretadas –por defecto, puesto que era la cultura vigente– desde un punto de vista fundamentalmente fotoperiodístico y, por tanto, como ilustraciones de carácter informativo. Sin embargo, es importante recalcar que esta dificultad no atañía exclusivamente a un público poco versado en este tipo de fotografía o a la prensa generalista, sino también a los propios expertos que, en sus argumentaciones, tendían a quedar atrapados en el aspecto exclusivamente temático<sup>529</sup>, es decir, soslayando el sentido y el carácter de la práctica fotográfica de los autores seleccionados, que implicaban propósitos y sensibilidades extremadamente diversas<sup>530</sup>.

Un ejemplo concreto nos puede ilustrar especialmente bien sobre este punto. Uno de los proyectos más difundidos a través de la prensa para dar a conocer los trabajos que iban surgiendo del encargo fue justamente el de Jean-Louis Garnell (Fig. 23). No es de extrañar que, a mediados de los años ochenta, sus imágenes generasen cierta incompreensión en un público que, por la absoluta falta de

---

<sup>527</sup> BERQUE, Augustin, "Les mille naissances du paysage", en HERS, François, y LATARJET, Bernard (dirs.), *Paysages Photographies. En France. Les années quatre-vingt*, op. cit. Respecto a las aportaciones teóricas de Berque en el marco de la DATAR, véase: BALLESTA, Jordi, *Le projet photographique comme expérience et document géographique*, op. cit., tomo 1, p. 333.

<sup>528</sup> BERTHO, Raphaële, "L'injonction paysagère", op. cit., sin paginar.

<sup>529</sup> No hay que olvidar que la cultura fotográfica europea, y muy especialmente la francesa, estuvo protagonizada hasta los años setenta por una destacadísima actividad editorial en la que dominaban la estética del reportaje social y la llamada "fotografía humanista", entre cuyos exponentes más destacados estaban Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau o Willy Ronis, entre otros. Además, a principios de los años ochenta, las exposiciones fotográficas eran todavía escasas.

<sup>530</sup> Pensemos, por ejemplo, en la distancia entre los planteamientos artísticos de un Gabriele Basilico y Sophie Ristelhueber, o de Pierre de Fenoyl y Raymond Depardon.

exposiciones previas de este tipo de trabajos<sup>531</sup>, carecía de las claves interpretativas para comprender qué se estaba planteando con esas fotografías de espacios aparentemente vacíos, desordenados, desprovistos de toda identidad de lugar y, por si fuera poco, en color, una modalidad en aquel entonces todavía indisolublemente asociada al ámbito comercial y publicitario. Aspectos todos ellos que, sin duda, como había sucedido diez años antes en la George Eastman House, no facilitaban la comprensión de su propuesta.

Si algunos críticos manifestaron su entusiasmo por el hecho de que, finalmente, los artistas volvían a preocuparse por el paisaje real, también reconocían que una cuestión tan delicada como el paisaje en Francia no era fácil de asumir en esos términos. “¡Milagro! ¡Hemos vuelto a encontrar los paisajes de Francia!”<sup>532</sup>, rezaba el titular del crítico de arte Michel Guerrin en uno de sus artículos sobre la DATAR, para luego preguntarse cuántos compartirían el mismo júbilo. Efectivamente, gran parte del público y la propia prensa interpretó las fotografías como actas notariales de un paisaje en vías de extinción. Lo cual, en parte, no dejaba de ser cierto. Pero lo que no era visible era en qué medida señalaban nuevos planteamientos artísticos de trabajo con la fotografía como instrumento heurístico y reflexivo. Si se les reconocía algún valor a estos proyectos, era únicamente como evidencias visuales de una denuncia.

Alain Roger, en su *Breve tratado del paisaje*<sup>533</sup>, publicado en Francia a finales de la década de los noventa, consideró las imágenes producidas por la DATAR como el evidente reflejo de un inexorable declive. El comentario de Roger revela, además, otro aspecto fundamental. En las fotografías de la DATAR, solo ve predilección por la decrepitud y cita textualmente: “[...] vertidos, escombros, terrenos baldíos, suburbios obreros, ciudades siniestradas, fábricas desafectadas, [...] dunas mancilladas de desperdicios”<sup>534</sup>. Sus adjetivos son paradójicamente similares a los empleados por Robert Smithson en sus indicaciones a Lucy Lippard para las exposiciones de 557.089 y

---

<sup>531</sup> El propio Garnell, por ejemplo, no había tenido hasta la fecha ninguna exposición. Web del artista: [www.jeanlouisgarnell.net](http://www.jeanlouisgarnell.net).

<sup>532</sup> GUERRIN, Michel, “Miracle ! On a retrouvé des paysages en France !”, en *Le Monde*, 12-13 de enero, 1986, pp. VIII-IX.

<sup>533</sup> ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007 (1997), pp. 120-125.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 122.

955,000<sup>535</sup>, aunque aquí Roger no está pensando en ese tipo de práctica; solo puede reconocer las fotografías de la DATAR como “anti-cromos”, el reverso de una postal idílica<sup>536</sup>. Sin embargo, resulta indispensable subrayar que Roger evita demorarse en las visiones más estetizadas del paisaje contemporáneo, como serían, por ejemplo, las de Pierre de Fenoyl (Fig. 24). Se queda, como quizás muchos espectadores de la época, con la sensación de estupor que supone ver una fotografía de un paisaje destrozado y desolador. Es decir, atónito frente a un supuesto género paisajístico que, de forma brusca, ha dejado de cumplir con las reglas establecidas desde hacía siglos. Tras las palabras de Roger, se intuye que el paisaje, en su sentido diafórico, ha sido doblemente mancillado. A la consternación que supone la crisis del paisaje como territorio que ha perdido su identidad cultural, se suma la negativa a considerar las imágenes de la DATAR como una opción viable de reflexión.

Si, como hemos empezado a señalar unas líneas más arriba, había una cultura interpretativa de las imágenes fotográficas, esta era principalmente la que había estado marcada por la retórica editorial. No se trata solo de que el estilo documental, con la aparente retirada subjetiva de su autor, convertía la imagen fotográfica en un objeto especialmente transparente, sino que, por mucho que el marco de la misión tratara de posicionarlas en otra esfera y posibilitando prácticas de trabajo de muy distinto signo, las fotografías finales continuaban interpretándose –por defecto– en gran medida como “ilustraciones de un tema”. El texto de Alain Roger lo revela de forma diáfana al argumentar que se carece de modelos para apreciar el territorio contemporáneo, en creciente deterioro. Asimismo, se anticipa a una circunstancia que se acabará produciendo realmente unos años más tarde: la atracción estética del paisaje apocalíptico como fenómeno artístico y turístico<sup>537</sup>.

---

<sup>535</sup> Que hemos comentado en el capítulo anterior en el epígrafe dedicado a Robert Smithson.

<sup>536</sup> Roger articula esta reflexión con el objetivo de situar la publicación de *La mort du paysage*, pero parece olvidar miles de aportaciones artísticas que han cultivado la fascinación por lo urbano y aquellas que en los sesenta y setenta empezaron a abrir nuevas modalidades de expresión y de pensamiento a través de la práctica fotográfica. DAGONET, François (dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage. Actes du Colloque de Lyon*, Seyssel: Champ Vallon, 1982.

<sup>537</sup> Las críticas al trabajo de Edward Burtynsky resumen especialmente bien este fenómeno. Véanse, por ejemplo, las argumentaciones de DEMOS, John, *Against Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Berlín: Stenberg Press, 2017, p. 65.

Ante nuestras ciudades, e incluso ante nuestros campos, estaríamos en la misma indigencia perceptiva (estética) que un hombre respecto al mar y la montaña. Es un "país horrible" que solo suscita repulsión [...]. Todavía no sabemos ver nuestros complejos industriales, nuestras ciudades futuristas, el poder paisajístico de una autopista. Somos nosotros los que tendremos que forjar los esquemas de visión que nos los conviertan en estéticos<sup>538</sup>.

En este punto, cabe hacer otro inciso. El destierro de este modelo bucólico que estaba impulsando la DATAR no impedirá, obviamente, que a partir de ese momento siga habiendo enfoques que continúen privilegiando una mirada nostálgica, romántica o idealizada de lo rural o de una naturaleza exótica<sup>539</sup>. Como reiteraban a finales de la década de los ochenta los directores de la misión, en esos años era muy difícil comprender la complejidad del encargo institucional, cuando no solo la idea de paisaje estaba en plena mutación, sino también la propia fotografía como conjunto de prácticas, ideas, concepciones y discursos cada vez más diversificado. No podía negarse, como se argumentaba con frecuencia en esos años, que la llegada de la televisión parecía haber descargado al medio fotográfico de la obligación de tener que seguir mostrando cada rincón de un planeta que, como Susan Sontag había teorizado<sup>540</sup>, había sido amplia y suficientemente descrito. Lo cual, como puntualizaban elocuentemente Hers y Latarjet, en estrecha connivencia con los planteamientos del giro espacial, no eludía la necesidad de experimentar el territorio en primera persona, atendiendo a las transformaciones y a los nuevos interrogantes que provocaba un entorno cada vez más antropizado en sus formas y crecientemente legislado en cuanto a las formas de percibirlo, habitarlo y vivirlo.

Es difícil describir la alternancia de sus tentaciones y de sus resistencias a introducir una coherencia en lo arbitrario, un orden en lo aleatorio, una belleza en la banalidad; difícil también describir en su lugar la angustia que tuvieron que superar al confrontarse con una responsabilidad tan pesada, sin un auténtico movimiento que los sostuviera. No solo se esperaba de

---

<sup>538</sup> ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje, op. cit.*, pp. 121-122.

<sup>539</sup> El trabajo de Elger Esser sería un buen ejemplo de ello. Véase a este respecto el catálogo de la exposición colectiva *Magical Surfaces. The Uncanny in Contemporary Photography*, comisariada por Ziba Ardalán. ARDALAN, Ziba (dir.), *Magical Surfaces. The Uncanny in Contemporary Photography*, Londres: Parasol Unit, Foundation for Contemporary Art, 2016.

<sup>540</sup> SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1996 (1973-1977).

ellos que dieran forma a aquello que ya no la tenía, sino que estaban “encargados” de hacerlo en un momento en el cual las prácticas y los modos de percibir estaban simultáneamente alterados<sup>541</sup>.

A pesar de las argumentaciones de los directores, que en el segundo catálogo trataban de ser todavía más explícitos respecto a la novedad de los planteamientos y que estaban abriendo los autores seleccionados, la distancia entre las propuestas artísticas y la representación tradicional del paisaje era incuestionable y provocó en los años que siguieron agitadas polémicas y controversias<sup>542</sup>.

Esta situación de incompreensión volverá a repetirse con otro proyecto público de encargo que tiene lugar en Francia a partir de 1994, el Observatoire Photographique du Paysage, promovido por el Bureau des Paysages<sup>543</sup>. Con un propósito y un planteamiento muy similares a los de la DATAR, e incluso con algunos fotógrafos en común, los trabajos surgidos de esta iniciativa tampoco serán asimilados como propuestas estéticas de una nueva percepción del territorio por parte del público y la prensa generalista, sino como meros informes técnicos. Las razones de esta reacción seguían siendo las mismas.

Por todo lo señalado, es fundamental resituar las connotaciones de la recepción pública de estos proyectos dentro de un contexto artístico, formado por comisarios, artistas y fotógrafos, que en cierto modo daba por hecho la renovación generacional de un lenguaje fotográfico que se estaba dando –en distintos grados que variaban notablemente– en oposición a las representaciones paisajísticas que habían prevalecido hasta el momento. El trabajo historiográfico que se requería para equilibrar este desajuste estaba entonces apenas en ciernes, y empieza a despuntar justamente dentro del marco o a propósito de estas misiones.

La DATAR, de forma muy parecida a como ya se había producido con *New Topographics*, puso en evidencia no solo la novedad y los cambios que se desarrollaban en la evolución de las prácticas fotográficas por parte de una nueva generación de fotógrafos, sino también cómo los autores se tuvieron que confrontar con un contexto

---

<sup>541</sup> HERS, François, y LATARJET, Bernard, “La Mission photographique de la DATAR”, en VALTORTA, Roberta (ed.), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, op. cit., p. 61.

<sup>542</sup> BERTHO, Raphaële, *Paysages sur commande*, op. cit., p. 300.

<sup>543</sup> Dependiente del Ministerio de Ecología del Gobierno francés.

bastante hostil. Como en el caso norteamericano, este fenómeno también refleja hasta qué punto la tipología más recurrente de una representación paisajística de cielos azules, campos frondosos y con sus referentes arquitectónicos tradicionales estratégicamente situados en el encuadre, forjada a lo largo de diversos siglos, estaba, como es lógico, profundamente enraizada.

Por su amplitud, extensión y planteamientos, el proyecto de la DATAR fue, en muchos sentidos, ejemplar. A pesar de la relativa invisibilidad de las imágenes de la misión a partir de los años noventa<sup>544</sup>, retrospectivamente la DATAR se ha convertido en una referencia ineludible. Aunque sus objetivos no se cumplieron tan rápidamente como sus organizadores hubieran deseado, hasta la fecha ha sido uno de los proyectos gubernamentales europeos de mayor calado. No cabe duda de que ha sido también uno de los proyectos públicos que más ha contribuido a dotar de valor las nuevas propuestas fotográficas que surgieron a principios de los años ochenta en relación con la representación artística del territorio, sirviendo de referencia a otras iniciativas que, a partir de ese momento, empezaron a organizarse en otros países. Este impulso también derivó en una serie de circunstancias menos favorables a los artistas y fotógrafos que es indispensable analizar.

En primer lugar, la articulación conceptual de la DATAR reflejaba una voluntad, especialmente visionaria en esos momentos, al abordar conjuntamente los cuestionamientos que vinculaban cuatro factores clave: la institucionalización de la fotografía, las nuevas modalidades artísticas respecto al medio fotográfico, la transformación del territorio y el deseo por parte de diversos autores de renovar las formas de pensar visualmente la idea de paisaje<sup>545</sup>. Puesto que los interrogantes que generaba esta articulación extremadamente compleja, a principios de los años ochenta, eran compartidos por diversos países europeos, se explica que la DATAR supusiera el tiro de salida de muchos proyectos similares, incluso con vínculos importantes entre ellos. La presencia recurrente de algunos fotógrafos, como Gabriele Basilico, John Davis, Gilbert Fastenaekens o Lewis Baltz, es buena muestra de ello.

---

<sup>544</sup> BERTHO, Raphaële, *La Mission photographique de la DATAR. Un laboratoire du paysage contemporain*, *op. cit.*, pp. 11-13.

<sup>545</sup> GIERSTBERG, Frits, "Le commitenze fotografiche in Europa negli anni '90: uno sguardo al passato", en GUERRIERI, William, GUIDI, Guido, y NAPPI, Maria Rosaria, *Luoghi come paesaggi. Fotografia e committenza pubblica in Europa negli anni '90*, Rubiera: Linea di Confine, 2000, pp. 102-104.



No obstante, es importante recalcar que, de la misma manera que *New Topographics* no fue la exposición iniciadora de un tipo determinado de práctica fotográfica, sino el reflejo de nuevas perspectivas que se estaban abriendo de forma generalizada en gran medida por relevo generacional, la DATAR tampoco sería el modelo exclusivo respecto a otras misiones fotográficas que la siguieron. No obstante, ello no ha impedido que haya sido considerada por muchos como el ejemplo más ambicioso y precoz de una necesidad común y compartida por el ámbito fotográfico de contribuir tanto a un debate público sobre la transformación de un paisaje —y una cultura de paisaje— en crisis como a dar los pasos necesarios para un reconocimiento institucional de la fotografía artística<sup>546</sup>.

Más allá de su referencia más o menos directa a la DATAR, las misiones que se desarrollan a partir de los años ochenta en Europa se conceptualizan a partir de las mismas referencias históricas que, como hemos señalado unas líneas más arriba, enmarcaron la concepción de la misión francesa. Son estas filiaciones comunes las que, finalmente, han supuesto la adscripción de ciertos parámetros estéticos y ciertas lógicas organizativas que han determinado las agendas de cada una de ellas. A su vez, la referencia común a estos modelos revela otro aspecto significativo: la preeminencia de determinados discursos que han pautado el relato historiográfico sobre la fotografía y la exclusión sistemática de otras referencias fuera del contexto europeo y norteamericano<sup>547</sup>.

Sin enumerarlos de forma exhaustiva, en Francia, además del citado Observatoire Photographique du Paysage, también podría destacarse la labor que se va a desarrollar por el Conservatoire National du Littoral<sup>548</sup>, La Direction des

---

<sup>546</sup> Como ha argumentado Frits Gierstberg, es fundamental tener en cuenta la diversidad de los encargos públicos que se producen a partir de los años noventa, algunos nacidos en un contexto muy local, otros con carácter regional y distintas implicaciones por parte de la administración. GIERSTBERG, Frits, "Le commitenze fotografiche in Europa negli anni 'og: uno sguardo al passato", en GUERRIERI, William, GUIDI, Guido, y NAPPI, Maria Rosaria, *Luoghi come paesaggi, op. cit.*, pp. 102-104.

<sup>547</sup> No se plantea por ejemplo la inclusión de artistas o fotógrafos latinoamericanos o japoneses. Llegarán a participar en los certámenes, como la Bienal de Venecia o los Recontres d'Arles, pero no en las misiones.

<sup>548</sup> El único proyecto que surgió dentro del marco de la DATAR y que ha tenido continuación. <http://www.conservatoire-du-littoral.fr/45-la-collection-photographique.htm> (Consulta: 05.07.2018).

Routes<sup>549</sup>, y la Mission Transmanche<sup>550</sup>. Más allá de Francia, y siempre en el contexto europeo, los proyectos públicos que han dejado una mayor impronta en la producción fotográfica han sido varios. Centrándonos en los principales de los que se desarrollaron a lo largo de los años ochenta y noventa y que mejor manifiestan los cambios en la práctica fotográfica, destacaríamos: el Archivio dello Spazio y Linia di Confine, en Italia, la Cross Channel Photographic Mission –más tarde Photoworks–, en Inglaterra, el Vinex Photo Project, en Holanda, Ekodok-90, en Suecia, el 04° 50°, en Bruselas, o el Fotografie und Gedächtnis alemán. Proyectos todos ellos de dimensiones y planteamientos muy diversos, cuyo punto en común respondía a un doble interés: reflexionar visualmente sobre un territorio no necesariamente fácil de abordar por sus transformaciones y dar cabida a nuevos procesos artísticos de interpretación del territorio que acompañaban distintas posibilidades de práctica fotográfica.

Muchas de estas misiones llegan a concebirse gracias a una nueva apertura y sensibilidad con respecto a cómo podía abordarse un proyecto fotográfico. No obstante, es importante recalcar que los objetivos, por lo general, respondían fundamentalmente a un compromiso por comprender la transformación de los territorios más afectados por los cambios que, de forma creciente, estaban transmutando radicalmente la identidad cultural del paisaje y los efectos que esto producía tanto en lo cotidiano como en una esfera más amplia. Si los organismos del ámbito fotográfico necesitaban poner en valor las nuevas prácticas artísticas que habían empezado a ensayarse a lo largo de los años setenta, las instituciones administrativas encargadas de la ordenación del territorio, a su vez, necesitaban urgentemente encontrar maneras de comunicar a los ciudadanos las nuevas identidades que irían adquiriendo estos nuevos paisajes; un aspecto nada banal si pensamos en que el territorio nunca había cambiado hasta entonces de forma tan drástica en lapsos de tiempo tan cortos.

---

<sup>549</sup> BERTHO, Raphaële, "L'invention d'un paysage autoroutier français. La photothèque de la Direction des Routes (1986-1999)", seminario *Photographie et histoire*, enero, 2016. Disponible en línea: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01297331> (consulta: 22.07.2018).

<sup>550</sup> Que se organizaría de forma paralela en Francia e Inglaterra (Cross Channel Photographic Mission).

En los siguientes epígrafes, una breve revisión de algunos de estos primeros proyectos europeos nos permitirá identificar diferentes cuestiones fundamentales en el marco de análisis que propone esta tesis. La incidencia que ha tenido el encargo público en el proceso de institucionalización de la fotografía y sus problemáticas más recurrentes evidencian de forma explícita cómo el protagonismo de la idea de territorio y una idea de paisaje en proceso de revisión van a producir dos efectos extremadamente polarizados y, en cierto sentido, incluso contradictorios. Lo expresaremos aquí de forma resumida para detallar sus matices en los siguientes epígrafes.

En primer lugar, el interés suscitado por la fotografía en la administración pública fundamentalmente ligada a la ordenación del territorio en los años ochenta y noventa era el claro síntoma de un incipiente reconocimiento de cómo la idea de fotografía estaba desbordando los marcos fotoperiodísticos y comerciales en los que había estado acotada hasta entonces. Las distintas misiones y encargos públicos supondrán en este sentido una importantísima difusión del trabajo de autores y proyectos, además de un sostén a la producción, que, en diversos casos, fue significativo en la trayectoria de muchos fotógrafos que estaban empezando sus carreras. Por otra parte —y esto es algo que puede observarse ahora, con la perspectiva que ofrece el tiempo transcurrido—, la evolución del encargo público vinculado a la representación del territorio también va a suponer un efecto contrario. En diversos casos, y de forma encubierta, el encargo público va a producir un movimiento de retroceso en lo que respecta tanto a las posibilidades de fotografiar el paisaje —que vuelve a tratarse como imagen normativa, susceptible de plegarse a las lógicas administrativas— como a la propia idea de fotografía, que para muchos entes administrativos seguía siendo un instrumento de documentación en primer grado cuya vocación ilustrativa debía obedecer a los intereses políticos en la recalificación de determinados territorios.

La mediación entre las diversas entidades organizadoras y la administración a partir de los años ochenta no ha sido tan fluida como podría parecer si se desconocen los detalles de las complicadas negociaciones que implicó. No solo la lucha y la determinación por parte del ámbito fotográfico ha sido enorme para convencer a los

entes públicos de la importancia de desarrollar archivos del territorio y de utilizar la fotografía –no únicamente como forma de documentar, sino como instrumento de investigación artística–, sino que también cabe señalar que, en muchos casos, los interlocutores de la administración no siempre han respondido ofreciendo la libertad requerida al desarrollo de proyectos llamados “de autor”. Estas circunstancias, especialmente opacas y difíciles de detectar de antemano, más que permitir una auténtica investigación artística por parte de los autores que pudiera suscitar interrogantes y cuestionamientos respecto a un espacio determinado y sus procesos de transformación, han venido pautadas por la exigencia de resultados predeterminados. Como ha analizado a partir de diversos casos de estudio Jordi Ballesta:

Si algunos colectivos invierten en el arte foto-geo-gráfico no es por toma de conciencia de los espacios ordinarios o por señalar “el trabajo urbanístico y de ordenación del territorio” que convendría llevar a cabo. Estos encargos participan de una forma cultural de marketing urbano, a la vez que contribuyen al enriquecimiento de las colecciones museales. Al ser expuestos y publicados como pedestales de una obra de arte, los espacios fotografiados adquieren un valor patrimonial que las representaciones habituales tienden a rechazar. Desde el momento en que un barrio o un edificio, banales desde todo punto de vista, son traspasados a imágenes reconocidas por su calidad artística, son susceptibles de convertirse en objetos de atención y, por tanto, de contemplación [...]. Una parte importante de los trabajos de Gabriele Basilico, Thibaut Cuisset o John Davis, por ejemplo, han sido encargados por las administraciones territoriales, hasta el punto de que se convierte en legítimo preguntarse si los han producido en tanto que artistas, generadores de documentos o como ilustradores *fine art*<sup>551</sup>.

El origen de esta problemática revela finalmente cómo la lentitud y la enorme dificultad con la que se ha ido difundiendo la cultura fotográfica, en su sentido artístico más amplio, han generado y continúan generando en la actualidad tantas

---

<sup>551</sup> BALLESTA, Jordi, “La commande au risques de l’illustration”, en *Études photographiques*, n.º 31, primavera, 2014. Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3384> (consulta: 12.07.2018).

confusiones. Los clientes de muchos de los encargos públicos, al estar, como es lógico, poco familiarizados con los parámetros de una práctica artística diversa y múltiple, tienden a adscribir la fotografía a una única modalidad documental-informativa de "reportaje" que, además de ser "representativa" de un determinado lugar en modo genérico, cuando viene confiada a un "autor", debe mostrar las dosis adecuadas de cierta estética cuyo estilo se ubique cerca de referencias clásicas convenientemente actualizadas.

En general, no ha sido hasta finales de los años noventa y ya bien entrados los años dos mil cuando esta actividad pública vinculada a la fotografía del territorio ha sido objeto de análisis y reevaluación a través de diversas publicaciones y exposiciones<sup>552</sup>. Que entre estas manifestaciones señaladas no aparezcan referencias a la fotografía española solo podría llamar la atención si se ignora el especialmente lento y difícil proceso de institucionalización de la fotografía como materia museística y académica en España. El interés de la administración por la reflexión sobre el paisaje desde la vertiente fotográfica ha sido escaso y tan solo ha conocido una lenta recuperación en fechas más recientes, aunque siempre de forma irregular.

Sin entrar en las particularidades de cada uno de los proyectos, cabe destacar la importancia de iniciativas, esencialmente privadas o con apoyo público indirecto, que han sido, a pesar de sus limitaciones, importantes, tales como: *Catalunya Visió*, proyecto editorial que se llevó a cabo entre 1968 y 1978, a partir de una idea del escritor Oriol Vergés, en la que trabajarían los fotógrafos Ton Sirera y Ferran Bosch, y los escritores Josep Vallverdú, Josep Vicente y Jordi Verrié<sup>553</sup>; *Granollers: 8 punts de vista* (La Caixa, 1984)<sup>554</sup>; *L'Albufera. Visió tangencial* (II Jornades Fotogràfiques de València, 1985); *Porta d'aigua: Deu visions del port de Barcelona* (Port Autònom de

---

<sup>552</sup> Además de la ya citada, BERTHO, Raphaële, *La Mission photographique de la DATAR. Un laboratoire du paysage contemporain*, op. cit., nos hemos apoyado especialmente en: GIERSBERG, Frits (dir.), *SubUrban Options. Photography Commissions and the Urbanization of the Landscape*, Róterdam: Nederlands Foto Instituut, 1998; GUERRIERI, William, GUIDI, Guido, y NAPPI, Maria Rosaria (eds.), *Luoghi come paesaggi. Fotografia e committenza pubblica in Europa negli anni '90*, op. cit., y VALTORTA, Roberta (ed.), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, op. cit.

<sup>553</sup> Después de años de olvido del proyecto, en 2011 se expone en el Arts Santa Mònica, comisariado por Cristina Zelich y Josep Rigol. Recientemente, inspirados por este proyecto, Ignasi López, Román Yñán, Vicenç Altaió y Sergi Opisso dirigen un proyecto en curso, de amplio espectro, centrado en Cataluña: el Terra Lab.

<sup>554</sup> Proyecto en el que participaron Humberto Ribas, Miquel Nauguet, Pere Cornellas y Manel Úbeda, Joan Fontcuberta, Toni Cumella, Jordi Guillumet y Pere Formiguera.

Barcelona, 1989)<sup>555</sup>; en la misma línea, a partir de 1992, la Fundación Banesto patrocinaría diversos encargos centrados en la ciudad de Madrid<sup>556</sup> y, en 1994, se presentaría *Barcelona a vol d'artista*<sup>557</sup>.

Los centenarios han sido a menudo la excusa para la creación de proyectos de encargo: Astilleros Españoles invitaría a ocho fotógrafos a realizar un trabajo fotográfico sobre los astilleros de Cádiz en 1993<sup>558</sup>. Otro ejemplo, más ambicioso en su reflejo de la diversidad de la fotografía contemporánea, sería *Esguards distants*, presentado en el IVAM Centre Julio González en 1999 con motivo del V centenario de la Fundación de la Universitat de València<sup>559</sup>.

Más allá de la importancia y el calado de cada una de estas iniciativas, que varían entre unas y otras, si nos centramos en el planteamiento que trataba de abrirse en Europa a partir de los años ochenta<sup>560</sup>, en España también cabría destacar la labor desarrollada desde Vigovisions, surgida en 1986, un año después de la creación del Centro de Estudios Fotográficos de Vigo.

---

<sup>555</sup> Los fotógrafos invitados a participar fueron: Toni Cumella, Manel Esclusa, Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Ferran Freixa, Jordi Guillumet, Manolo Laguillo, Humberto Rivas y Manel Serra. Los resultados fueron editados por Lunwerg en 1989.

<sup>556</sup> Bajo el título "Madrid visto por...", a lo largo de tres años, diez fotógrafos extranjeros (Gabriele Basilico, Martina Franck, Leonard Freed, Harry Gruyaert, Inge Morath, Paulo Nozolino, Eli Reed, Miguel Rio-Branco, Ferdinando Scianna y Alex Webb) y seis españoles (Clemente Bernad, Juan Pedro Clemente, Koldo Chamorro, Alberto García-Alix, Cristina García Rodero y Miguel Trillo) fueron invitados a dar su visión de Madrid. La duración del encargo era tan solo de una semana.

<sup>557</sup> Las misiones realizadas en Barcelona fueron creadas desde el epicentro de la Primavera Fotográfica, creada en 1982 y auténtico foco de promoción y difusión de la fotografía en Cataluña.

<sup>558</sup> Los fotógrafos invitados fueron Koldo Chamorro, Manel Esclusa, Joan Fontcuberta y Cristina García Rodero, Manolo Laguillo, Ramón Masats y Félix Lorrio. Actualmente, la obra está conservada en la Sancho el Sabio Fundazioa, en Vitoria-Gasteiz. Disponible en línea: <http://landaburumiguel.blogspot.com/2017/04/el-nacimiento-de-un-barco-1995.html> (consulta: 23.07.2018).

<sup>559</sup> A la que fueron invitados Gabriele Basilico, Flor Garduño, Koldo Chamorro, Ian Wallace, Humberto Rivas, Alberto García Alix, Lynne Cohen y Per Barclay.

<sup>560</sup> Más recientemente, *Salamanca. Un proyecto fotográfico* (en el marco de la capitalidad cultural de Salamanca, 2002), el proyecto *Tender puentes*, organizado por el Museo de la Universidad de Navarra (<http://museo.unav.edu/coleccion/tender-puentes>) o *Imatges metropolitanes de la nova Barcelona*, en el marco de la exposición *Arxiu Universal. La condició del document i la utopía fotogràfica moderna*, organizada por el MACBA entre el 2008 y el 2009. Este mismo año 2018, el Ayuntamiento de Barcelona acaba de lanzar un proyecto fotográfico para representar la realidad de los barrios que han tenido menor visibilidad en la ciudad. En lo que concierne al territorio catalán, a estas misiones, habría que sumarles los esfuerzos del Observatori del Paisatge, en sus distintas iniciativas propias y de apoyo a otras iniciativas de diverso formato (<http://www.catpaisatge.net/cat/index.php>).

### 3.1.1. Archivio dello Spazio y Linea di Confine

En Italia, la labor llevada a cabo por el Archivio dello Spazio y el proyecto Linea di Confine<sup>561</sup> ha sido especialmente significativa, como lo confirma el hecho de que la importancia de los resultados del primero supusiera la creación del Museo di Fotografia Contemporanea<sup>562</sup> y de que, en el segundo caso, además de fomentar una importante labor de difusión de la fotografía extranjera en Italia, la tarea de los autores vinculados a la asociación Linea di Confine fuera objeto de una exposición organizada por el prestigioso Fotomuseum Winterthur<sup>563</sup>. A continuación, introduciremos brevemente algunos aspectos significativos de estos proyectos con el objetivo principal de identificar con mayor claridad su rol y su influencia en el contexto de los años ochenta y noventa en el debate sobre la renovación de las prácticas fotográficas en relación al paisaje.

A lo largo de diez años, el Archivio dello Spazio (1987-1997) desarrolló una ingente labor a través de una serie de campañas fotográficas, dentro del marco de un proyecto más amplio de investigación sobre los bienes arquitectónicos y ambientales de la provincia de Milán<sup>564</sup>. Este marco administrativo definía unas líneas directrices de valorización y conservación que, dentro del proyecto de ordenación del territorio, suponían dar a conocer determinados paisajes de la región frente al grave deterioro producido en los años previos<sup>565</sup>. Siguiendo, en muchos sentidos, el modelo de la DATAR<sup>566</sup>, desde el primer encargo, en 1987, en el que participan once fotógrafos<sup>567</sup>,

---

<sup>561</sup> [www.lineadiconfine.org](http://www.lineadiconfine.org).

<sup>562</sup> MuFoco, en Cinisello Balsamo: [www.mufoco.org](http://www.mufoco.org).

<sup>563</sup> SEELIG, Thomas, y STAHEL, Urs (eds.), *Trans Emilia. The Linia di Confine Collection. A territorial Reconnaissance of the Emilia-Romagna* (cat. exp.), Zúrich: Fotomuseum Winterthur / Christoph Merian Verlag, 2005.

<sup>564</sup> Sobre las especificidades del proyecto, véase también: VALTORTA, Roberta, *Volti della fotografia. Scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*, Milán: Skira: 2005.

<sup>565</sup> Desgastes que otros autores ya había empezado a mostrar, como había sido el caso del trabajo de Cesare Colombo publicado en el volumen: SACCONI, Archille (ed.), *Beni architettonici ed ambientali della Provincia di Milano*, Milán: Touring Club Italiano, 1995.

<sup>566</sup> Aunque no de forma exclusiva. Roberta Valtorta se ha referido también en diversas ocasiones al trabajo de documentación de los centros históricos de las ciudades de la Emilia Romagna para el Instituto de Bienes Culturales de la provincia llevado a cabo por Paolo Monti en los años setenta, la FSA y el proyecto colectivo *Viaggio in Italia*.

se pondrá de manifiesto la necesidad de reflexionar en torno al rol de la fotografía. Los resultados no solamente se dieron a conocer enseguida a través de una exposición, *Beni architettonici e ambientali. L'immagine fotografica* (1988)<sup>568</sup>, sino también de una jornada de estudio, con el título de "Quale fotografia per i beni architettonici e ambientali", en la cual los autores compartieron diversos archivos obtenidos en sus investigaciones y debatieron con el público asistente las problemáticas con las que se habían confrontado. Una iniciativa que, como señala la directora del proyecto y comisaria de las campañas, Roberta Valtorta, convertirá este cuestionamiento en el auténtico programa de trabajo los diez años siguientes<sup>569</sup>.

Entre los autores invitados a realizar los encargos, existía, si se compara con la DATAR, una diferencia de edades ligeramente mayor, lo cual en este caso contribuyó a generar un debate todavía más complejo a nivel intergeneracional. A pesar de la diversidad de resultados, el interés general de todos se focalizó en la relación entre la arquitectura y el paisaje posindustrial, que se plantearía atendiendo a la idea de territorio y del espacio contemporáneo, sin olvidar una preocupación compartida por comprender el rol del fotógrafo en el ámbito del encargo público, como productor de imágenes al servicio de la colectividad.

La palabra archivo presente en el nombre del proyecto se relaciona evidentemente con la idea de la catalogación y de la conservación de la fotografía, ya considerada como bien cultural. Al mismo tiempo, no sin cierta problemática y quizás ironía, expresa que aquello que la fotografía debe a su vez tratar de archivar es el espacio mismo, algo extremadamente complejo y difícil de representar y entender. El proyecto, al mantener, a lo largo del decenio en el que se desarrolló, un tono abierto, interrogativo, y con la mirada puesta en la búsqueda de la conciencia intelectual, sin

---

<sup>567</sup> Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Gianni Berengo Gardin, Cesare Colombo, Mario Cresci, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Mimmo Giodice, Pepi Marisio, Massimo Pacifico y George Tatge.

<sup>568</sup> Comisariada por Achille Sacconi, Palazzo Isimbardi, 20 febrero-6 de marzo, 1988.

<sup>569</sup> A esta primera campaña le siguieron seis más. Para mayor detalle sobre cada una de ellas, véase: VALTORTA, Roberta, "L'Archivio dello Spazio", en VALTORTA, Roberta (ed.), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, op. cit., p. 72.



afirmar certezas, vuelve a confiar en el medio fotográfico como instrumento de investigación<sup>570</sup>.

Vistas retrospectivamente, las misiones organizadas desde el Archivio dello Spazio contribuyeron notablemente a difundir nuevas modalidades de la práctica y la concepción de la fotografía, no solo en el ámbito más estrictamente cultural, sino también en el de la administración pública<sup>571</sup>. Como señalábamos unas líneas más arriba, la significativa tarea llevada a cabo y los resultados fotográficos supusieron la creación de un museo de fotografía que albergara esta colección, abierto al público en 2004<sup>572</sup>. Antes de esa fecha, a la conclusión del proyecto del Archivio dello Spazio, le siguieron otros, como *Milano senza Confini* (1998-1999), y aún otros ya entrando en la primera década de los años dos mil. Si se analizan en conjunto, destacan dos aspectos significativos: de una parte, una creciente libertad en la conceptualización de los proyectos individuales, más desvinculados de obligaciones específicas de representación; de otra, un tímido aumento de mujeres fotógrafas, que finalmente hacen su entrada en un ámbito como el de la fotografía, durante décadas ocupado casi exclusivamente por hombres: una ausencia que, en el caso del paisaje, ha sido más evidente si cabe<sup>573</sup>.

El proyecto de Linea de Confine ha sido otro caso especialmente significativo en Italia en su dinamización de los encargos públicos y la difusión de la cultura fotográfica en relación con el paisaje. Si bien se formaliza como asociación cultural en el año 2000 desde el Ayuntamiento de Rubiera con entes públicos de la provincia de

---

<sup>570</sup> VALTORTA, Roberta, *Volte della fotografia. Scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*, op. cit., p. 132.

<sup>571</sup> A nivel legislativo, en Italia, la fotografía se convertiría en bien cultural en 1999. VALTORTA, Roberta, "L'Archivio dello Spazio", en VALTORTA, Roberta (ed.), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, op. cit., pp. 69-80.

<sup>572</sup> Después de diversos años de dificultades económicas, actualmente parte de la actividad expositiva ha sido retomada por la gestión de la Triennale de Milán (<http://www.triennale.org/luogo/museo-di-fotografia-contemporanea>).

<sup>573</sup> Las únicas mujeres que participaron en el Archivio dello Spazio fueron: Marina Ballo Charmet, Bruna Biamino, Paola de Petri, Bruna Orlandi, Paola Pagliuca, Ippolita Paolucci, Mara Piaccini y Cuchi White, un número sin duda alto si lo comparamos con otras misiones europeas o con las mujeres que participaron en la DATAR. No obstante, en *Milano senza Confini* (1998-1999) no hay ninguna mujer. Habrá que esperar a los siguientes proyectos para volver a encontrarlas: de los seis autores invitados a trabajar en *Idea di Metropoli* (2000-2002), solo tres son mujeres (Paola di Bello, Roberta Orio y Cristina Zamagni), mientras que, en *Storie immaginate in luoghi reali* (2007), un encargo que se abre a autores europeos, entre los ocho autores seleccionados, hay tres mujeres (Paola De Petri, Jitka Hanzlová y Alessandra Spranzi).

Reggio Emilia, en realidad había comenzado sus actividades mucho antes. Su primera fase, entre los años 1990 y 1997, bajo la dirección del crítico e historiador italiano Paolo Costantini fue especialmente importante.

Costantini fue un crítico y comisario destacado en esta época, tanto por sus reflexiones sobre la fotografía histórica, que formalizó a través de diversos ensayos y exposiciones, como, más específicamente en el tema que nos atañe, por la introducción del trabajo de algunos autores norteamericanos que condicionarían notablemente las líneas del debate entre los autores italianos. La exposición que comisarió en 1987, *Nuovo paesaggio americano. Dialectical Landscapes*<sup>574</sup>, en el Palacio Fortuny de Venecia, con obras de Lewis Baltz, John Gossage, William Eggleston, Stephen Shore y Robert Adams, entre otros, marcaría de forma indeleble la entrada y la presencia de estos fotógrafos, que, a partir de entonces, será recurrente a través de la labor de Linea di Confine<sup>575</sup>.

La relación con el encargo, en la mayoría de los casos por parte de la administración o de entes públicos siempre de base territorial, ha sido central en la experiencia de Linea di Confine y ha supuesto, como argumentaba uno de sus fundadores, un tipo de mediación entre autores y entes públicos en muchos aspectos innovadora<sup>576</sup>. En este sentido, la idiosincrasia de Linea di Confine se ha caracterizado por un proyecto singular que ha aunado la organización del encargo público y la docencia.

Siguiendo las pautas del *workshop* americano tal y como se desarrollaron en los años setenta en la George Eastman House, se organizarán los "laboratorios de fotografía". Los dos primeros, impartidos en 1989 por Guido Guidi y en 1990 por Olivo Barbieri, suponen el lanzamiento del proyecto. La particularidad de esta modalidad ha residido sin duda en que la invitación a fotógrafos para dirigir estos talleres siempre ha ido acompañada por una propuesta de investigación en el territorio con una vertiente

---

<sup>574</sup> COSTANTINI, Paolo, FUSO, Silvio, y MESCOLA, Sandro (eds.), *Nuovo paesaggio americano. Dialectical Landscapes* (cat. exp), Milán: Electa, 1987.

<sup>575</sup> Para conocer en mayor detalle los proyectos específicos de Linea di Confine, véase: GUERRIERI, WILLIAM, GUIDI, GUIDO, y NAPPI, Maria Rosaria (eds.), *Luoghi come paesaggi. Fotografia e committenza pubblica in Europa negli anni '90, op. cit.*, catálogo de la exposición que tuvo lugar en la Galleria degli Uffizi, Florencia, 20 de octubre 2000-6 de enero de 2001..

<sup>576</sup> GUERRIERI, William, "Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea", en VALTORTA, Roberta (ed.), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee, op. cit.*, pp. 93-99.

individual y otra colectiva, que se ha formalizado a lo largo de los años en una destacada labor editorial y expositiva. Como en el caso de la DATAR, esta modalidad apostó desde sus comienzos por un enfoque de carácter experimental, no tanto en sentido estilístico, sino investigativo, fomentando trabajos de exploración y conocimiento del entorno no preconcebidos de antemano y con la particularidad de generar también un trabajo de carácter grupal.

A finales de los años ochenta, los objetivos que apremiaban a los fundadores de Linea di Confine<sup>577</sup> respondían a la necesidad de documentar las transformaciones del paisaje emiliano, constituir un archivo público y promover la cultura fotográfica contemporánea, aspecto que se desarrollaría ampliamente en la década siguiente, tanto a través de importantes monografías como en nueve laboratorios dirigidos por autores reconocidos internacionalmente, algunos de los cuales realizaban por primera vez un proyecto público de investigación en Italia. Sus nombres, nuevamente, son del todo sintomáticos de lo que hemos venido argumentando hasta ahora: un cierto tipo de fotografía de estilo documental y una notable presencia vinculada a las dos referencias principales en esos años, *New Topographics* y la DATAR, como era el caso de Lewis Baltz, John Davis, Gilbert Fastenaekens, Frank Gohlke o Stephen Shore, entre otros (Fig. 25).

En su difusión de la cultura fotográfica, Linea di Confine también ha tratado siempre de entrelazar teoría del paisaje, historia de la fotografía y práctica contemporánea. Así, en 1999, se presentaría *Via Emilia, fotografie. Luoghi e non luoghi*<sup>578</sup>, fruto de una invitación a dos generaciones de autores<sup>579</sup> a realizar sus investigaciones en el territorio tomando como referencia el célebre libro de Marc Augé y su noción de no lugar<sup>580</sup>. A su vez en esta publicación y su correspondiente exposición, se reformulaba los términos de lo que quince años antes se había llevado a cabo, más informalmente, en el proyecto *Esplorazioni sulla Via Emilia. Vedute nel paesaggio*, dirigido por Luigi Ghirri en 1986.

---

<sup>577</sup> Paolo Costantini, Guido Guidi y William Guerriri.

<sup>578</sup> Que tomará forma en dos volúmenes.

<sup>579</sup> En 1999, reciben el encargo Michele Buda, Sergio Buffini, Gian Luca Liverani, Gloria Salvatori y Marco Signorini, mientras que, en el 2000, será la generación anterior la que desarrolle el trabajo: Lewis Baltz, Olivo Barbieri, Paola de Petri, Guido Guidi, Walter Niedermayr y Franco Vaccari.

<sup>580</sup> A lo largo de los años 2000, varios proyectos se desarrollan sobre estas bases, incorporando a nuevos autores y volviendo a invitar a otros con los que Linea di Confine ha ido estrechando lazos.

### 3.1.2. Cross Channel Photographic Mission y Photoworks

El encargo público en Gran Bretaña conocerá un notable impulso a partir de principios de la década de los años setenta. A partir de la creación de un comité fotográfico en 1973 en el Arts Council, se logrará financiar tanto a fotógrafos como a pequeñas instituciones que trabajaban para la difusión de la fotografía, como galerías y agencias. Como apunta David Chandler<sup>581</sup>, a pesar de que en esos años la práctica fotográfica en Inglaterra estaba especialmente marcada por el arte conceptual, este comité tendió a imponer una fuerte continuidad con modalidades fotográficas más tradicionales. Las referencias de rigor, en su versión histórica y actualizada, eran *The English at Home*, de Bill Brandt (1936), y *The English Seen*, de Tony Ray Jones (1969). Se impuso, pues, al menos en los primeros años, un modelo de investigación que privilegiaba, de una parte, las visiones panorámicas de carácter nacional y, de otra, un rol del fotógrafo entendido como observador social que no se diversificaría en sus enfoques hasta finales de la década siguiente, con el proyecto de la Cross Channel Photographic Mission (1987-1994).

Esta misión fue concebida con un propósito muy específico: documentar el impacto de la construcción del túnel del canal de la Mancha que, en Francia, tendría su correspondencia en la Mission Photographique Transmanche<sup>582</sup>. En Inglaterra, los encargos fotográficos se realizarían entre 1987 y 1994 y culminarían con una publicación, *Soundings*<sup>583</sup>, cuyos resultados evidencian claramente la aceptación por parte de la administración de prácticas fotográficas de carácter artístico

---

<sup>581</sup> CHANDLER, David, "Photoworks e Cross Channel Photographic Mission", en VALTORTA, Roberta (ed.), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, op. cit., pp. 137-143.

<sup>582</sup> Como ha investigado Raphaële Bertho, la organización de la Misión en Francia nace en el seno de las actividades desarrolladas por Pierre Devin, que, gracias al compromiso de algunos fotógrafos, había logrado crear el Centre Régional de la Photographie du Nord-Pas-de-Calais en 1981, desde el cual se llevarán a cabo algunos encargos, como por ejemplo: *Littoral*, de Michel Kempf, en 1984, *Frontière*, de Thierry Girard, en 1985, *Espaces*, de M. A. Parkinson, y *Humeurs*, de C-R Dityvon, en 1986, o *Vittoria 33*, de Gladys. A diferencia de la Cross Channel Mission, la Mission Transmanche proseguirá con diferentes ritmos hasta el año 2006. BERTHO, Raphaële, *Paysages sur commande. Les missions photographiques en France et en Allemagne dans les années 1980 y 1990*, op. cit., p. 76.

<sup>583</sup> LARDINOIS, Brigitte (ed.), *Soundings*, Farnham: Cross Channel Photographic Mission /Ashgate Publishing, 1994.

esencialmente diversas. Por otra parte, la buena recepción de los trabajos finales también supuso la implantación de nuevas iniciativas que contribuirían a ampliar el carácter de los encargos, con una mayor aceptación de la práctica fotográfica como instrumento de reflexión sobre el entorno y sus transformaciones. Además, a uno y otro lado del canal, las percepciones variaban. Lo que, en el lado inglés, se entendía como un desafío a la identidad nacional, en el lado francés, con una región muy afectada por la desindustrialización de la zona, el túnel era visto también como solución a los graves problemas de paro<sup>584</sup>.

La terminación de las obras del canal dio lugar a una nueva identidad del ente organizador, que pasaría a denominarse *Photoworks* en 1996. Uno de los primeros proyectos importantes realizados a partir de los años ochenta, que asentaría todavía más la apertura hacia nuevas posibilidades de trabajo más libres –con menos prescripciones iniciales o expectativas cerradas respecto a los posibles resultados–, sería *Country Life*, que dio origen a cuatro encargos comisariados por Val Williams<sup>585</sup>. A diferencia de misiones anteriores, *Country Life* manifestaba la necesidad de dejar de lado las visiones generales y generalizadoras para trabajar en localidades específicas con un enfoque más localizado, que se desarrollaba como respuesta a espacios y contextos específicos<sup>586</sup>. Por otra parte, se proponía tejer nuevas relaciones con el pasado de la fotografía, lo que, en este caso, partió de la revisión del trabajo de un fotógrafo local, George Garland, que había trabajado en West Sussex entre los años 20 y los 60<sup>587</sup>.

---

<sup>584</sup> CHANDLER, David, "Place, Context, Community: Commissioning in the South East of England", en GIERSTBERG, Frits (ed.), *SubUrban Options, Photography Commissions and the Urbanization of the Landscape*, Róterdam: Nederlands Foto Instituut, 1998, pp. 88-92. Como especifica Bertho en su tesis, según Pierre Devin el lanzamiento de la Mission Transmanche fue, más que el efecto de una política gubernamental, resultado del interés y las reflexiones independientes sobre la transformación del territorio, la pérdida de identidad del paisaje y la voluntad de promover la fotografía artística como medio de reflexión. Entre los fotógrafos invitados a trabajar, se encuentran jóvenes de la región, como Philippe Lesage, autores que gozaban ya en aquel entonces de cierto renombre internacional, como Martín Parr, y autores que también habían trabajado en la DATAR, como Jean-Louis Garnell y Lewis Baltz. BERTHO, Raphaële, *Paysages sur commande. Les missions photographiques en France et en Allemagne dans les années 1980 y 1990*, op. cit., p. 77.

<sup>585</sup> *Noblesse Oblige*, de Chris Harrison, *Long Walks*, de David Johnston, *Very Miscellaneous*, de Joachim Schmid, y *Bed and Breakfast*, de Susan Lipper.

<sup>586</sup> CHANDLER, David, "Photoworks e Cross Channel Photographic Mission", en VALTORTA, Roberta (ed.), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, op. cit., p. 139.

<sup>587</sup> The Val Williams Archive. Disponible en línea: [www.archive.valwilliams.uk/portfolio/country-life-the-village-hall-exhibitions](http://www.archive.valwilliams.uk/portfolio/country-life-the-village-hall-exhibitions) (consulta: 22.07.2018).

La dirección de Photoworks estaba especialmente comprometida en identificar y poner en relación los intereses más personales de los artistas con aquellos contextos sociales y culturales sobre los que en aquel momento se consideraba urgente reflexionar. Las investigaciones que se proponían tenían como premisas básicas ofrecer al artista cierta calidad de tiempo (entre uno y dos años), reconocer la importancia del proceso de trabajo y las colaboraciones que generaran con individuos y organizaciones ajenas al contexto artístico y no dar ningún espacio por excluido. El equipo de Photoworks era consciente de la importancia de la comunicación de estos proyectos. Para ello, también se empezaron a proponer nuevas modalidades expositivas fuera de los contextos habituales de la galería (una facultad de medicina, un teatro) y en las propias comunidades donde había tenido lugar el encargo, fomentando el diálogo con el público asistente, no siempre familiarizado con el contexto fotográfico.

En la década de los noventa, Photoworks estableció, además, importantes colaboraciones internacionales. Entre 1997 y 1998, coordinó un doble encargo en colaboración con el Kent County Council y el Musée de la Photographie de Charleroi, con el propósito de ahondar en las dinámicas locales de dos pequeñas comunidades en Inglaterra y Bélgica especialmente asediadas por importantes transformaciones económicas y culturales.

### 3.1.3. Vinex Photo Project

La primera misión pública con un enfoque abierto respecto a propuestas fotográficas de carácter artístico en Holanda se produce en 1993. Como en los casos analizados en los epígrafes anteriores, este proyecto estuvo íntimamente ligado al propio proceso de institucionalización de la fotografía. En el caso holandés, la galería *Perspektief*, ente promotor de la *Fotografie-Biënnale de Róterdam*, cerró para reorganizarse en el desarrollo de la misión fotográfica, convirtiéndose más tarde en el *Nederlands Foto Instituut*, hoy *Nederlands Fotomuseum*<sup>588</sup>. La rapidez de esta negociación obedecía a una circunstancia específica. En 1990, el Gobierno holandés había presentado el *Vinex*, un ambicioso proyecto de edificación en las principales ciudades del país que transformaría de forma significativa el paisaje urbano y suburbano. La dimensión del proyecto exigía consenso político y debate público. Los fotógrafos pudieron empezar a trabajar en sus proyectos desde las primeras fases de las obras<sup>589</sup>.

Como ha señalado Frits Gierstberg, para que pudiera tener lugar este proyecto fue especialmente importante el impacto que supuso, un año antes, la celebración de una edición de la *Foto Biënnale de Róterdam*, enteramente dedicada a la fotografía contemporánea de paisaje, que llevaba el elocuente título de *Wasteland. Landscape from Now on*<sup>590</sup>. El éxito de la propuesta curatorial, que incidía directamente en el debate en torno a las nuevas prácticas y a una nueva comprensión del paisaje como experiencia vital que implicaba una renovación del rol de la fotografía, fue tan rotundo que, menos de un año después de la manifestación, los contactos entre el ente promotor de la bienal y *Rijksplanologische Dienst* (la oficina de gobernación para la urbanística) se formalizaron en un proyecto de encargo público.

---

<sup>588</sup> [www.nederlandsfotomuseum.nl](http://www.nederlandsfotomuseum.nl).

<sup>589</sup> GUERRIERI, William, GUIDI, Guido, y NAPPI, Maria Rosaria (eds.), *Luoghi come paesaggi. Fotografia e committenza pubblica in Europa negli anni '90, op. cit.*, pp. 92-93.

<sup>590</sup> GIERSTBERG, Frits (ed.), *Wasteland. Landscape from Now on*, cat. exp., Róterdam: Uitgeverij 010 Publishers, 1992.

### 3.1.4. 04°50°. La mission photographique à Bruxelles

El proyecto partió de la propuesta de los fotógrafos Gilbert Fastenaekens y Christian Meynen que, en 1987, habían participado a la misión de la DATAR. Con la voluntad de proseguir su trabajo en investigaciones urbanas sobre la ciudad de Bruselas, donde hasta la fecha no se había llevado a cabo ningún estudio fotográfico sistemático, los fotógrafos proponen la idea de una misión al director del espacio Contretype, Jean-Louis Godefroid, que asumirá la coordinación del proyecto<sup>591</sup>.

La misión, que será sostenida y financiada por la administración de urbanismo y ordenación del territorio de la región de Bruselas capital, dará comienzo en 1990, extendiendo el encargo a tres fotógrafos más, además de los iniciadores del proyecto: Marc Deneyer, Daniel Desmedt y Jacques Vilet. El modelo de trabajo que se articula en el proyecto explicita dos referencias principales: en primer lugar, la DATAR, pero también otro proyecto francés: *Les quatre saisons du territoire*<sup>592</sup>, cuyo coordinador, Alain Buttard, será invitado con el argumento de su colaboración en la formulación de la misión, aunque, como ha analizado Raphaële Bertho, varios aspectos importantes las distinguen<sup>593</sup>.

La misión nace con una clara disposición a la libre interpretación de los fotógrafos y explicita que aquello que se espera de ellos serán proyectos artísticos. Así lo expresada Buttard, precisando que la Région de Bruxelles-Capitale reconocía desde un principio que el encargo era una producción de obras y no simples documentos<sup>594</sup>. Partiendo de la base de que los artistas podían crear imágenes que resultaran útiles en proyectos de renovación y planificación urbanística, los objetivos del encargo

---

<sup>591</sup> La asociación Contretype había sido fundada en 1978 por Jean-Louis Godefroid. Era un espacio dedicado a la exposición, producción y difusión de la fotografía. GODEFROID, Jean-Louis (ed.), *04° 50°: La mission photographique à Bruxelles*, Bruselas: Contretype, 1991.

<sup>592</sup> En la que participarían: Claude Caroly, John Davies, Marc Deneyer, Gilbert Fastenaekens, Hubert Grootclaes, Werner J. Hannapel, Manolo Laguillo, Mikaël Levin, Christian Meynen y Marc Tulane. LEMAGNY, Jean-Claude, *Les Quatre saisons du territoire*, Belfort: Granit-CAC, 1988.

<sup>593</sup> Los artistas en Bruselas dispondrán de más tiempo y gozarán de mayor libertad, dispensados de tener que informar regularmente con informes del avance de sus trabajos. BERTHO, Raphaële, *Paysages sur commande*, op. cit., p. 82.

<sup>594</sup> GODEFROID, Jean-Louis, "Avant-Propos", en GODEFROID, Jean-Louis (ed.), *04° 50°: La mission photographique à Bruxelles*, op. cit., p. 7



apuntaban a la identificación visual de las mutaciones territoriales más importantes del paisaje de la región, cuya localización vendría hecha de común acuerdo entre los fotógrafos, Contretype y la región. Se les invitaba, pues, a pensar sobre su propia visión de la Bruselas actual y cómo la experimentaban, reflexionando sobre cómo podía evolucionar<sup>595</sup>. No obstante, como argumenta Jean-Louis Godefroid<sup>596</sup>, la disquisición entre las necesidades de la administración territorial y las de los artistas generó finalmente dos niveles de trabajo en la misión: uno dedicado a la obra personal (susceptible de ser expuesta y publicada)<sup>597</sup> y otro dedicado al archivo documental (que dará cuenta de un resultado más amplio del encargo)<sup>598</sup>, aunque con un importante trabajo colectivo en la toma de decisiones entre los fotógrafos y el director artístico.

La continuidad de esta voluntad de trabajar sobre el paisaje contemporáneo tomaría cuerpo en dos proyectos en los años noventa. El primero se produce en 1995 e implica a otras instituciones culturales más allá de las fronteras nacionales. Contretype desarrollará una nueva misión en colaboración con el Centre pour l'Image Contemporaine Saint-Gervais de Ginebra, la Documentation Photographique Ville de Genève y la fundación suiza Pro-Helvetia, que llevará por título: *La Ville et son cliché: Regards croisés sur Bruxelles-Genève*, aunque esta vez la organización no implicará a ningún ente público del territorio. Los resultados, llevados a cabo por los fotógrafos Laurence Bonvin, Alain Géronnez, Didier Jordan y André Jasinski —esta vez con tan solo dos semanas de tiempo de trabajo en cada ciudad—, fueron presentados en una exposición en ambas ciudades y con una publicación editada el mismo año por Contretype<sup>599</sup>.

Analizando las complicaciones surgidas en el caso anterior, cuatro años más tarde, Contretype lanza una nueva misión con ayuda de la región que se formula como

---

<sup>595</sup> GIERSTBERG, Frits, "04° 50°. La mission photographique à Bruxelles / Fonds pour la Photographie», en VALTORTA, Roberta (ed.), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, op. cit., pp. 133-135.

<sup>596</sup> GODEFROID, Jean-Louis, "Avant-Propos", en GODEFROID, Jean-Louis (ed.), *04° 50°. La mission photographique à Bruxelles*, op. cit., pp. 6-9.

<sup>597</sup> La exposición tendrá lugar en 1991, en el Espace Contretype, en Bruselas, y luego realizará varias itinerancias en el extranjero.

<sup>598</sup> Todas las fotografías surgidas de estos encargos se encuentran ahora conservadas en las colecciones de Contretype.

<sup>599</sup> BERTHO, Raphaële, *Paysages sur commande*, op. cit., p. 84.

una continuación del proyecto de 1991: *B8. Regards photographiques sur Bruxelles*<sup>600</sup>, a cargo de ocho fotógrafos con tiempos de trabajo de unos seis meses, cuyos resultados manifestarán de forma más radical diferentes modalidades formales. Organizados a través del formato taller-laboratorio, la naturaleza artística de cada uno de los trabajos será puesta en valor de forma cada vez más asentada.

---

<sup>600</sup> Véase la web de Contretype: <http://www.contretype.org/v1/fr/05/frsetmission.html> (consulta: 06.07.2018).

### 3.1.5. Fotografie und Gedächtnis

En Alemania, la necesidad de documentar las transformaciones del territorio, comunes en toda Europa, se sumaban además a la especificidad de la situación geopolítica del país con la caída del muro de Berlín en 1989 y las subsiguientes reformas urbanísticas que se llevarían a cabo a lo largo de los noventa. Los territorios de Alemania oriental se convierten en esos años en una auténtica cantera en obras que transformarían su paisaje de forma más radical si cabe respecto a otros casos europeos. Frente a estas urgencias, en los años noventa se darán diversas iniciativas que no solo van a tratar de documentar los cambios sociales y económicos inminentes, sino que también responderán a otros propósitos principales: dar a conocer un paisaje “prohibido” y, por tanto, desconocido por el espectador occidental, a la vez que se daba a conocer a algunos fotógrafos del este. En este apartado, mencionaremos brevemente una de las misiones más importantes, por su volumen y su duración, que contó con subvención pública y que se desarrollaría en los territorios de la antigua RDA: *Fotografie und Gedächtnis*<sup>601</sup>.

Bajo la batuta de Diethart Kerbs, un historiador de la fotografía alemán formado en Alemania occidental, *Fotografie und Gedächtnis* empezaría a formularse en 1989 y daría comienzo en 1993, después de una primera campaña-piloto. A lo largo de tres años, se realizarían un total de 75 encargos, que fueron realizados a 56 fotógrafos de las dos Alemanias y de diferentes generaciones y cuyos resultados, realizados en periodos de trabajo que no superarían los ocho meses,<sup>602</sup> se publicarían en tres libros centrados en tres de los cinco nuevos estados federales alemanes:

---

<sup>601</sup> La otra misión importante en estos años sería *East*, que fue la iniciativa privada de una empresa de distribución de gas que se apropió de una tendencia habitual en la Alemania occidental como era la de la iniciativa privada de la cultura a través del mecenazgo. A nivel temático, al igual que *Fotografie und Gedächtnis*, *East* (cuyo título inicial sería *VorOrt*) también partía de la idea de ofrecer un vínculo visual entre la herencia paisajística histórica y el desarrollo de sus territorios dentro de un nuevo espacio europeo reunificado. Se extenderá a lo largo de ocho años con diecisiete fotografías. Como subraya en su estudio Raphaële Bertho, exceptuando la fuente de financiación, el planteamiento era muy similar al de otros proyectos europeos. BERTHO, Raphaële, *Paysages sur commande*, op. cit., p. 104. GIERSTBERG, Frits (ed.), *SubUrban Options, Photography Commissions and the Urbanization of the Landscape*, op. cit., pp. 92-95.

<sup>602</sup> BERTHO, Raphaële, *Paysages sur commande*, op. cit., p. 115.

Brandeburgo, Mecklemburgo-Antepomerania y Sajonia-Anhalt, bajo la dirección de Diethart Kerbs y Sophie Schleussner<sup>603</sup>.

Como ha analizado con detalle Raphaele Bertho<sup>604</sup>, la elección de los territorios a fotografiar fue definida por los organizadores, dejando a los autores la posibilidad de elegir el tipo de espacios que más les interesaban: conjuntos industriales, ciudades provinciales o paisajes rurales. Esta regulación tan estricta se revelaría también en la imposición del blanco y negro por los organizadores como la modalidad documental por excelencia. Como en el caso del Archivo dello Spazio, las primeras líneas directrices en las fases iniciales de la misión partía de la voluntad de dar a conocer el rico patrimonio arquitectónico de la Alemania oriental, con la vista puesta en la sensibilización pública hacia su conservación y su restauración.

---

<sup>603</sup> GIERSTBERG, Frits (ed.), *SubUrban Options, Photography Commissions and the Urbanization of the Landscape*, *op. cit.*, pp. 94.

<sup>604</sup> BERTHO, Raphaële, *Paysages sur commande*, *op. cit.*, p.103.

### 3.2. Derivas y retornos: las tensiones entre paisaje y territorio

Como hemos empezado a ver en el punto anterior, la tesitura que se dibuja entre principios de los años ochenta y finales de los años noventa es especialmente intensa. Las transformaciones económicas que se producen con la imposición cada vez más hegemónica de políticas neoliberales empezarán a evidenciarse de formas muy explícitas en los territorios y la posibilidad (o imposibilidad) de habitarlos<sup>605</sup>. A la idea de que “todo” había sido ya fotografiado, que todos los paisajes del planeta habían sido escrupulosamente representados, le sobreviene una nueva constatación respecto a las limitaciones de esos registros que irá acompañada por un amplio cuestionamiento crítico respecto al género paisajístico desde una perspectiva política e ideológica. Si en gran medida las teorías posmodernas contribuirán a impulsar ese cuestionamiento en torno a la imagen y la representación visual, no es menos cierto que también provocarán un notable impulso al renacimiento de la importancia de las prácticas fotográficas, que, hacia finales de los noventa, también van a empezar a lidiar con la cuestión de la creciente saturación de imágenes provocada por la difusión digital<sup>606</sup>.

El panorama que se despliega en las prácticas fotográficas tras la renovación que se produce en los años sesenta y setenta es profundamente ecléctico. La diversificación de planteamientos y propuestas dará lugar a reflexiones de distinto orden, aunque con una predominancia por prácticas que se caracterizan por un enfoque interrogativo respecto al entorno y los parámetros estéticos con los que vienen desarrolladas. A su vez, junto a la exploración de las vías abiertas en las

---

<sup>605</sup> Para un análisis sobre las manipulaciones que se esconden tras el concepto de Antropoceno, véase: BONNEUILL, Christophe, y FRESSOZ, Jean-Baptiste, *The shock of the Anthropocene*, Londres: Verso, 2017.

<sup>606</sup> Los años ochenta y noventa serán años de enorme ebullición teórica en torno a la fotografía. A este respecto, véanse, por ejemplo: MIRA, Enric, “Notes sobre el desenvolupament de la teoria de la fotografia”, en VICENTE, Pedro (ed.), *Instantànies de la teoria de la fotografia*, Tarragona: Arola, 2009; VAN GELDER, Hilde, y WESTGEEST, Helen, *Photography Theory in Historical Perspective*, Chichester (West Sussex): Wiley-Blackwell, 2011; ELKINS, James (ed.), *Photography Theory*, Londres / Nueva York: Routledge, 2007; MARRA, Claudio, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Milán: Bruno Mondadori, 2001; RIBALTA, Jorge (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

décadas anteriores, que, como señalamos en el capítulo anterior, trastocaron la idea establecida de género paisajístico, de forma paradójica, como se pondrá de manifiesto a través de las misiones gubernamentales, se va a producir también un fenómeno de retorno a ciertas modalidades más clásicas de género paisajístico. Todo ello, en el contexto europeo de los años ochenta y noventa, dará lugar a un momento de especial efervescencia en la que convivirán distintos modelos: algunos en los que las codificaciones más clásicas del género paisajístico vuelven a aparecer con fuerza y otros en los que, por el contrario, se va a trabajar precisamente a partir de un cuestionamiento crítico de la idea de paisaje tal como había sido pensada hasta entonces.

Para poner un ejemplo concreto, un rápido sobrevuelo por los trabajos fotográficos surgidos de la DATAR permite justamente contemplar los distintos grados con los que esta estética paisajística clásica regresa; no obstante, sería excesivamente reductor argumentar que se manifiesta de forma taxativa en unos autores respecto a otros, porque, en general, todos manifiestan fundamentalmente un proceso dialéctico con el género en distintos grados. También cabe destacar que, en los proyectos más interesantes en los que se produce este fenómeno de retorno, en muchos casos la referencia más clásica al paisaje también es un instrumento para pensar visualmente el paisaje en tanto que constructo cultural.

Cuando se analizan las transformaciones que se producen en las prácticas fotográficas entre principios de los ochenta y finales de los noventa, muy especialmente en el ámbito que nos concierne, una de las primeras dificultades que surge también se halla vinculada a la propia idiosincrasia del medio y muy especialmente al estilo documental. Los desplazamientos epistemológicos y performativos que se producen en las formas de concebir y desarrollar los proyectos fotográficos son mucho más difíciles de reconocer que en otras artes plásticas y visuales, debido a lo que nos hemos acostumbrado a identificar como el carácter transparente de la fotografía<sup>607</sup>. La cultura fotográfica predominante ha tendido a imponer ciertas modalidades interpretativas muy acotadas, parámetros de lectura

---

<sup>607</sup> DAHÓ, Marta, "Fotografías en cuanto espacio público", en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 3, n.º 1, 2015, sin paginar. Disponible en línea: <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/13919> (consulta: 27.07.2018).

que se imponen al adscribir los presupuestos de un proyecto o los propósitos de su autor de manera demasiado automática. Por esta razón y reforzado ello por la tradicional gestión, administración y difusión de imágenes que fragmentan y descontextualizan fotografías que pertenecen a un cuerpo más amplio de trabajo, es habitual que imágenes pertenecientes a proyectos extremadamente distintos puedan ser fácilmente adscritas a propósitos o planteamientos similares, cuando en realidad tienen muy poco en común. En este sentido, la cultura de la fotografía única, de la imagen individual, ha sido extraordinariamente predominante. Y si, como hemos visto en el capítulo anterior, en los años setenta fue especialmente cuestionada, en los ochenta regresará con fuerza a través de la noción de *tableaux*<sup>608</sup>.

Otro factor importante en la configuración de muchos proyectos significativos de este periodo es la presencia de los diversos cuestionamientos que estaban siendo analizados desde el ámbito académico, aunque no siempre por influencia directa. Las argumentaciones que han dado forma teórica al giro espacial van penetrando en un subsuelo cultural cada vez más extendido, nutriendo con cada vez mayor evidencia los proyectos artísticos. Asimismo, de forma mucho menos evidente, esta absorción también se mueve en la dirección contraria. La difusión cada vez mayor de los proyectos fotográficos también empezará a influir al ámbito teórico de maneras más profundas. Por otro lado, a diferencia de los autores analizados en el capítulo anterior, los artistas y fotógrafos que empiezan su trayectoria en estos años cuentan con un mayor acceso a fuentes teóricas que, como vimos en el Capítulo 1, se multiplican exponencialmente en estos años. Además, los compartimentos entre ámbitos, antes más escindidos y estancos, se harán gradualmente más permeables<sup>609</sup>.

---

<sup>608</sup> CHEVRIER, Jean-François, "Las aventuras de la forma del cuadro en la historia de la fotografía", en CHEVRIER, Jean-François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 145-205.

<sup>609</sup> El proyecto expositivo *Paysages. Lieux et non-lieux. Paysages dans la photographie européenne contemporaine*, por ejemplo, hace mención explícita al término que Marc Augé había puesto de moda con su célebre ensayo de 1992 y el comisario abre su introducción al catálogo con la definición de paisaje de Augustin Berque. Aun así, en general, ha sido mucho más recurrente encontrar a artistas y fotógrafos haciendo alusión a teóricos del paisaje o de la geografía humana que a la inversa. La presencia de la fotografía contemporánea en los estudios de paisaje es paradójicamente muy escasa. DI FELICE, Paul (ed.), *Paysages. Lieux et non-lieux. Paysages dans la photographie européenne contemporaine*, Luxemburgo: Cafe Crème, 1995.

En términos generales, la renovación que tiene lugar a partir de los ochenta, especialmente en Europa, a raíz del impacto que producen las herencias de los sesenta y los setenta, la podemos identificar en la predisposición a trabajar en aquellos espacios cotidianos hasta entonces menos visibles, desatendidos por su falta de interés estético o surgidos del desorden provocado por las transformaciones territoriales. Pero, como hemos ido argumentando, esta renovación no atañe únicamente a una cuestión temática o estilística; la propia práctica fotográfica de carácter artístico, al independizarse del ámbito informativo y comercial, se diversifica<sup>610</sup>. No únicamente el objetivo está colocado en otras direcciones distintas a las habituales según el género tradicional, sino que las modalidades en que puede desarrollarse esa práctica conocerán nuevas variantes metodológicas y epistemológicas.

La influencia de los procesos artísticos en el ámbito fotográfico contribuirá a generar nuevas formas de investigación, a veces más tendencialmente interesadas en aspectos perceptivos y fenomenológicos, otras privilegiando aspectos documentales en cuanto a la conservación de aquello que va a desaparecer, o atendiendo a otras consideraciones vivenciales en la comprensión político-social de un territorio que tomarán vías de trabajo colaborativo. Para algunos artistas y fotógrafos, la copia final puede ser la consecución de un fin articulado de antemano de forma muy precisa o un mero residuo azaroso de una experiencia de deambulación. Por supuesto, en los procesos individuales de cada autor, estos rasgos se dan muchas veces de forma confundida, de ahí que sea tan difícil establecer taxonomías muy estrictas o que su ordenación por factores formales o estilísticos resulte tan problemática.

Las derivas y los retornos entre las ideas de paisaje y territorio que operan en las prácticas fotográficas se manifestarán en distintos grados de intensidad y con diferentes matices. En esta tesitura, cada vez más entrelazada, extrapolar al ámbito

---

<sup>610</sup> Como ha subrayado Gabriel Bauret, la tendencia a ir contra el aspecto monumental del paisaje clásico también se ha manifestado en formas cada vez más abstractas o minimalistas, como sería el caso de la célebre serie de Hiroshi Sugimoto sobre los horizontes marinos en la que comenzó a trabajar en 1980. BAURET, Gabriel, "Le paysage en question", en DI FELICE, *Paysages. Lieux et non-lieux, op. cit.*, p. 57.



de la práctica fotográfica las tesis de Rosalind Krauss respecto a la escultura<sup>611</sup> ofrece interesantes reflexiones que contribuyen en dilucidar cómo la expansión de la práctica fotográfica en relación con la representación fotográfica del territorio se va a dar fundamentalmente en un campo de fuerzas –o categorías– en tensión: territorio, representación, paisaje, no-paisaje. ¿A qué se parece un paisaje en el que ya no hay una identificación? ¿Un paisaje puede darse en negativo?

La introducción a la práctica específica de algunos de los autores más significativos de este periodo, que apuntaremos aquí muy brevemente para situar algunas tendencias fundamentales, resulta indispensable para comprender como este campo de fuerzas puede operar según el caso. Señalaremos algunos exponentes importantes para tratar de forma más profundizada, como caso de estudio, la obra de Guido Guidi, cuyo trabajo encarna de forma paradigmática la intensidad de los procesos y desplazamientos que se producen en las dos décadas aquí analizadas.

Si el paisaje es, por definición, aquello que se *re-conoce*, ¿cómo viene descubierto ese territorio que no es paisaje, que justamente por no ser todavía paisaje –o paisaje en negativo– no había sido observado desde una perspectiva artística? ¿Cómo se produce en primera instancia esa chispa inicial de atención? Gabriele Basilico<sup>612</sup>, que, antes de emprender el encargo de la DATAR en 1984, había empezado a fotografiar los espacios industriales y periféricos de Milán, reconoce haber descubierto, como quien ve por primera vez, un paisaje urbano que le había pasado hasta entonces desapercibido. Aquello que empezó siendo un encargo puntual se convertiría en un tema central de toda su carrera<sup>613</sup>.

---

<sup>611</sup> KRAUSS, Rosalind E., “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza Editorial, 1996 (1985), pp. 289-303.

<sup>612</sup> Gabriele Basilico se formó como arquitecto, aunque, al terminar la carrera, como ha explicado en diversas entrevistas, se encontró trabajando como fotógrafo de forma espontánea, sin mucha premeditación. BASILICO, Gabriele, *Architettura, città, visioni*, Milán: Bruno Mondadori, 2007, p. 12.

<sup>613</sup> El encargo le había sido propuesto por el Instituto Nacional de Urbanística en 1978 y Basilico trabajó dos años más, concluyéndolo con una publicación y una exposición que contó con el apoyo del Ayuntamiento de Milán. Como explicó Basilico en una entrevista, la exposición presentada en el espacio fue vista por Jean-François Chevrier, que sin duda contribuyó a que Basilico fuera invitado a participar en la DATAR. BALLESTA, Jordi, “‘Métaboliser la ville’: entretien avec Gabriele Basilico”, en *Focales*, n.º 2, *Le recours à l’archive*, 2018. Disponible en línea: <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2199> (consulta: 16.08.2018).

En la mágica suspensión luminosa de la Pascua de 1978, desplazándome por la ciudad de zona en zona, con el plano en la mano, me encontré en la zona 24, entre via Ripamonti y via Ortles, en un área caracterizada principalmente por construcciones industriales. Por primera vez, “vi” las calles y las fachadas de las fábricas destacarse nítidas y aisladas en un cielo insospechadamente azul, donde la visión habitual se convertía improvisamente en algo inusual. Vi entonces, como si no la hubiera visto antes, una franja de ciudad sin el movimiento cotidiano, sin coches aparcados, sin gente, sin ruidos. Vi la arquitectura volviéndose a proponer, filtrada por la luz, de forma escenográfica y monumental. En el visor de mi Nikon, volví a ver las imágenes nacer de una operación de abstracción, de aislamiento, de ausencia. Encontré un método para entender y descubrir aquello que a veces se observa en modo confuso y miope<sup>614</sup>.

El trabajo de *Ritratti di Fabbriche* (Fig. 26) surge, además, bajo otro impacto. Basilico acababa de descubrir la obra de Bernd y Hilla Becher en una galería de Milán. Su visión de la periferia milanesa, recorrida plano en mano y documentándose a fondo sobre cada emplazamiento<sup>615</sup>, se desarrolla bajo uno de los puntos de fuga abiertos por los alemanes diez años antes.

[...] el trabajo sobre las periferias de mi ciudad, publicado en el libro *Milano. Ritratti di fabbriche*, estuvo fuertemente influenciado por la investigación de los Becher. De su investigación, me había seducido el lenguaje esencial, frontal, con el cual describían los artefactos industriales. Pero también el proceso sistemático de catalogación, la coherencia de la investigación, la serialidad de las tipologías: es un documento enorme de identidad colectiva, un trabajo incansable que sabía y todavía ahora sabe devolver la dignidad estética al mundo productivo. Me impresionaba también la percepción nítida de que su investigación no tenía fin, es decir, como se decía entonces, era una obra abierta. Aquí está quizá la razón principal de mi interés por ellos: la idea de lo inacabado, de una finitud decidida

---

<sup>614</sup> BASILICO, Gabriele, *Milano. Ritratti di fabbriche*, Milán: SugarCo Edizioni, 1981, p. 14.

<sup>615</sup> También lo asesora un amigo arquitecto, Marco Romano.

más por el número ilimitado de temas que por otras causas, seguramente ha ejercido una fascinación en mi trabajo milanés<sup>616</sup>.

Quizás por influencia de los Becher, pero asimismo de otros autores a los que conoce en sus inicios y que también le producirán un fuerte impacto, como sería el caso de Walker Evans y algunos autores de *New Topographics*, Basilico, en su encargo para la DATAR, empezará a utilizar la cámara de gran formato, que ya no abandonará.

He utilizado la cámara de gran formato, sobre todo en los inicios, para hacer unas imágenes de mejor calidad y poder hacer corrección de las líneas de perspectiva. Pero mi utilización de la cámara de gran formato tenía también como finalidad principal engendrar otro comportamiento. Me permitía ralentizar la visión, mirar con los ojos, sin el visor como intermediario y, finalmente, mirar con la percepción física. La cámara de gran formato me permitía participar en la experiencia del paisaje; me permitía establecer puntos de vista sin el aparato fotográfico y, más tarde, verificarlos. Las metodologías de la mirada y la toma fotográfica revelan dos momentos diferentes que tienen que conjugarse para hacer una fotografía y la cámara de gran formato permite definir un enfoque mucho más interesante<sup>617</sup>.

Las motivaciones esgrimidas por Basilico, que él define como “la lentitud de la mirada”<sup>618</sup>, fundamentales en la experiencia que acompaña el trabajo fotográfico en estos nuevos territorios donde le gusta pensar que ha “aprendido a desaparecer”, renunciando así “al narcisismo de una representación demasiado subjetiva o artificial”<sup>619</sup>, son comunes en muchos autores de este periodo, aunque se manifiesten con estilos diversos. Podríamos citar a John Davies, muy habitual en los encargos públicos de estas décadas, Humberto Rivas o Manolo Laguillo (Fig. 26), uno de los autores que han hecho del paisaje urbano y la transformación de la ciudad su tema central.

---

<sup>616</sup> Otro aspecto fundamental de este trabajo es que nace con la idea de ser libro, enteramente concebido por Basilico en una época en que las referencias bibliográficas en la escena italiana eran todavía muy escasas. BASILICO, Gabriele, *Architettura, città, visioni*, op. cit., p. 17.

<sup>617</sup> BALLESTA, Jordi, “‘Métaboliser la ville’: entretien avec Gabriele Basilico”, en *Focales*, n.º 2, *Le recours à l'archive*, 2018.

<sup>618</sup> BASILICO, Gabriele, *Architettura, città, visioni*, op. cit., p. 47.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 44.

En 1976, Manolo Laguillo empieza a realizar fotos de Barcelona con una cámara de gran formato. Parte de sus primeras exploraciones las realiza acompañando a Humberto Ribas que, recién llegado de Argentina, juega un papel importante en la fotografía española, al difundir a través de su práctica y su enseñanza referentes de la tradición documental moderna que rompen con el modelo del reportaje humanista entonces todavía muy arraigado (Fig. 27). El estilo que se forja desde sus primeras fotografías, muy influenciado por Walker Evans<sup>620</sup> se ha mantenido desde entonces fiel a sus primeros intereses. Tomas frontales, geometrías nítidas, diáfanos incluso en su complejidad constructiva. El trabajo de Laguillo es indisociable de la representación de Barcelona y sus transformaciones urbanísticas que no ha dejado de documentar con una constancia y detalle extremadamente rigurosos.

A partir de mediados de los ochenta, Laguillo recibirá numerosos encargos para documentar obras arquitectónicas públicas y privadas. Su trabajo del periodo 1979-1983 constituye una nueva cartografía de una Barcelona en plena transformación de sus límites. Fotografía los polígonos del Besós, las zonas industriales de Poble Nou y los alrededores de la zona portuaria, que irán generando un retrato de la ciudad con un sentido fundamentalmente histórico<sup>621</sup>. Asimismo, su atención a las zonas residuales, periféricas, a las acumulaciones arquitectónicas, también refleja su sensibilidad hacia la ruina, aunque solo invocada para proponer su análisis crítico del presente.

Si el interés de muchos autores empieza a desplazarse hacia esos territorios urbanos y suburbanos antes invisibles, la calidad que proporciona la cámara de gran formato y, a veces, incluso el formato panorámico, parece dotarlos de una nueva autoridad paisajística. La necesidad puede ser fáctica y, como Basilico argumentaba, obedece tanto al interés por mostrar amplias franjas de territorio para comprender su fisionomía como a otra experiencia, más física y perceptiva, de fotografiar sin la mediación del visor. Aun así, este formato reanudaba ineludiblemente no pocos vínculos con la estética clásica del paisaje, conectando con las representaciones

---

<sup>620</sup> LAGUILLO, Manolo, *¿Por qué fotografiar? Escritos y circunstancias*, Murcia: Mestizo, 2005.

<sup>621</sup> LAGUILLO Manolo, *Barcelona 1978-1997*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007.

artísticas del pasado. Josef Koudelka, por ejemplo, elige justamente este tipo de cámara y el formato panorámico para fotografiar los espacios industriales y urbanos del norte para la misión de la DATAR. En aquella época, Koudelka no disponía de una cámara panorámica. Como explica en una entrevista, si decidió aceptar el encargo de la DATAR fue justamente al saber que los organizadores le prestarían una.

Me preocupaba el hecho de que fotografiar paisajes me distrajera de fotografiar a la gente. En el campo, me gusta estar solo, no ver a nadie. Lo que influyó mi decisión de participar fue saber que tenían una cámara panorámica y que podría usarla [...]. Después de una semana fotografiando todo lo posible, me di cuenta de que con la ayuda de esa cámara podría hacer algo que no había hecho nunca. Acepté el encargo. No me asignaron ninguna región en particular; podía elegir aquellos lugares que quisiera fotografiar. Viajé a Normandía y a la Bretaña. Tomé fotos en París y descubrí que no todos los paisajes me interesaban. De hecho, era incapaz de fotografiar el "hermoso" paisaje campestre francés. Fue solo en la Lorena, donde la reestructuración de la industria del acero estaba provocando grandes transformaciones en el territorio, que empecé realmente a tomar fotos. Descubrí que era precisamente este tipo de paisaje, influenciado por el hombre contemporáneo, con el cual tenía una afinidad<sup>622</sup>.

A partir de entonces, el paisaje se convertirá en algo central en su obra. Como en el caso de Basilico, la elección de territorios considerados hasta entonces desprovistos de interés no excluye un tratamiento monumental. Lo veremos en sus imponentes muros fotografiados entre 1986 y 1988 durante el encargo de la DATAR, como más adelante, en sus trabajos para la Misión Photographique Transmanche (1989) y, asimismo, en el que será uno de los proyectos más significativos de la época: *Triangle Noire*<sup>623</sup>, trabajo que realiza en República Checa, en uno de los territorios europeos entonces más devastados ecológicamente por la industria minera (Fig. 28). Sus

---

<sup>622</sup> KOUDELKA, Josef, y HVIŽĎALA, Karel, "The Maximum, That's What's Always Interested Me. Notes from discussions between Josef Koudelka and Karel Hvižďala in Prague, 1990-1991" en FAROVA, Anna, KOUDELKA, Josef, y HVIŽĎALA, Karel, *Josef Koudelka*, Praga: Torst, 2002, p. 138.

<sup>623</sup> KOUDELKA, Josef, *Triangle Noire. The Foothills of the Ore Mountains. Photographs 1990-1994*, Praga: Vesmir, 1994.

consideraciones posteriores respecto a sus intereses por este tipo de paisaje son especialmente reveladoras y ofrecen un atisbo de las complejidades que se anudan entre paisaje, territorio y, en este caso, la estética de la destrucción.

Mucha gente considera estos paisajes devastados terribles. No lo son para mí. No es el paisaje lo terrible. Es la destrucción lo terrible. La destrucción que ha significado que estos magníficos paisajes del norte de Bohemia formados a lo largo de siglos hayan dejado de existir. Se han perdido para siempre. Conozco bien estos paisajes recientemente devastados. No lo encuentro horrible. Lo encuentro trágico, pero hermoso. Horriblemente bello. Estoy apegado a ellos; si no lo estuviera, no los fotografiaría. En este paisaje herido encuentro una belleza indomable. Fuerza. La lucha por la supervivencia. Después de su destrucción, la tierra lentamente empieza a recuperarse, renovándose a sí misma, y la vida vuelve a empezar [...]. La naturaleza encuentra un nuevo equilibrio, crea un nuevo paisaje. Distinto del previo, que ahora está irrevocablemente perdido, pero en algunos casos muy interesante. En este paisaje, puede verse lo fuerte que es la Naturaleza. Es más fuerte que el hombre. Eso no puede ser destruido<sup>624</sup>.

A partir de este momento, la apertura hacia un espectro más amplio de circunstancias y condiciones provocadas por la gestión del territorio y sus efectos también dará lugar a trabajos decididamente críticos con las circunstancias sociales, sin dejar de cuestionar y problematizar las tensiones con el modelo clásico del paisaje como género. Podríamos citar el caso de *In Flagrante*, de Chris Killip, en cuyo trabajo aparece con una renovada potencia la cuestión de la materia, lo mineral<sup>625</sup>, que en los noventa y, sobre todo, a partir del dos mil tomará un auténtico protagonismo. Como analiza Gerry Badger:

[...] existe un conflicto y una amenaza de trasfondo en gran parte de *In Flagrante*, que hace que los raros momentos de ternura que aparecen en el

---

<sup>624</sup> KOUDELKA, Josef, y HVIŽĎALA, Karel, "The Maximum, That's What's Always Interested Me. Notes from discussions between Josef Koudelka and Karel Hvižďala in Prague, 1990-1991", en FAROVA, Anna, KOUDELKA, Josef, y HVIŽĎALA, Karel, *Josef Koudelka, op. cit.*, p. 139.

<sup>625</sup> Habría otros muchos casos con propósitos y modalidades muy diversos. En el marco de un encargo de la capitalidad europea de Luxemburgo en 1995, por ejemplo, Joan Fontcuberta decide aplicar su técnica de frotograma a diversos residuos industriales encontrados en descampados de emplazamientos mineros de la ciudad. DI FELICE, Paul (ed.), *Lieux et Non-Lieux, op. cit.*

libro sean más efectivos. Los *skinheads* que vemos en el baile benéfico para los mineros en huelga no están en un momento de éxtasis, se están peleando. Un grupo de niños demacrados están esnifando cola, ignorando las glorias del paisaje que los rodea. Para los habitantes del libro de Killip, la vida es una lucha continua<sup>626</sup>.

Muy inspirado por Paul Strand<sup>627</sup>, pero también por la fotografía japonesa<sup>628</sup>, Killip se interesa desde sus comienzos, hacia 1975, por los efectos de desindustrialización en el noreste de Inglaterra. Si se interesa por la intersección entre el aspecto social y el territorio, no obstante, no lo desarrolla en una modalidad de reportaje. Que él mismo definiera este trabajo, años más tarde recogido en el libro *In Flagrante*, como “ficción”, subraya la necesidad de desmarcarse de dinámicas consideradas más informativas de la fotografía de la época. A la vez, en su gesto también se estaba reproduciendo el mismo movimiento ensayado por otra referencia importante para Killip: Walker Evans, el fotógrafo que destaca, quizá muy por encima de cualquier otro, como la referencia más recurrente en estos años.

Por otra parte, es importante recordar que el trabajo de *In Flagrante* surgió de circunstancias vitales de Killip, que se trasladaría a vivir al norte de Inglaterra<sup>629</sup>. El proyecto que desarrolla de forma intermitente entre 1983 y 1994 nace, pues, en primer lugar, como resultado de urgencia por observar y comprender el territorio que habita y sus herencias históricas, muy marcadas por las luchas obreras. En estas imágenes (Fig. 29), la vida gira en torno al elemento que, para las comunidades de pescadores que retrata, en Lynemouth y Skinningrove, ha quedado como único medio de supervivencia: los residuos del carbón. Disparadas también con una cámara de gran formato, la calidad material de las fotografías parece acercar todavía más la experiencia de su visión a la percepción de los elementos y la dureza del entorno.

---

<sup>626</sup> BADGER, Gerry, “Dispatches from a War Zone”, en KILLIP, Chris, *In Flagrante (Book on books 4)*, Nueva York: Errata, 2008, sin paginar.

<sup>627</sup> Su primer libro, *Isle of Man. A Book about the Manx*, publicado por el Arts Council of Great Britain en 1980, de donde Killip es originario, ya abordaba la cuestión del territorio a través de una comunidad eminentemente rural. En 2015, se volvió a editar en una versión extensamente aumentada: KILLIP, Chris, *Isle of Man Revisited*, Gotinga: Steidl, 2015.

<sup>628</sup> Killip estuvo suscrito a la revista *Camera Mainichi* entre 1969 y 1978, en su periodo más radical.

<sup>629</sup> Más tarde, fundaría la Side Gallery en Newcastle, que recibiría financiación pública por el Arts Council.

Algo nuevo y distinto en la distancia entre fotógrafo, retratados y paisaje toma forma en las imágenes de *In Flagrante*<sup>630</sup>. Podría argumentarse que, en muchos sentidos, encarnan a la perfección los discursos del ámbito geográfico que en esos mismos años teorizan acerca de la mutua retroalimentación de las relaciones que se tejen entre el territorio y sus habitantes. Las nuevas políticas económicas en el ámbito industrial trastocan de forma radical las dinámicas de subsistencia en un territorio especialmente castigado, alterando las ya de por sí arduas condiciones de una comunidad muy fragilizada socialmente<sup>631</sup>. Como ha señalado Gerry Badger, incluso en un área tan politizada como el norte de Inglaterra en la lucha por la defensa de los trabajadores, las comunidades retratadas por Killip pertenecen a dos grupos que ni siquiera se benefician del estatuto de obreros. Y, si el paisaje que los rodea les ofrece unos desechos para su supervivencia, su extracción no podría ser más adversa.

En este proyecto de Killip, la idea de paisaje, tan querida por la cultura inglesa, queda en un lugar incierto, cuestionado, pero sin pretender dar respuestas simplificadoras. La primera página del libro alude explícitamente a ello en relación con la desigualdad de clases. ¿Quién puede, en realidad, disfrutar del paisaje? ¿Quién está condenado a padecerlo? Sin introducción o declaración de intenciones, la fotografía que lleva por título "Len Tabner painting, Skinningrove, Yorkshire" (Fig. 30) adquiere, si cabe, mayor importancia retórica cuando es analizada en relación con las imágenes que la siguen en la secuencia del libro<sup>632</sup>. Con mayor fuerza o radicalidad que en otros proyectos que se proponen en este periodo, Killip señala el paisaje como una

---

<sup>630</sup> KILLIP, Chris, *In Flagrante*, Londres: Secker & Warburg, 1988. Se ha reeditado recientemente en: *In Flagrante (Book on books 4)*, Nueva York: Errata, 2008, y en una segunda edición: *In Flagrante Two*. Gotinga: Steidl, 2016, con dos fotografías más respecto a la edición original.

<sup>631</sup> Si bien, en el momento de la publicación del libro en 1988, para muchos encarnaba un claro alegato contra las políticas de Margaret Thatcher, Killip ha señalado en numerosas ocasiones que algunas de sus fotografías fueron tomadas antes de que llegara al poder y que la crítica política por el abandono por esas comunidades tenía un marco histórico más amplio. SMYTH, Diane, "Now Then: Chris Killip and the Making of *In Flagrante*", en *British Journal of Photography*, 6 de junio, 2017. Disponible en línea: <http://www.bjp-online.com/2017/06/now-then-chris-killip-and-the-making-of-in-flagrante> (consulta: 16.07.2018).

<sup>632</sup> Como sucede también en otros países, no es que fuera la primera vez que se rompían las reglas de la composición paisajística con elementos que desafiaban una noción idílica o romantizada. En el caso inglés, Liz Wells señala, por ejemplo, el caso de Raymond Moore, que trabajó entre los años cincuenta y mediados de los años ochenta en diversos lugares de Inglaterra e Irlanda desafiando las visiones de lo pastoral. WELLS, Liz, *Land Matters. Landscape Photography, Culture and Identity*, Londres: I.B. Tauris, 2011, p. 168.



categoría, profundamente problemática en los múltiples sentidos que atraviesan el término<sup>633</sup>.

Como fue recurrente en muchos proyectos fotográficos que surgieron en los años ochenta, este trabajo de Killip tuvo una visibilidad gradual: primero, sería mostrado en dos exposiciones individuales y publicado en un monográfico de la revista *Creative Camera*<sup>634</sup>. El libro llegaría más tarde, en 1988, y enseguida se convertiría en una referencia fundamental para muchos autores. Diversos historiadores de la fotografía consideran que este proyecto supuso una inflexión fundamental en la fotografía inglesa<sup>635</sup>. Dos de los autores que han señalado la importancia de este proyecto en sus trayectorias, siendo a su vez muy significativos por sus trabajos en torno al paisaje, han sido Paul Graham y Martin Parr.

Muchos aspectos vinculan la práctica de Paul Graham<sup>636</sup> con Killip, a pesar de que el uso muy egglestoniano del color<sup>637</sup> (Fig. 31) y la elipsis narrativa pudiera alejarlos estilísticamente. Su primer trabajo importante, *A1, The Great North Road* (1983)<sup>638</sup> (Fig. 32), se plantea también en el cruce de varios ejes: personales, fotográficos y políticos, con la misma interrogación frente a un desequilibrio entre el territorio y sus habitantes, en este caso, sí directamente provocado por la implantación de las políticas neoliberales del Gobierno. La A1 era una autopista cuya construcción dejaba sin trabajo a los empleados de los pequeños negocios de la

---

<sup>633</sup> Otro trabajo que en estos años problematiza la idea de paisaje como propiedad en relación con la clase social: *Country Life (1983-1985)*, de Karen Knorr: <http://karenknorr.com/photography/country-life> (consulta: 30.07.2018).

<sup>634</sup> *Creative Camera*, mayo de 1977. Este monográfico, ha puntualizado Badger, tuvo un enorme impacto en el trabajo de Martin Parr. BADGER, Gerry, "Dispatches from a War Zone", en KILLIP, Chris, *In Flagrate (Book on books 4)*, Nueva York: Errata, 2008, sin paginar.

<sup>635</sup> BADGER, Gerry, *Chris Killip*, Londres: Phaidon, 2001; CAMPANY, David, "The Time of Chris Killip", en KILLIP, Chris, *Arbeit/Work* (cat. exp), Essen: Folkwang Museum / Gotinga: Steidl, 2012; WELLS, Liz, *Land Matters. Landscape Photography, Culture and Identity*, op. cit.

<sup>636</sup> Sobre las primeras influencias de Graham y la importancia de la revista *Creative Camera* en el contexto inglés, véase: CHANDLER, David, "A thing there was that mattered", en GRAHAM, Paul, *Paul Graham*, Londres: Mack, 2009, pp. 21-24.

<sup>637</sup> Autor que Graham descubre a través del proyecto *Election Eve* (1977), señalando que lo que le marcaría realmente sería su forma de secuenciar las imágenes: "de manera tan elíptica, tangencial a la práctica fotográfica tradicional aquello que su enfoque le impactó, más que una imagen en específico". "Gillian Wearing in conversation with Paul Graham", en GRAHAM, Paul, *Paul Graham*, Londres: Phaidon, 1996, p. 8.

<sup>638</sup> Se considera como su primer proyecto importante, aunque también es especialmente interesante su serie anterior: *House Portraits*, realizada en 1979 y expuesta en 1980 en la Ikon Gallery, en grandes ampliaciones de un metro de alto, que Graham consideró que no habían sido comprendidas. CHANDLER, David, "A thing there was that mattered", en GRAHAM, Paul, *Paul Graham*, Londres: Mack, 2009, p. 25.

antigua carretera: gasolineras, moteles y cafés. De hecho, no es coincidencia que la primera imagen que abría la secuencia del libro fuera justamente una escena de la City de Londres en la que resplandece el color azul, en una tonalidad que caracterizaba al partido de Margaret Thatcher.

Pero donde Paul Graham abordaría más directamente el paisaje como categoría en cuestión sería con su trabajo *Troubled Land* (1984-1986)<sup>639</sup>, sobre el territorio en disputa de Irlanda del Norte, donde decide “transgredir dos géneros: el paisaje y la fotografía de guerra”<sup>640</sup>. Como en el libro de *In Flagrante*, la imagen de apertura también parece proponerse como una representación paisajística al uso; tan solo los detalles, a lo lejos, y solo si son observados muy detenidamente, revelan un territorio militarizado. Por otra parte, si las fotografías de *A1*, realizadas con una cámara de gran formato, se adscribían formalmente al influjo de la fotografía norteamericana de forma explícita, en *Troubled Land*, que realiza al mismo tiempo que *Beyond Caring*<sup>641</sup>, Graham decide cambiar al formato medio con el propósito de explorar nuevas modalidades expresivas, más fluidas y menos lastradas por el peso del banco óptico<sup>642</sup>.

A diferencia de *Beyond Caring*, vinculada a espacios de su propia experiencia de desempleo, *Troubled Land*<sup>643</sup> nacía de la imperiosa necesidad de ir más allá de la visión tendenciosa impuesta por la prensa inglesa de la época respecto al conflicto en el norte de Irlanda. La respuesta la hallaría gracias a una fotografía realizada de forma totalmente espontánea que, tan solo al ser revelada, indicaría las claves a seguir.

Cuando regresé al estudio, encontré que había solo un negativo interesante de todo lo realizado en dos meses de trabajo. No estaba hecho como se supone que hay que encuadrar la acción en aquellas circunstancias. No estaba cerca. No había enfocado ningún detalle, las

---

<sup>639</sup> GRAHAM, Paul, *Troubled Land*, Londres: Grey Editions, 1987.

<sup>640</sup> WEARING, Gillian, y GRAHAM, Paul, “Gillian Wearing in conversation with Paul Graham”, en GRAHAM, Paul, *Paul Graham*, Londres: Phaidon, 1996, p. 8.

<sup>641</sup> Ambos proyectos fueron un encargo de The Photographer’s Gallery planteados con el propósito de llevar a cabo un proyecto personal respecto a la situación actual de Gran Bretaña. *Beyond Caring* se publicaría un año antes. GRAHAM, Paul, *Beyond Caring*, Londres: Grey Editions, 1986.

<sup>642</sup> CHANDLER, David, “A thing there was that mattered”, en GRAHAM, Paul, *Paul Graham*, Londres: Mack, 2009, p. 29.

<sup>643</sup> Véase el Paul Graham Archive: [www.paulgrahamarchive.com/a1.html](http://www.paulgrahamarchive.com/a1.html) (consulta: 20.07.2018).

cosas estaban lejos y dispersas. Había devuelto la acción a su contexto, rompiendo muchas reglas no escritas<sup>644</sup>.

El conflicto se inscribe así en el paisaje de maneras que, a cierta distancia, apenas llaman la atención. Son los detalles casi imperceptibles los que, por su discreta acumulación, pautan el *crescendo* retórico de la secuencia de imágenes en el libro, como si el territorio –fuera donde fuera que se depositara la vista– estuviera minado de signos. Solo el rastreo atento por sus superficies podría identificarlas, haciéndolas detonar. De forma todavía más explícita que Killip y otros autores, Graham prolongaría en este sentido una vía abierta para pensar la naturaleza política de cualquier paisaje; una perspectiva que, a partir de entonces, no haría sino expandirse<sup>645</sup>.

En este panorama, desde la perspectiva actual, es posible atisbar otra tensión que podríamos identificar entre la urgencia de fotografiar los rastros de aquello que estaba desapareciendo y el impacto de unas dinámicas político-económicas que estaban poniendo fin a ciertas experiencias paisajísticas para establecer unos modelos mucho más estandarizados<sup>646</sup>. *La ferme du Garet*, de Raymond Depardon, realizado entre 1984 y 1985 por encargo de la DATAR, sería un buen ejemplo del primer caso, mientras que *The Last Resort*, de Martin Parr, publicado en 1986, ejemplificaría los primeros signos de americanización y uniformización cultural de forma cruda y paródica.

El proyecto de Raymond Depardon *La ferme du Garet*<sup>647</sup> es uno de los primeros trabajos de la época que empieza a interesarse por lo rural desde una perspectiva distinta, despojada de la habitual idealización que había prevalecido hasta entonces, tipificada por la imagen de postal. Es con ocasión del encargo que recibe de la DATAR cuando emprende sus primeros proyectos sobre el paisaje y, concretamente, sobre áreas rurales. Más interesado hasta ese momento por el reportaje social, Depardon siente el deseo de volver a la granja familiar del suroeste de Francia donde había

---

<sup>644</sup> Apud CHANDLER, David, "A thing there was that mattered", en GRAHAM, Paul, *Paul Graham*, Londres: Mack, 2009, p. 32.

<sup>645</sup> *Troubled Land* supuso la consagración de Graham a nivel internacional.

<sup>646</sup> A este respecto, véase: MUÑOZ, Francesc, *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

<sup>647</sup> DEPARDON, Raymond, *La ferme du Garet*, Arlés: Actes Sud, 2006.

nacido, con la intención de documentar esos campos y sus gentes, que tan solo de adolescente, en sus primeros pasos como fotógrafo, había captado.

Vivía al lado de un tesoro inestimable que hoy se ha convertido en algo raro y, de hecho, muy poco fotografiado en la actualidad. Tuve que dar un enorme rodeo antes de ver todas las fotografías que tenía que hacer aquí, en la granja que en mi infancia estaba llena de actividad. Hice un largo camino para darme cuenta: aprendiz, asistente, asalariado, reportero, fotógrafo, director de agencia, luego miembro de una cooperativa prestigiosa de fotógrafos. Preferí dar la vuelta al mundo. Y, cuando tuve conciencia del valor de esta granja, todo había desaparecido [...]. A los 16 años, tenía delante de mí una de esas granjas maravillosas como ya no existen hoy en día. Me fui a París para fotografiar el estreno de *À bout de souffle*, descuidando las fotografías que habría podido tomar de mi casa. Me di cuenta mirando el trabajo de Walker Evans, que tanto admiro, de que podría haber, en el campo de mi infancia, el equivalente al trabajo que él hizo con la depresión de los años 30 en Estados Unidos<sup>648</sup>.

No es un detalle superfluo señalar que es ojeando los libros de Walker Evans y sus imágenes de la América rural bajo la depresión de los años treinta<sup>649</sup> que Depardon empieza a tomar conciencia de su interés por fotografiar esos paisajes tan íntimamente conocidos y, al mismo tiempo, tan ignorados por él hasta ese momento. Gracias al impacto que le producen las fotografías de Evans, así como las de *New Topographics*, redescubre su propio territorio, el lugar de sus orígenes. El estilo documental se filtra en sus tomas de los campos de los alrededores del río Saona y, cuando el libro se publica, en 1995, sus paisajes sorprenden por su composición, el color, la falta de escenas típicas y la absoluta falta de pintoresquismo: “ni

---

<sup>648</sup> Apud WEITZMANN, Marc, “La ferme du Garet”, en *Les Inrocks*, 19 de abril, 1995, [www.lesinrocks.com](http://www.lesinrocks.com) (consulta en línea: 26 de mayo de 2012).

<sup>649</sup> EVANS, Walker, *Walker Evans* (cat. exp.), Nueva York: MoMA, 1971. Libro que, como ha señalado Raphaële Bertho, Depardon descubre durante su estancia en Nueva York en 1981. BERTHO, Raphaële, “On Both Sides of the Ocean. The Photographic Discovering of the Everyday Landscape. Analyzing the Influence of the *New Topographics* on the Mission photographique de la DATAR”, en *Depth of Field*, vol. 7, n.º 1, diciembre, 2015. Disponible en línea: <http://journal.depthoffield.eu/volo7/nro1/a03/en> (consulta: 30.07.2018).

campanarios, ni vacas rumiando, ni paisanos sentados en un banco<sup>650</sup>. Ni los paisajes de lo rural habían sido mostrados de forma tan aparentemente distanciada –según los códigos del momento–, ni los retratos de sus paisanos con tanta empatía, desposeída, eso sí, de toda pretensión idealizadora.

*La ferme du Garet* es, por otra parte, un fotolibro autobiográfico. En él, Depardon va hilando sus memorias, en un constante ir y venir entre el pasado y el presente a través de una mezcla alternada de fotografías pertenecientes al álbum familiar, sus primeras instantáneas tomadas durante la adolescencia y las fotografías del regreso, articuladas por un relato en el que narra su propia historia, la de su familia y la vida en el pueblo: los primeros recuerdos, las primeras fotografías, la huida a la ciudad para convertirse en fotógrafo profesional... *La ferme du Garet* fluye como si se tratara de un filme en el que sumerge al lector en un constante *flash back* que dialoga con esos paisajes del presente. El libro produce, además, un efecto redoblado: ya no es posible ver esos paisajes sin pensar en cómo habían sido, sin tener presente cómo se ha transformado la vida en este entorno rural. A pesar de la constatación de la pérdida y el sentimiento de vacío, *La ferme du Garet* no se plantea como una apología del pasado ni como una fantasía romántica de la vida campesina. Por el contrario, parte de la aceptación de sentimientos ambivalentes, de la insatisfacción y la posibilidad de construir algo a partir de ese duelo con el pasado: "Ayer era el campo, hoy es la periferia de la ciudad. ¿Y mañana? [...]. Que no podamos regresar, y menos que nunca cuando nuestros pasos creen reencontrar los antiguos rastros, esta es la catástrofe inaugural a partir de la cual todo es posible"<sup>651</sup>.

Como muchos de sus contemporáneos, Martin Parr también fue especialmente sensible a las transformaciones que se produjeron en su país en los años setenta. Sus primeras series están dedicadas a ese espíritu británico de posguerra vinculado a la comunidad y sus costumbres que estaban desapareciendo<sup>652</sup>. En *Beauty Spots*, que

---

<sup>650</sup> WEITZMANN, Marc, "La ferme du Garet", en *Les Inrocks*, 19 de abril, 1995. Curiosamente, las vacas sí aparecen en una de las páginas del libro. Véase: DEPARDON, Raymond, *La ferme du Garet*, op. cit., pp. 74-75.

<sup>651</sup> WEITZMANN, Marc, "La ferme du Garet", en *Les Inrocks*, 19 de abril, 1995.

<sup>652</sup> Es interesante contextualizar este interés. Después de sus estudios en la escuela politécnica de Manchester, Parr se mudó a Hebden Bridge, típica ciudad industrial entonces en declive del norte de Inglaterra. Como señala Val Williams, comisaria de su retrospectiva, el interés de Parr y de sus amigos de Manchester con los que se muda al norte por esta ciudad radica en que encarnaba "la esencia

realiza entre 1976 y 1978, aborda el amor británico por el paisaje y las formas tradicionales de ocio en Gran Bretaña que, en pocos años, cambiarían completamente de escala y modalidades, mientras que, en *Bad Weather*, que empieza a producir en 1977 y publicará en 1982<sup>653</sup>, toca el tema fundamental de la relación de sus habitantes con la cultura meteorológica.

La elección de empezar a utilizar el color, inspirado por Eggleston y Joel Meyerowitz, marca un giro significativo en el trabajo de Parr en diversos sentidos<sup>654</sup>. La mezcla de ironía y sentimiento de pérdida presentes en las series anteriormente mencionadas quedará suplantada por un humor ácido y mordaz mucho más descarnado, acentuado por el dramatismo de la situación que llega con la nueva ola de consumismo. *Last Resort* (Fig. 33) realizado entre 1983 y 1985<sup>655</sup>, marcará el inicio de un nuevo lenguaje fotográfico para Parr, que, a partir de entonces, no ha hecho sino subir progresivamente el tono de lo que pronto se convertirá en una sátira cada vez más desoladora tras la apariencia jocosa<sup>656</sup>.

A lo largo de los años ochenta, la preocupación generalizada por la transformación del territorio convive con el impulso innovador de algunos artistas y fotógrafos, generando una auténtica ola de interés por el entorno que irá consolidándose progresivamente, desplazando el foco de atención del género paisajístico hacia una idea de paisaje en su sentido más amplio, es decir, englobando realidades físicas, sociales, arquitectónicas, urbanas y rurales; en sus cinco entradas, para decirlo al modo de Jean Marc Besse<sup>657</sup>. Por otro lado, en el ámbito de la práctica fotográfica, lo que caracteriza estos años es una peculiar fusión del ideario de la

---

destilada, singular y desfasada de los valores de la clase obrera" (paneles de texto en la exposición *Martin Parr: Photographs 1971-2000*, MNCARS, Madrid, 23 de septiembre-8 de diciembre, 2003).

<sup>653</sup> Véase la web del autor: [www.martinparr.com/books/](http://www.martinparr.com/books/) (consulta: 20.08.2018).

<sup>654</sup> Es en 1982 cuando deja de utilizar el 35 mm en blanco y negro y empieza a emplear una cámara Plaubel de formato medio.

<sup>655</sup> En la web de Magnum Photos pueden consultarse diversas imágenes del proyecto: <https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2S5RYDYDHEB9> (consulta: 20.08.2018).

<sup>656</sup> El éxito de sus primeros trabajos lo llevará a viajar por todo el mundo, cosa que aprovechará para realizar un proyecto sobre el despropósito del turismo a escala mundial en *Small World*. PARR, Martin, *Small World*, Stockport: Dewi Lewis, 1995.

<sup>657</sup> BESSE, Jean-Marc, "Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas", en MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid: Abada / Huesca: Fundación Beulas, 2006, pp. 145-171.

fotografía de estilo documental<sup>658</sup> con la revisión crítica del género paisajístico. El resultado se manifestará en un creciente protagonismo de la exploración en los márgenes del género y sus códigos que pasará por una revisión de todo aquello que había sido excluido de sus encuadres: cierto tipo de lugares como los territorios indefinidos, periféricos, limítrofes o más expuestos a la mutabilidad de su fisonomía, pero también cierto tipo de actividades más vinculadas a la esfera cotidiana que a la dimensión de lo extraordinario o lo espectacular.

Paulatinamente, estas premisas se irán asentando, coincidiendo con una nueva época de mayor reconocimiento y sostén del proyecto fotográfico de carácter artístico. En estrecha relación con la expansión de la fotografía a nivel institucional, aparecen también nuevas inercias que, como señalábamos unas líneas más arriba, indican cierto retorno del género paisajístico a modalidades aparentemente clásicas. La representación del territorio, que ha sido visto, experimentado y pensado desde perspectivas y reflexiones disruptivas respecto de los parámetros paisajísticos clásicos, se carga rápidamente de nuevas codificaciones estéticas.

Dos circunstancias importantes acompañan a este proceso: en primer lugar, el éxito y difusión de algunos proyectos va a propulsar la constante recurrencia de ciertas fórmulas, que pasan de nuevas a estereotipadas. La atracción por las periferias y los *terrains vagues*, por ejemplo, se concretará en una creciente fascinación por reproducir su imagen, más que basarse en el resultado de una experiencia de su realidad específica. La enorme fortuna crítica de *New Topographics*, cada vez más arrolladora, y el prestigio adquirido por alguno de sus exponentes, producirá una atención exponencial por cierto tipo de paisajes, cuya enorme expansión visual tenderá a invisibilizar todo lo que no coincida con su modelo. En segundo lugar, por razones distintas y a veces opuestas, el "retorno" del paisaje como género también se produce para seguir siendo observado, cuestionado y reevaluado. De esta forma, la referencia

---

<sup>658</sup> LUGON, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, París: Macula, 2001.

al paisaje también se repropone a través de materiales o referencias a la postal, la imagen publicitaria, la cartelería o las referencias a la cultura turística (Fig. 34)<sup>659</sup>.

Esta deconstrucción del género paisajístico también se ha producido de formas que podríamos considerar más complejas si cabe cuando el interés por abordar el concepto de paisaje se ha efectuado en términos estéticos y estilísticos que, por su formato, vuelven a remitirnos al género clásico. Un ejemplo paradigmático lo encontramos en Jean-Marc Bustamante, que, en 1978, comienza su serie *Tableaux* (1978-1992)<sup>660</sup>, muchas de cuyas imágenes fueron realizadas en las afueras de Barcelona<sup>661</sup>. Como argumenta Olga Smith en un artículo sobre el autor: “Las imágenes resultantes presentan aquello que puede ser descrito como territorios liminales: liminales por su posición geográfica en las afueras de la ciudad, pero también en el sentido de ocupar un estado de transformación inestable y provisional”<sup>662</sup>.

La suspensión de la lógica narrativa convencional permite al autor ralentizar o, incluso, obstaculizar que la fotografía sea interpretada como representación general de un tema. Pero, como señala atinadamente Olga Smith<sup>663</sup>, como ya había sucedido con las imágenes de *New Topographics*, resultaba difícil comprender qué operaciones artísticas se estaban proponiendo con estas fotografías. Bustamante reconoce la influencia de diversos fotógrafos, especialmente Stephen Shore, una referencia que, en estos años, tomará una renovada presencia en el ámbito europeo a través de su labor como docente invitado en la Escuela de Düsseldorf<sup>664</sup>.

---

<sup>659</sup> Los ejemplos son muy numerosos y merecerían un capítulo en sí que no le dedicaremos en esta investigación al considerar que nos derivaría hacia otras cuestiones alejadas del propósito principal.

<sup>660</sup> En cuatro años de constante actividad, acabará reuniendo 138 fotografías.

<sup>661</sup> BUSTAMANTE, Jean-Marc, *Tableaux, 1978-1982* (cat. exp.), Rochechouart : Musée départemental de Rochechouart, 1994. Disponible en línea en: *Have a nice Book*: <https://www.youtube.com/watch?v=BlVtHn1Bexo> (consulta: 12.07.2018). Véase la entrevista *Jean-Marc Bustamante Interview, The notion of Landscape*, en Louisiana Channel: <https://www.youtube.com/watch?v=ZAih8pvosPo> (consulta 12.07.2018).

<sup>662</sup> SMITH, Olga, “Beyond medium specificity: the case of tableau photography”, artículo inédito, 2014. Cortesía de la autora. Véase también: SMITH, Olga, “Plaines et plâtitudes: les réinventions du paysage photographique dans les oeuvres de Jean-Marc Bustamante et Joachim Brohm”, en en FRANGNE, Pierre-Henry, y LIMIDO, Patricia (dirs.), *Les inventions photographiques du paysage*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 49-57.

<sup>663</sup> *Íd.*

<sup>664</sup> El catálogo de la exposición *Der Rote Bulli. Stephen Shore und die Neue Düsseldorfer Fotografie*, comisariada por Christopher Schaden en el NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, investiga la influencia



La influencia de Shore en las imágenes de Bustamante es visible en el tratamiento del color, pero sobre todo en estrecha relación con las posibilidades que ofrece en cuanto a luz, nitidez y gama tonal la óptica de una cámara de gran formato<sup>665</sup>. Como en el caso de Shore, y otros autores americanos que siguieron esta modalidad de trabajo, en estos paisajes todo está absolutamente enfocado, circunstancia que altera la percepción habitual en el enfoque de las distancias. Respecto a los *Tableaux* de Bustamante, llama también la atención que, como ya había sucedido con las imágenes de Shore y Ruscha, fuera recurrente la crítica de que en estas imágenes había poco que ver a partir de la consideración que el paisaje representado era un lugar común, banal, sin narrativa<sup>666</sup>.

Esta problemática, que en Shore parte de un interés fenomenológico vinculado al lenguaje fotográfico, ha sido muy explorada por algunos de los fotógrafos asociados a la Escuela de Düsseldorf, especialmente Axel Hütte y Thomas Struth<sup>667</sup>. En el ámbito fotográfico de los años noventa, los alumnos de Bernd y Hilla Becher copan la primera línea de los medios de comunicación: formatos espectaculares, gran dominio técnico, proyectos acompañados de un soporte teórico sólidamente estructurado y nuevas propuestas que dan un giro a la actualidad fotográfica de aquel momento son algunos de los rasgos de los trabajos más difundidos, como los ya mencionados, además de los de Andreas Gursky<sup>668</sup>, Candida Höfer o Thomas Ruff<sup>669</sup>. Pero no todos los alumnos de

---

de Shore en los fotógrafos de la escuela de Düsseldorf. LIPPERT, Werner, y SCHADEN, Christopher (eds.), *Der Rote Bulli. Stephen Shore und die Neue Düsseldorfer Fotografie* (cat. exp.), Düsseldorf: NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, 2010.

<sup>665</sup> Como señala Natalie Boulouch, si la cuestión del color participa de la misma lógica de posicionamiento de la fotografía dentro del arte contemporáneo, no parece que llamara especialmente la atención a la crítica que, en cambio, sí se dedicó a fondo a la cuestión del gran formato. No obstante, fue uno de los puntos fundamentales del enfoque de Michel Nuridsany en la célebre exposición *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, celebrada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1980: "La fotografía es en color y, a partir de ahora, 'cuelga de la pared' [elle tient au mur], *apud* BOULOUCH, Nathalie, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie en couleur*, París: Textuel, 2011, p. 178.

<sup>666</sup> CRIQUI, Jean-Pierre, "Bustamante photographe (Notes pour un portrait inachevé)", en CRIQUI, Jean-Pierre, *Jean-Marc Bustamante: oeuvres photographiques, 1978-1999* (cat. exp.), París: Centre Nationale de la Photographie, 1999, pp. 16-17.

<sup>667</sup> Struth, en una de sus publicaciones recientes, bajo el explícito título de *Nature and Politics*, que recoge los trabajos realizados en la última década, con importantes reminiscencias a la inflexión de Baltz en torno a los años ochenta, revela una clara deriva de interés por el paisaje como constructo cultural hacia la cuestión del territorio en sentido material. STRUTH, Thomas, *Nature and Politics* (cat. exp.), Londres: Mack, 2016.

<sup>668</sup> Que, en 2011, rompió todos los récords de venta con la fotografía de un paisaje. WATERS, Florence, "Photograph by Andreas Gursky breaks auction record", en *The Telegraph*, 11 de noviembre, 2011.

Bernd y Hilla Becher tendrán la misma exposición mediática. En el caso de Simone Nieweg, cuya obra ha estado concentrada desde sus inicios en la representación de cultivos en pequeñas y medianas explotaciones agrícolas y huertos comunitarios, su trabajo ha pasado mucho más desapercibido por lo que a la crítica internacional se refiere<sup>670</sup>. La uniformidad temática de sus proyectos, que realiza desde mediados de los años ochenta, y su falta de espectacularidad, han contribuido, sin duda, a la menor atención dispensada.

Los textos publicados sobre Nieweg, además, ponen de manifiesto un rasgo sintomático al que nos hemos referido a propósito de los *Tableaux* de Bustamante, aunque aquí tome otras derivas: una cierta dificultad generalizada a la hora de definir y debatir en torno a la propuesta de la fotógrafa. Si no fuera suficiente la dificultad de lidiar con la interpretación de espacios urbanos y suburbanos que entonces solo podían constatarse desde su "banalidad" o "anonimato", con el trabajo de Nieweg la confrontación se daría con un espacio agrícola supuestamente más banal aún.

La constante ausencia de toda figura humana no permite muchas distracciones de tipo narrativo, invita a una observación especialmente atenta y aguda de los terrenos y cultivos representados en todos sus detalles. Sin embargo, la mayoría de los comentarios que se producen en los inicios de su trayectoria, en lugar de interpretar aquello que sugieren esos territorios específicos sobre las relaciones entre acontecimientos históricos, circunstancias económicas y respuestas culturales que han quedado inscritas en las zonas mostradas, derivan sistemáticamente hacia un análisis exclusivamente formal: la belleza de las composiciones, los matices del color y la luz conseguidos o la sensualidad de las materias<sup>671</sup>. Las interpretaciones no pueden, obviamente, juzgarse aquí en base a criterios rígidos y normativos. Si señalamos estas

---

Disponible en línea: [www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/8883330/Photograph-by-Andreas-Gursky-breaks-auction-record.html](http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/8883330/Photograph-by-Andreas-Gursky-breaks-auction-record.html) (consulta: 23.07.2018).

<sup>669</sup> Por las mismas fechas, Jean-François Chevrier teoriza sobre el gran formato y la forma cuadro para dar un marco teórico a la entrada definitiva de la fotografía en el arte contemporáneo. CHEVRIER, Jean-François, "Las aventuras de la forma cuadro en la historia de la fotografía", en CHEVRIER, Jean-François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 145-205.

<sup>670</sup> Su primera monografía importante en inglés no se publicó hasta fechas muy recientes. NIEWEG, Simone, *Nature Man-Made*, Múnich: Schirmer/Mosel, 2012.

<sup>671</sup> "Art photographers in Germany", <http://www.goethe.de/ins/sg/prj/aph/enindex.htm> (consulta: 11.03.2012).

tendencias en este punto, es únicamente para subrayar en qué medida, a mediados de los años ochenta, por parte del público y de la crítica, resulta difícil relacionarse con estas nuevas producciones y aquello que planteaban respecto a la idea de paisaje.

Los primeros trabajos de Nieweg datan de mediados de la década de los ochenta. Se trata de series donde la fotógrafa enfoca especialmente su atención en la arquitectura que rodea jardines comunales y huertos, como pequeñas cabañas realizadas por los propios usuarios, palomares u otras estructuras efímeras. A continuación, vendrán sus trabajos sobre el libre uso de tierras para huertos, en los que comunidades vecinales disponen de tierras que organizan a su modo, sin los dispositivos impuestos por la planificación oficial y donde los cultivos manifiestan la libertad de sus artífices, mayoritariamente horticultores aficionados<sup>672</sup>. Fascinada por estos métodos de trabajo más personales, por esas zonas de tierra libres de todo orden sistematizado típico de las grandes extensiones trabajadas mecánicamente, Nieweg encuentra sus motivos de trabajo en estos ámbitos, que elige de forma precisa y premeditada según su localización y circunstancias históricas.

Como en el caso de Jem Southam, que en esos mismos años desarrolla un trabajo afín por el carácter de su exploración<sup>673</sup>, Nieweg, aunque más joven, escoge trabajar en una línea discursiva y estilística afín: el estilo documental y el uso del color para alejarse de una abstracción preciosista del blanco y negro, lo que le proporciona la necesaria sensación de realidad, precisión y cercanía. Además de integrar visualmente evidentes reminiscencias de la tradición pictórica paisajística, justamente a través de aquellos ejemplos en los que aparece el mundo agrario<sup>674</sup>, la representación de Nieweg está claramente vinculada a las enseñanzas y

---

<sup>672</sup> Un tema que, mucho más tarde, ha sido especialmente explorado por una generación más joven. En Cataluña, destacan especialmente los proyectos de Ignasi López en *Agroperifèrics* y Pau Faus en *Ciutat Jubilada*. LÓPEZ, Ignasi, *Agroperifèrics*, Barcelona: Bsidebooks, 2012. FAUS, Pau, *La ciudad jubilada*, Barcelona: La ciudad jubilada (autoedición), 2008. Disponible en línea: [www.paufaus.net/portfolio/la-ciudad-jubilada](http://www.paufaus.net/portfolio/la-ciudad-jubilada) (consulta 12.07.2018).

<sup>673</sup> Una exploración que se caracteriza por una observación atenta de los cambios más pequeños que puede pacientemente fotografiar en un único sitio a lo largo de meses o incluso años, interrelacionando las transformaciones aparentemente mínimas con circunstancias históricas, sociales, científicas, literarias o personales. En esta entrevista realizada con motivo de la publicación de *Landscape Stories*, Jem Southam señala sus intereses y prácticas metodológicas. SCHUMAN, Aaron, "Landscape Stories: An Interview with Jem Southam", en *Seesaw magazine*, febrero, 2005. Disponible en línea: [www.seesawmagazine.com/southam\\_pages/southam\\_interview.html](http://www.seesawmagazine.com/southam_pages/southam_interview.html) (consulta: 14.07.2018).

<sup>674</sup> Nieweg hace referencia específicamente a Pieter Brueghel, Jacob van Ruisdael y Van Gogh.

planteamientos de sus maestros, Bernd y Hilla Becher. Aunque de forma menos sistemática que ellos y menos sujeta a un dispositivo clasificatorio estricto, en la constancia y la focalización temática casi exclusiva de Nieweg también se percibe ese impulso documental de salvaguarda de una cultura y unas modalidades artesanales condenadas a la desaparición. En su caso, además, la elección de concentrar toda la atención en las formas de cultivo no responde a un deseo de idealización del lugar, sino, más bien, a la voluntad de poner de manifiesto el trabajo agrario o de horticultura a través de sus signos y sus rastros, sin que ningún elemento distraiga de una concentrada observación de los más mínimos detalles (Figs. 35 y 36).

La dificultad en la lectura del territorio, por una interpretación compleja de las realidades no siempre visibles desde el presente, aun estando inscritas en él de un modo u otro, también la encontramos en una referencia que nos parece especialmente significativa en el ámbito español: *Campos de batalla*<sup>675</sup> (Fig. 37), un proyecto de los fotógrafos María Bleda y José María Rosa iniciado en la geografía peninsular en 1984 y que desde entonces han proseguido en otros países europeos y en Estados Unidos. En estos paisajes, las huellas del pasado (en este caso, guerras y asedios que modificaron drásticamente el territorio) son apenas visibles. *Covadonga, año 718; Sagunto, 219 a. d. C; Alrededores de Waterloo, 1815...* Tan solo los títulos sitúan al espectador en una tesitura espacio-temporal que permite dejar de verlos como lugares en los que hay que apreciar sus bellezas orográficas para comenzar a observarlos escrutando con otro énfasis esas señales mínimas que remiten a un contexto histórico más amplio y complejo. Una inflexión que, inevitablemente, va a provocar un cambio de registro en la proyección de las imágenes asociadas en cada espectador y su experiencia de contemplación para suscitar otra mirada y otra reflexión respecto al origen de las imágenes y nuestra forma de experimentarlas. Es decir, suscitando la sensibilidad necesaria para que pueda percibirse cómo entra el sentido en ellas.

A propósito de las fotografías que componen *Campos de batalla*, algunos críticos han apreciado también esa realidad visible que se presenta a través de su

---

<sup>675</sup> BLEDA, María, y ROSA, José María, *Campos de batalla*, Valencia: Bombas Gens Centre d'Art / Pamplona: Museo Universidad Navarra / Santiago de Compostela: CGAC, 2017.

ausencia, aludiendo a una arqueología fantasmal<sup>676</sup> que orienta la percepción que tenemos de estos lugares: "no está allí, pero, por esa extraña naturaleza de lo visible, condiciona lo que vemos"<sup>677</sup>. En estas series, tampoco se puede omitir la referencia a la herencia pictórica del paisaje, aunque no únicamente a la paisajística, sino sobre todo a la representación pictórica y fotográfica de las batallas y la representación de la historia como acontecimiento. En este sentido, los paisajes de Bleda y Rosa se convierten en espacios de representación particularmente intensos que, en su apariencia vacía y desolada, plantean reflexiones que van más allá de un pensamiento sobre el lugar como territorio moldeado por los acontecimientos del pasado y sugieren la dificultad de acceder a la realidad histórica del lugar a partir de lo visible en el presente.

---

<sup>676</sup> Como, por ejemplo, Xavier Antic o Víctor del Río. Véase: ANTIC, Xavier, "Caligrafías del paisaje. Divagaciones estéticas en torno a algunas prácticas del *land art*", en NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, pp. 186-189. DEL RÍO, Víctor, "Nombres de lugares. Los campos de batalla de Bleda y Rosa", en [www.victordelrio.net](http://www.victordelrio.net) (consulta en línea: 01.06.2017). Véase también muy especialmente su última publicación: *Geografías del tiempo*, realizada con motivo de la exposición en Bombas Gens comisariada por Nuria Enguita: BLEDA, María, y ROSA, José María, *Geografía del tiempo*, Valencia: Bombas Gens, 2017. Textos del catálogo disponibles en línea: <http://www.bombasgens.com/es/exposiciones/bleda-y-rosa-geografia-del-tiempo/> (consulta: 12.08.2018).

<sup>677</sup> ANTIC, Xavier, "Caligrafías del paisaje. Divagaciones estéticas en torno a algunas prácticas del *land art*", en NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, op. cit., p. 186.

### 3.2.1. Guido Guidi

Como hemos señalado en el epígrafe anterior, son muy numerosos los autores significativos que atraviesan los años ochenta y noventa con un importante trabajo de reflexión en torno a las tensiones entre paisaje y territorio desde la práctica fotográfica. Proponer a Guido Guidi (Cesena, 1941) como caso de estudio es elegir voluntariamente una figura que, a pesar de su reconocida importancia para muchos especialistas, no ha estado hasta hace poco suficientemente difundido. Tan solo en los últimos diez años ha empezado a tener una destacada notoriedad internacional más allá del restringido círculo de especialistas<sup>678</sup>. En Italia, donde Guidi participa activamente de la ola de atención al paisaje que se produce a partir de los años ochenta y forma parte de las manifestaciones y misiones públicas importantes como el Archivio dello Spazio<sup>679</sup>, es sin duda una figura conocida, aunque no haya tenido el reconocimiento de otros autores de su generación<sup>680</sup>. Guidi ha sido, además, uno de los fundadores de la asociación Linea di Confine, con un rol muy activo en la difusión de la cultura fotográfica, labor que también ha desarrollado a lo largo de varias décadas como docente<sup>681</sup>.

---

<sup>678</sup> El libro editado por el también fotógrafo John Gossage marcó una inflexión. A pesar de tener obra en las colecciones más importantes del mundo y colaboraciones importantes con instituciones como el CCA, Guidi ha tenido siempre una presencia discreta. Muchos de sus libros han tenido poca tirada y pésima difusión. Tan solo recientemente empieza a valorarse su importancia, como lo demuestra la importante actividad editorial, así como su representación en galerías destacadas. El editor Michael Mack, que ha editado el libro realizado con motivo de la exposición en la Fondation Henri Cartier-Bresson en 2014 (GUIDI, Guido, *Veramente*, Londres: Mack, 2014) y la reedición de un trabajo de 1983 (GUIDI, Guido, *Preganzio*, Londres: Mack, 2013), tiene previsto publicar el próximo otoño de 2018 su siguiente libro de Guidi: *Per Strada*, en el que se recopilan extensamente en tres volúmenes sus trabajos sobre la Via Emilia realizados entre 1983 y 2015.

<sup>679</sup> Proyecto comentado en el punto 3.1.1.

<sup>680</sup> Como podría ser el caso de Gabriele Basilico o Luigi Ghirri. Las razones son diversas, pero, sin duda, la complejidad de su obra, no siempre comprendida, ha dificultado su visibilidad.

<sup>681</sup> Ha sido profesor de fotografía en la Accademia di Belle Arti di Ravenna, desde 1989 hasta 2015; desde el 2001, ha sido docente en el Istituto Universitario de Arquitectura de Venecia; en el ISIA de Urbino (Istituto Superiore per le Industrie Artistiche) entre 2008 y 2014, y en el UNIBO (Università di Bologna) de Cesena desde 2016.

Guido Guidi pertenece a una generación de artistas y fotógrafos<sup>682</sup> que se rebela contra lo monumental y expresa el rechazo de lo espectacular en sus manifestaciones más diversas. En comunión con el ideario de la estética de la recepción<sup>683</sup>, que se opondría a una concepción petrificada y estática de la obra artística, según la cual esta estaría poseída de una esencia, una verdad perenne e intocable, Guidi se propone desde sus inicios, a finales de los años sesenta, indagar en lo que él define como una *zona franca*. Es allí y no en los centros monumentalizados donde es posible encontrar un espacio libre, impreciso en su hacerse, donde trabajar con menos lastre estético. Por supuesto, no es un azar que el escenario en el que haya elegido llevar a cabo su exploración haya sido esencialmente el de lugares y espacios marcados por su propia vida cotidiana: Cesena y sus alrededores, Rávena, Rimini, la Via Emilia... Y, si las circunstancias laborales lo han llevado hacia uno de los centros urbanos más codificados artísticamente, como es el caso de Venecia, donde ha trabajado durante años, su interrogación se plantea por oposición, es decir, dirigiendo su atención a aquello que puede verse de espaldas a su centro histórico. En el caso de Venecia, sería Marghera, la periferia industrial: probablemente, ha sido Guidi el primero en fotografiarla desde una perspectiva artística.

Además del aprendizaje fotográfico, técnico y cultural, la formación de Guidi está marcada por el estudio del dibujo y la arquitectura. Italo Zannier<sup>684</sup> y Luigi Veronesi se perfilarán como figuras cardinales en su proceso de aprendizaje y será a través de Bruno Zevi, célebre historiador de la arquitectura, que entrará en contacto con la cultura americana, el trabajo de Walker Evans y el concepto de lo vernáculo, aunque, como Guidi ha señalado, esa sensibilidad hacia lo local manufacturado es algo con lo que está estrechamente vinculado desde la infancia. El entorno rural y el taller de carpintería de su padre constituyen un primer contacto que estimulará su observación de los elementos constructivos más básicos y el interés por la

---

<sup>682</sup> Si nos ceñimos al contexto italiano, debemos señalar la importancia de Ugo Mulas, especialmente con su última serie: *Verifiche* (1970-1972), fundamental en esos años de reevaluación del medio fotográfico y de una reflexión meta-fotográfica. Asimismo, destacarían, entre otros: Franco Vaccari, autor de *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), Mario Cresci y Luigi Ghirri. Véase: VALTORTA, Roberta (ed.), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Milán: Giulio Einaudi, 2013.

<sup>683</sup> JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, París: Gallimard, 1987.

<sup>684</sup> Figura clave en los años sesenta en el pensamiento sobre la fotografía. ZANNIER, Italo, *70 anni di fotografia in Italia*, Módena: Edizioni Punto e Virgola, 1978.

arquitectura menor, hecha sin pretensiones estéticas (casetas de campesinos autoconstruidas, la edilicia de provincias, la arquitectura industrial) o piezas del diseño urbano, como postes, mojones, carteles y otros materiales de señalización de la vía pública. Por otra parte, Guidi conecta muy pronto con la dimensión cualitativa y la contención estilística del trabajo de Walker Evans, que le inspira para llevar a cabo uno de sus primeros proyectos, *Fachadas*, realizado en las inmediaciones de Cesena entre 1971 y 1972. Además de tratarse de un evidente homenaje, con este proyecto se anticipa a la investigación que emprenderá años más tarde con la cámara de gran formato. Walker Evans –ha comentado Guidi– se convierte en una guía que, a pesar de ser americano, lo ayuda a regresar a casa<sup>685</sup>.

La fachada se vincula con el tema del rostro, con la apariencia antropomórfica de las cosas que derivará más adelante hacia una idea de fotografía como instrumento especular que media en el encuentro entre dos entes: una suerte de umbral transparente que provoca desdoblamientos e identificaciones entre un lado y otro de la lente. Esta concepción del medio será clave para que en su obra se produzca un significativo proceso de reversión respecto a las modalidades establecidas en el género paisajístico que prevalece en la Italia de los años sesenta. En detrimento de un paisaje entendido en tanto que imagen artísticamente connotada que se proyecta en un territorio determinado, las fotografías de Guidi plantean, en cambio, la valoración de la dimensión de lo vivencial: la suya propia, así como la de aquellos a quienes fotografía, que irá tomando forma a través de la visibilización de los rastros habitualmente desapercibidos.

El medio en el que se desarrolla el trabajo obrero o campesino podría ser el ejemplo más flagrante, aunque este *contrapaisaje* propuesto por Guidi no solo se da por disidencias de tipo temático: también manifiesta una diferencia sustancial de orden metodológico. Desde esta perspectiva, la obra guidiana participa de esta transformación semántica que remite a la evolución en las prácticas fotográficas de carácter artístico desde las cuales el término 'paisaje' está siendo cuestionado en favor

---

<sup>685</sup> FRONGIA, Antonello, "Il paesaggio che guarda me. Conversazione con Guido Guidi", en FRONGIA, Antonello, *L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità*, Milán: Mimesis / Università degli Studi di Milano, Nuova serie, anno IX, n.º 9, diciembre de 2012, p. 374.



de una nueva conceptualización del término 'territorio', el cual pasaría a abarcar no únicamente la cuestión geográfica, sino también la dimensión social y psicológica<sup>686</sup>.

El paso previo a la plena consolidación visual de este discurso, que en la obra de Guidi empieza a desplegarse desde principios de los años ochenta, se produce a través de una práctica muy marcada por una clara irreverencia formal hacia los cánones fotográficos de la época y en una evidente alineación con las investigaciones de otros artistas de su generación. Bajo la apariencia de cierta estética del experimento, Guidi lleva a cabo una operación artística análoga a la que ensayaba pocos años antes Ed Ruscha en sus primeros proyectos fotográficos. Las tomas diacrónicas son un claro ejemplo (Fig. 38). De carácter decididamente procesual, como lo será a partir de entonces todo su trabajo, estas fotografías constituyen ya una primera meditación sobre los espacios inciertos: incierto respecto a un encuadre un tanto alucinado, respecto a la toma que se repite, al estilo al que aluden –una supuesta emulación del estilo fotoperiodístico– e incluso a la propia historia del medio y sus ancestros. Si Ed Ruscha decidió jugar a ser un reportero tan excepcional que tan solo realizará una única toma en cada una de sus 26 gasolineras<sup>687</sup>, Guidi, no pudiendo permitirse la adquisición de una cámara panorámica –que tuvo ganas de emplear después de ver el filme de 1967 *Deux ou trois choses que je sais sur elle*, de Jean-Luc Godard–, optó por hacer dos tomas seguidas, en una irónica alusión a las antiguas imágenes estereoscópicas, a la vez que proclamaba una clara disensión ante la creciente banalización del concepto de instante decisivo.

Estos movimientos de carácter irreverente respecto al canon y el horizonte de expectativas de la época no van a desaparecer con el uso de la cámara de gran formato, que empieza a utilizar a principios de los años ochenta. Bien al contrario, adquieren una dimensión todavía más significativa que es importante desvincular de cualquier atisbo de propósito formalista. El antinaturalismo que revelan de forma sutil, pero incontestable, los trabajos de Guidi realizados desde entonces es importante interpretarlo, de nuevo, desde el contexto de recepción de la época. Al igual que sus primeras fotografías, realizadas en 35 mm, para Guidi se trataría de

---

<sup>686</sup> CHEVRIER, Jean-François, *Des Territoires*, París: L'Arachnéen, 2011.

<sup>687</sup> Véase, en el capítulo anterior, el punto 2.2.2.

articular su disensión en torno a algunas presuntas certezas de la visión fotográfica y, desde ese posicionamiento, seguir explorando con la duda respecto a aquello que se está viendo y a cómo se está interpretando.

Ya sean recursos técnicos de orden retórico, tales como inclinaciones del encuadre, sombras del objetivo que oscurecen los bordes de la imagen, con claras reminiscencias a la fotografía antigua, o enfoques extrañamente selectivos, si sabemos que, por el formato y la definición, Guidi utilizaba una cámara de placas, estos supuestos errores provocarán la reflexión sobre la percepción mediada por el lenguaje fotográfico<sup>688</sup> (Fig. 39). En este sentido, su obra es paradigmática (Figs. 40 y 41), ya que, si bien su mirada al entorno se interesa por desarrollarse a través de una práctica fotográfica lo menos mediada posible por las convenciones artísticas del momento<sup>689</sup>, este posicionamiento es significativamente distinto al que llevan a cabo artistas conceptuales en su deseo de emular una estética *amateur* y de su predilección por la fotografía como medio con un estatuto artístico todavía esencialmente ambiguo en los años setenta.

Respecto al uso que hace de la viñeta, las reminiscencias, como señala Guidi, son múltiples: puede hacer alusión al arco de la propia ceja, así como al manto negro que cubre al fotógrafo en la toma con una cámara de placas, pero también al efecto de mirar a través de un telescopio. Es una forma, como ha señalado en diversas ocasiones, de plasmar “cómo nace la fotografía: hay una película, hay un objetivo, la imagen proyectada por un objetivo no es rectangular, sino circular, y este círculo también remite a la circularidad del globo ocular”<sup>690</sup>.

Por otra parte, la cámara –comenta– es maleducada y él no rehúye la invitación de seguirla en sus “malos hábitos”. Se apuntaría así a la hipótesis de que estos defectos, en realidad, no provendrían del dispositivo, sino de su contexto de enunciación, así como de su inserción plausible en el contexto de su interpretación cultural. En este caso, el de una cultura fotográfica que conoce las potencialidades y

---

<sup>688</sup> En este sentido, con un claro paralelismo frente a las propuestas que en la misma época estaba desarrollando Jeff Wall en su revisita de la *street photography*, en obras como, por ejemplo: *Mimic* (1982). Véase: FRIED, Michael, *Pourquoi la photographie à aujourd'hui force d'art*, París: Hazan, 2013 (2008), pp. 235-238.

<sup>689</sup> Nos referimos aquí muy especialmente al periodo de los años setenta y parte de los ochenta.

<sup>690</sup> Conversación con la autora, junio de 2017.

los obstáculos de una cámara de gran formato, pero también de unas referencias establecidas e inamovibles en la tradición del estilo documental (neutralidad, nitidez, frontalidad...). El eco de estos efectos distorsionadores reverbera en muchas direcciones. La sombra del negativo, además de rendir tributo a un ancestro tan significativo como Eugène Atget en lo que concierne a la retórica documental, podría ser interpretada también como una forma de llamar al espectador hacia el interior de la cámara, en un movimiento muy distinto al que supondría sucumbir a la presunta transparencia de la imagen.

Por otra parte, ese interior fotográfico, finalmente, se parece mucho a una habitación vacía a la cual sería convocado el espectador, subvirtiendo de paso la lógica del paisaje simbolizada, tal y como lo fijó en su momento Alberti, por una ventana abierta al mundo, que quedaría así también vuelta hacia adentro. “Yo no miro únicamente el paisaje, sino que hago experiencia de este; veo el paisaje que me mira a mí”<sup>691</sup>. En este sentido, Guidi no solo pasea por sus alrededores atendiendo a sus sentidos de forma extrema: fotográficamente hablando, también da un paso hacia atrás y muestra el dispositivo; propone al espectador un acto de autoconciencia respecto a su experiencia contemplativa a través de la imagen fotográfica, en un intento de pensar la práctica fotográfica desde una perspectiva dialógica. El desafío que nunca se ha cansado de ensayar es de carácter fenomenológico: sorprender el propio ver en un momento incipiente, el instante previo al reconocimiento, anticipándose a la conexión con los saberes conocidos<sup>692</sup>.

Me interesa una belleza más difícil, que huye: el momento de la transformación de la mirada, que es un momento de comprensión de las cosas. Observas una cosa y de alguna forma la ves y, al verla, la comprendes, la aferras: esta es la belleza, pero dura solo un momento, justo después ya la has visto. La academia de lo bello y lo visible codificado, que todavía perdura, es una tontería, porque una cosa que ya has visto y ya

---

<sup>691</sup> FRONGIA, Antonello, “Il paesaggio che guarda me. Conversazione con Guido Guidi”, en FRONGIA, Antonello, *L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità*, op. cit., p. 371.

<sup>692</sup> En este sentido, su obra es paralela a las investigaciones de Stephen Shore en torno a la estética vernácula en *American Surfaces* (1972-1973). SHORE, Stephen, *American Surfaces*, Londres / Nueva York: Phaidon, 2013 (2005).

has aferrado enseguida es una cosa muerta, ha perdido su belleza y tienes que volver a empezar desde el principio<sup>693</sup>.

Si su práctica fotográfica se consolida en ese continuo cuestionamiento respecto al funcionamiento de la visión y a la percepción del territorio que habita, no es menos probable que el proyecto *In Between Cities* respondiera a ese deseo de situarse a sí mismo en una zona fronteriza más alejada de sus entornos más familiares para poder seguir interpelando e interpelándose a sí mismo, algo inherente a su forma de trabajar. Pero, asimismo, para abordar otro tipo de territorio incierto: el de la ciudad difusa<sup>694</sup>. En compañía del urbanista Marco Venturi, Guidi recorre, a lo largo de tres años y en periodos de quince días, una antigua ruta de peregrinaje que une San Petersburgo y Santiago de Compostela. Los viajes se realizan en coche entre 1993 y 1996, aunque el libro no verá la luz hasta 2003<sup>695</sup>.

Una parte de las tomas las realiza desde la ventanilla del coche, atravesando ciudades, tratando de individuar ese intervalo, de visibilizar ese espacio entre centros urbanos. En otros casos, por el contrario, se toma su tiempo en las pausas que realizan. En cualquiera de las circunstancias, es en este análisis de los tejidos conjuntivos que constituyen las estructuras viarias donde la vida contemporánea muestra su morfología menos evidente. Este espacio de tránsito entre ciudades a lo largo de Europa sigue siendo el territorio incierto que Guidi necesita para atrapar el pensamiento en su hacerse, un pensamiento que no es únicamente privado y biográfico, sino también social.

Su propuesta de una práctica fotográfica como arte procesual y su significación actual en la escena contemporánea se plantea, pues, desde una postura crítica. El ámbito de sus reflexiones no queda relegado al mero interés por visibilizar el aspecto de los territorios que fotografía y mucho menos a una propuesta visual subyugada a ser objeto estético. Por el contrario, su contribución pretende abarcar un pensamiento que, aun teniendo en cuenta la realidad del territorio tal y como ha sido

---

<sup>693</sup> GUIDI, Guido, "Quello che resta. Una conversazione con Antonello Frongia", en *Dialoghi Internazionali Città nel Mondo*, n.º 6, diciembre, 2007, Milán: Bruno Mondadori, p. 160.

<sup>694</sup> Véanse los textos de Francesco Indovina: "La città diffusa" (1990) y "La città diffusa: cos'è e come si governa" (1999), recopilados en lengua castellana en: NEL-LO, Oriol, *Del análisis del territorio al gobierno de la ciudad*, Barcelona: Icaria, 2012.

<sup>695</sup> GUIDI, Guido, *In Between Cities. Un itinerario attraverso l'Europa, 1993-1996*, Milán: Electa, 2003.

experimentado, lleva consigo también una reevaluación de la visión a través del medio fotográfico que trasciende una ambición de presunta autonomía histórica, posibilitando una plataforma alternativa desde la cual razonar en términos visuales sobre las problemáticas de la imagen y las artes visuales en relación con la idea de paisaje.

Metodológicamente, otro aspecto significativo de sus procesos de trabajo sería una constante apertura a la duda respecto a aquello que ha sido visto; un movimiento que se da a través de la tentativa y reiterada comprobación inmediata o diferida según los casos. En cualquier caso, no se afirma en la seguridad de una toma definitiva; por el contrario, hay una insistencia y, sobre todo, un deseo por volver sobre los propios pasos, volver a mirar para verificar si aquello que se estaba observando se sigue percibiendo y comprendiendo de la misma forma. El historiador Paolo Constantini, figura esencial en Italia de los años setenta y ochenta en lo que concierne a la reflexión sobre las prácticas fotográficas, fue uno de los primeros en razonar sobre esta cualidad de la obra guidiana: "Sustrayéndose a la reducción del acontecimiento en restituciones rígidamente cerradas, el fotógrafo –argumenta Constantini refiriéndose a Guido Guidi– se cuida de la protección de lo posible; la representación de las diferencias, de las mezclas, de la complejidad"<sup>696</sup>.

La repetición y la importancia del intervalo en su naturaleza espacial y temporal son cuestiones muy presentes desde sus primerísimas imágenes y no disminuyen a lo largo de su trayectoria; por el contrario, esta modalidad no haría sino desarrollarse hasta alcanzar su punto culminante con el proyecto de la tumba Brion, del arquitecto Carlo Scarpa.

[...] en San Vito di Altivole quería fotografiarlo todo repetidamente, en cada estación y a diversas horas del día. He procedido fotografiando también muy velozmente y luego regresando a mirar las cosas que había tomado. Utilizando la cámara como un instrumento de recolección, no podía conocer de forma anticipada todas las informaciones que estaba recogiendo. Era como sondear el fondo marino o llevar a cabo una

---

<sup>696</sup> COSTANTINI, Paolo, "Percepire le differenze", en *Fotologia*, n.º 5, 1996, p. 82.

perforación en una mina distinguiendo cada vez entre lo que aflora a la superficie lo suficiente para saber qué buscar la próxima vez<sup>697</sup>.

Diseñada por Scarpa entre finales de los años sesenta y 1978, año de su prematura muerte, la tumba Brion es una de las obras más emblemáticas del arquitecto italiano. Por encargo del Canadian Centre of Architecture, Guidi empieza a fotografiar este conjunto funerario en 1997. Sin embargo, una vez terminado el encargo, proseguirá el trabajo emprendido allí durante más de diez años. El resultado, publicado en una extensa monografía<sup>698</sup>, no solo se caracteriza por una cantidad ingente de imágenes, sino, sobre todo, por dar visibilidad a reflexiones teóricas del propio arquitecto que habían pasado totalmente desapercibidas tanto a expertos de Scarpa como a los numerosos fotógrafos que en los últimos años se han acercado a este emblemático lugar. “Esta obra arquitectónica –afirma Guidi– no fue concebida únicamente para ser vista, sino como ‘máquina para mirar’ y a través de la cual ver mejor y descubrir, con la ayuda de la perspectiva intelectual, aquello que está presente, pero es invisible a la vista”<sup>699</sup>.

Como ya apuntábamos en el epígrafe anterior, si hasta los años noventa todavía eran muchos los autores que consideraban que había poco o nada que ver en medio de un descampado sin aparentes signos de identificación que lo vincularan a un lugar determinado, en los últimos años la situación parece haberse invertido radicalmente y los lugares antes considerados como “vacíos” o incluso despojados del atributo de “lugar” han sido nuevamente colonizados por la imagen fotográfica y el cine. La problemática que se ha desplegado más recientemente, sin embargo, no radica tanto en la visibilidad de ciertos parajes antes ignorados como en la sobreexposición de determinados referentes iconográficos vinculados a la representación de la periferia y el paisaje posindustrial. En medio de esta saturación de clichés de lo periférico que terminan por ahogar la reflexión sobre el paisaje bajo el peso de categorías formales, la obra de Guido Guidi contribuye a centrar el debate en torno a la importancia de la experiencia vivencial del territorio.

---

<sup>697</sup> GUIDI, Guido, “Lo sguardo lento”, en GUIDI, Guido, *Carlo Scarpa, Architect: Intervening with History* (cat. exp.), Montreal: Canadian Centre for Architecture / Nueva York: Monacelli Press, 1999.

<sup>698</sup> GUIDI, Guido, *Guido Guidi. Tomba Brion*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.

<sup>699</sup> GUIDI, Guido, “Note di lavoro”, en GUIDI, Guido, *Tomba Brion, op. cit.*, p. 13.

### 3.3. Transiciones hacia el giro geográfico

Desde una perspectiva general, puede decirse que muchas prácticas fotográficas que se desarrollan a lo largo de los años ochenta participan del giro espacial a través de un trabajo artístico en torno al territorio que contribuye a dismantelar ciertas imposiciones del género paisajístico hasta entonces menos cuestionadas, prolongando las líneas de fuga abiertas en las décadas precedentes. En la década siguiente, la tesitura que se configura adquiere una nueva densidad que hace su interpretación más compleja.

La progresiva institucionalización de la fotografía dentro del ámbito artístico contribuye a evidenciar un doble movimiento que, en ciertos puntos, se contrapone. Si, de una parte, empieza a darse una auténtica apertura a nuevos modos de trabajo que tienen el medio fotográfico como base y que contribuyen a expandir notablemente la noción de paisaje, de forma paralela, también se produce un retorno del género paisajístico que, renovado en sus términos estilísticos, sigue expresándose en sus modalidades más tradicionales<sup>700</sup>. Hacia finales de los años noventa, esta tensión entre distintos enfoques en la reflexión sobre el territorio en relación al paisaje desembocará en nuevas resemantizaciones de la noción de geografía.

A grandes líneas, podríamos resumir de forma introductoria este desplazamiento de la siguiente manera: si los años sesenta y setenta constituyen el punto de ruptura en el que empiezan a constatarse los límites del concepto y del género paisaje que acompañarán nuevas exploraciones en sus márgenes (territoriales y conceptuales) y estas prácticas se desarrollarán con fuerza en la década siguiente, hacia mediados de los años noventa surge una nueva urgencia por comprender fácticamente cómo el territorio está siendo modelado política e ideológicamente, qué fuerzas y qué intereses orquestan ese incesante movimiento del paisaje como constructo cultural que, en su creciente homologación estandarizada, refleja los resortes ocultos de la maquinaria económica que mueve el mundo en una

---

<sup>700</sup> Podría ser el caso, por ejemplo, de un trabajo como el de Thibaut Cuisset. Galería Filles du Calivaire, [www.fillesducalivaire.com/artiste/thibaut-cuisset/](http://www.fillesducalivaire.com/artiste/thibaut-cuisset/) (consulta : 02.07.2018).

determinada dirección, en una concentración de un poder empresarial cada vez más poderoso.

Muchos proyectos artísticos interesados por el territorio transitan, a partir de este momento, hacia una nueva urgencia por desentrañar la dimensión geopolítica presente en cada espacio, en cada actividad, en cada microgesto, todos ellos ineludiblemente dominados por un sistema global fundado en un principio de desigualdad de condiciones. La expansión teórica y artística que se produce en estos años provoca que, gracias a creciente difusión digital de imágenes, resulte cada vez más difícil contemplar un paisaje cualquiera sin la conciencia de los diversos factores que le han dado forma, incluyendo el que provoca la propia experiencia de visitarlo o verlo a través de una pantalla. Todo ello dará lugar a nuevas reflexiones visuales sobre el paisaje y el territorio desde una dimensión política y económica. De entre los primeros proyectos que empiezan a abordar estos componentes de forma más decidida, señalaremos aquí tres especialmente significativos, dejando como caso de estudio a una figura ya analizada en el capítulo anterior, Allan Sekula, cuya obra vuelve a marcar nuevas direcciones y señala las directrices de lo que en torno a los años dos mil empezará a ser definido como "giro geográfico".

Un trabajo que quizá resuma de forma anticipatoria la inflexión que supondrá el giro geográfico podría ser *Carbon*, de Lothar Baumgarten (1991) (Fig. 42). La atención a las materias primas o a los yacimientos mineros no era un aspecto inusual, como hemos constatado en varios proyectos analizados en el punto 3.2., pero la revisión de los paisajes norteamericanos por parte de este artista alemán, en claro vis a vis crítico con los proyectos topográficos del XIX que tanta influencia han tenido en la fotografía contemporánea, se despliega con nuevas perspectivas. Sus primeras líneas en el texto de introducción del libro que publica con motivo de la exposición, *Carbon. A Demography of "Settling the West"*<sup>701</sup>, señalan algunos de los puntos claves de la nueva constelación que articulará el giro geográfico:

---

<sup>701</sup> Un libro que Baumgarten no considera un catálogo, sino una parte más de la obra expuesta. BAUMGARTEN, Lothar, *Carbon*, Los Ángeles: Museum of Contemporary Art, 1991. Véase también: BAUMGARTEN, Lothar, *LB: Auto-focus retina* (cat. exp.), Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008.



El tema y la materia primera de *Carbon* es el *aroma* de la geografía, tal y como se encarna en los nombres de las líneas férreas que cubren el país. Estos nombres son polifónicos. Nos replican sobre la confrontación de dos mundos de múltiples formas: el de los primeros habitantes del continente y el de los pioneros del Oeste. De una parte, los nombres reflejan el movimiento de una expansión territorial, la destinación natural del cual era el océano Pacífico; de otra, son el testimonio de un estrato más antiguo, el de las sociedades nativas, sus ríos y montañas, sus vados y sus caminos. La mezcla lingüística de estos nombres significa la superimposición de líneas culturales heterogéneas<sup>702</sup>.

En las líneas que siguen a este fragmento, Baumgarten no solo recalca que la cultura local sufrió el exterminio a medida que los europeos reclamaban como suyo el territorio, sino que también recuerda que el sistema ferroviario hasta entonces más grande del mundo se construyó por medio de la explotación de mano de obra de inmigrantes procedentes de China, involucrando de esta forma a un tercer continente. Una perspectiva, pues, sin duda, geográfica la que es invocada en este proyecto, aunque desplazada al campo artístico y, por tanto, hibridada por el proceso artístico.

Desde sus comienzos, el trabajo artístico de Baumgarten parte de un cuestionamiento crítico del sistema de pensamiento y representación occidental. Los principios metodológicos del etnocentrismo son revisitados desde sus primeras piezas, como *Da gefällt's mir besser als in Westfalen* ["I prefer it there better than in Westphalia"] y *Eldorado 1968-1976 (Voltaire's Candide) – Apollo 68 a, 1968-76*<sup>703</sup>. Hijo de un antropólogo y habiendo convivido con los yanomamis en la selva amazónica venezolana, entre finales de los años setenta y parte de los ochenta el trabajo de Baumgarten profundiza en las relaciones entre comunidad y territorio desde una perspectiva deconstructiva que incluye el cuestionamiento de sus propias herramientas de trabajo, tales como el uso de la cámara fotográfica y la referencia a la

---

<sup>702</sup> BAUMGARTEN, Lothar, *Carbon, op. cit.*, p. 29.

<sup>703</sup> Instalación con proyección de diapositivas con sonido. Las fotografías fueron tomadas en las periferias de Düsseldorf y Colonia entre 1968 y 1976. Su secuencia, junto al sonido editado sugiriendo un contexto más exótico del que se muestra, señala el aspecto constructivo de conceptos como naturaleza, cultura y civilización. Tate Modern: [www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/lothar-baumgarten/lothar-baumgarten-interpretation-panel-text](http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/lothar-baumgarten/lothar-baumgarten-interpretation-panel-text) (consulta: 12.07.2018).

tradición gráfica moderna (en sus modalidades cromática, geométrica y tipográfica)<sup>704</sup>.

De 1992, es otro de los proyectos que anticipa la deriva del giro geográfico por diversos motivos: *Fait*<sup>705</sup> (Figs. 43 y 44), de Sophie Ristelhueber, realizado en Kuwait pocos meses después del final de la Guerra del Golfo. Como en el caso de *Carbon*, la idea de territorio que aparece es la del palimpsesto y sus distintos estratos de lectura. A diferencia del caso anterior, en este proyecto la observación y el análisis material de los restos del conflicto se aborda como si de un levantamiento arqueológico se tratara; de ahí también la elección de exponer este trabajo en cuadrícula.

Como el título ya plantea<sup>706</sup>, literal y metafóricamente, Ristelhueber se propone mostrar algunas *evidencias* de la guerra que “no ha tenido lugar”, como rezaba provocativamente el libro publicado un año antes por Jean Baudrillard<sup>707</sup>. No obstante, la tradicional función memorística de la fotografía, especialmente vinculada al acontecimiento, queda aquí obstaculizada por un paisaje incierto e impenetrable, como fueron las imágenes de la propia guerra<sup>708</sup>. Desprovistos de horizontes, los montículos de residuos que Ristelhueber fotografía en el desierto dejan de tener una escala reconocible, frustrando cualquier interpretación precisa<sup>709</sup>. No obstante, como el trabajo plantea, son los residuos más “reales” que pudieron observarse entonces de aquello que el conflicto había inscrito en la superficie del desierto.

En este sentido, sus imágenes, en evidente contrapunto a las tradicionales imágenes de guerra que se impidió que pudieran ser tomadas, fuerzan nuevas consideraciones respecto a las categorías habituales de la fotografía de prensa: objetividad y documentalismo, precisión y registro. Su planteamiento señala asimismo una nueva condición de control visual por parte de los Gobiernos en la

---

<sup>704</sup> Conversación con Kaira Cabañas, con motivo de su exposición *Auto-focus retina* en el Macba, 8 de febrero de 2008. Disponible en línea: [www.macba.cat/es/expo-lothar-baumgarten](http://www.macba.cat/es/expo-lothar-baumgarten) (consulta: 25.07.2018).

<sup>705</sup> Trabajando en color y blanco y negro, Ristelhueber editaría 71 fotografías que serían expuestas por primera vez en *Le Magasin*, en Grenoble, mientras que el libro sería publicado en francés por Éditions Hazan y en inglés por Thames & Hudson, con el título de *Aftermath*, ambos en 1992.

<sup>706</sup> Cuyo título en francés juega con el doble sentido del sustantivo (un hecho) y el verbo (ha sido hecho).

<sup>707</sup> BAUDRILLARD, Jean, *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, París: Galilée, 1991.

<sup>708</sup> Con las que también trabajaría Thomas Ruff, desde otro registro y con otros propósitos, en su serie *Nights* (1992-1996), expuesta por primera vez en la documenta IX, en 1992.

<sup>709</sup> COTTON, Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, Londres: Thames & Hudson World of Art, 2004, pp. 166-167.

visualización de los conflictos internacionales. A pesar del tiempo transcurrido, es desde la Guerra del Golfo cuando vuelve a recordarse que Vietnam fue la última guerra fotografiada. Es a partir de ese momento que empieza a explicitarse cómo las cámaras se han convertido en un componente más de las propias armas de guerra y, si hay cámaras en manos de fotoperiodistas, estos tan solo podrán moverse en un perímetro cada vez más acotado del nuevo teatro de operaciones; obligatoriamente “empotrados”<sup>710</sup> en el ejército.

El trabajo de Ristelhueber siempre ha estado en tensión con las modalidades del fotoperiodismo. Cercana en sus inicios a Raymond Depardon<sup>711</sup>, en sus estudios de literatura Ristelhueber se vio influenciada por el *Nouveau roman* y, muy especialmente, por Alain Robbe-Grillet, cuyos planteamientos, para ella, van a encontrar un notable paralelismo con la fotografía. Las descripciones detalladas de la imagen fotográfica, la apariencia de claridad y nitidez, evidencian la tensión entre los hechos y su significado. La descripción puede ser, por precisa que esta sea, un principio de incertidumbre. Por otra parte, el proyecto *Fai* testá atravesado por otra referencia fundamental para la artista desde sus comienzos: *Élevage de poussière* de Man Ray y Marcel Duchamp. Es hojeando la revista *Time* cuando una pequeña imagen aérea del conflicto le remite de nuevo a la fotografía que le inspira desde sus inicios.

Pasando de las vistas aéreas al suelo, he buscado hacer desaparecer toda noción de escala, como en *Élevage de poussière* de Marcel Duchamp. Es una imagen que me fascina y que he tenido en mente a lo largo de este trabajo. Este paseo entre lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño desestabiliza al espectador. Es una buena ilustración de la relación que tenemos con el mundo. Disponemos de los medios modernos para verlo todo, captarlo todo, pero, de hecho, no vemos nada. Aunque algunas imágenes se parecen a recortes vistos al microscopio, tampoco quería que este juego de escala virara completamente a la abstracción. Por ello, a través de muchos recorridos a pie trabajé sobre los innumerables objetos abandonados [...]. Tenía la sensación de sentir físicamente la locura de estas personas huyendo hacia el norte. Este doble abandono del hombre y

---

<sup>710</sup> Traducción que se utiliza en este ámbito del término inglés ‘embedded’.

<sup>711</sup> POIVERT, Michel, *La Photographie contemporaine*, París: Flammarion, 2002, pp. 66-67.

del objeto me inquietó mucho. Estas “naturalezas muertas” devuelven el lado prosaico de la guerra. Al mismo tiempo, separados de sus usos, los objetos se convierten también en una abstracción<sup>712</sup>.

Aunque, en algunos aspectos, especialmente en algunas fotografías en blanco y negro, sus imágenes podrían recordar el célebre trabajo *Evidence*<sup>713</sup>, de Larry Sultan y Mike Mandel, por su cuestionamiento de la traducción directa de la información fotográfica en conocimiento, *Fait* anunciaba diversas crisis y señalaba de forma precoz una de las salidas que encontró la fotografía contemporánea frente al hueco dejado por el fotoperiodismo. David Company ha querido acuñar bajo el nombre de “fotografía tardía”<sup>714</sup>, la designación de una práctica fotográfica que diez años más tarde se convertiría en habitual en los años noventa<sup>715</sup>.

Después de la guerra de Kuwait, numerosos fotógrafos y equipos de prensa se dirigieron al lugar para documentar los vestigios de la guerra. Sus imágenes tienen a menudo una dimensión postraumática que muestra una especie de parálisis fúnebre reforzada por textos melancólicos. Una generación más tarde, este tipo de reportaje se ha convertido en algo banal<sup>716</sup>.

Los primeros años de la década de los noventa marcan también una nueva configuración geopolítica a nivel europeo. En 1991<sup>717</sup>, los acuerdos de Schengen

---

<sup>712</sup> Sophie Ristelhueber entrevistada por Sophie Biass-Fabiani en RISTELHUEBER, Sophie, *La Liste*, Tolón: Hotel des Arts, 2000, pp. 4-5, *apud* COMPANYY, David, *Dust. Histoires de poussière. D'après Man Ray et Marcel Duchamp* (cat. exp.), París: Le Bal / Londres: Mack, 2015, p. 54.

<sup>713</sup> SULTAN, Larry, y MANDEL, Mike, *Evidence*, Nueva York: Distributed Art Publishers, 2017 (2004, 1977).

<sup>714</sup> El trabajo de Simon Norfolk, *Afghanistan: Chronotopia* (2002), o *History* (2003), de Luz Delahaye, son sendos ejemplos de esta tendencia. Asimismo, partiendo de la interrogación de si el territorio de una guerra era todavía susceptible de ser representado, se concibió la exposición *Topographies de la guerre*, comisariada por Jean-Yves Jouannais y Diane Dufour en Le Bal, que reunía los trabajos más significativos realizados desde el año 2000 como los de An-My Lê, Paola de Petri, Jo Ratcliff, Walid Raad, Harun Farocki, Eyal Weizman o Donovan Wylie, entre otros. JOUANNAIS, Jean-Yves, y DUFOUR, Diane (eds.), *Topographies de la guerre* (cat. exp.), París: Le Bal, 2011.

<sup>715</sup> COMPANYY, David, “Seguridad en la parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la fotografía tardía”, en GREEN, Peter (ed.), *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007 (2003), pp. 135-146.

<sup>716</sup> En esta cita, Company no se refiere al trabajo de Ristelhueber, sino a la banalización de algunos de sus planteamientos que se produciría por el éxito de lo que ha definido como fotografía tardía. COMPANYY, David, *Dust. Histoires de poussière. D'après Man Ray et Marcel Duchamp* (cat. exp.), *op. cit.*, p. 55.

<sup>717</sup> *El País*, 26 de junio de 1991. Disponible en línea: [https://elpais.com/diario/1991/06/26/espana/677887207\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1991/06/26/espana/677887207_850215.html) (consulta: 14.07.2017).

prohíben la entrada libre de personas provenientes de países africanos y establecen nuevas condiciones a los derechos de visita de forma unilateral. El estrecho entre Marruecos y España se convierte –como ha señalado la filósofa Nadia Tazi– en el muro de Berlín antes de su caída<sup>718</sup>. Este es el marco desde el cual surge uno de los primeros proyectos quizá más sutiles y atentos sobre esta cuestión, que, a lo largo de los años, no ha dejado de recibir importantes muestras de reconocimiento: *A Life Full of Holes* (1998-2004) (Fig. 45), de la artista Yto Barrada<sup>719</sup>.

“¿A qué se parece un país que se vacía?”, “¿cómo se inscriben en el paisaje urbano los sentimientos encontrados que se configuran en la cuestión del exilio?”, se pregunta Barrada. El estrecho, tal y como se configura en este trabajo, es un territorio intermedio: físico, pero también simbólico, histórico y geográfico, íntimo y colectivo<sup>720</sup>, un territorio atravesado de tensiones que las imágenes no se prestan a ilustrar de forma explícita. Barrada ilustra un imaginario mucho más escurridizo de ambivalencias –el deseo y la violencia de la partida, la promesa de una vida mejor que se confronta con el desastre de las muertes de aquellos que no han conseguido llegar– que impregnan una ciudad convertida en sala de espera difícil de soportar.

Es la desposesión política la que viene figurada por estos personajes en estado de ausencia. Contemplo una situación territorial y política muy precisa. Desbrozo y registro la apariencia de Marruecos [...]. Insisto en la manera en que esta situación territorial actúa sobre los cuerpos. Produce un fenómeno de adición en los candidatos a la inmigración, un estado que marca la experiencia del Estrecho. Encontramos motivos recurrentes en

---

<sup>718</sup> BARRADA, Yto, “Une conversation entre Yto Barrada et Nadia Tazi, philosophe (Extraits)”, en BARRADA, Yto, *A Life Full of Holes*, Londres: Autograph ABP, 2005, p. 62.

<sup>719</sup> El proyecto fue realizado entre 1998 y 2004 y publicado por Autograph ABP en asociación con Photoworks, The Mead Gallery y Witte de With Centre for Contemporary Art. Disponible en línea: [www.warwickartscentre.co.uk/mead-gallery/previous-exhibitions/2005/yto-barrada-a-life-full-of-holes-the-strait-project/](http://www.warwickartscentre.co.uk/mead-gallery/previous-exhibitions/2005/yto-barrada-a-life-full-of-holes-the-strait-project/) (consulta: 22.07.2018). En 2006, Barrada fue seleccionada para la Deutsche Börse por este trabajo. Véase: [www.deutscheboersephotographyfoundation.org/en/support/photography-prize/2006.php](http://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/en/support/photography-prize/2006.php).

<sup>720</sup> La propia artista está atravesada por estas realidades. Nacida en París de padres marroquíes, Barrada infunde en este trabajo sus propias escisiones cuando regresa al Marruecos donde pasó buena parte de su infancia. ENGUITA, Nuria, “Alegorías concretas. Sobre la obra de Yto Barrada”, en *Concreta*, otoño de 2013. Disponible en línea: [www.editorialconcreta.org/Alegorias-Concretas-Sobre-la-obra](http://www.editorialconcreta.org/Alegorias-Concretas-Sobre-la-obra) (consulta: 21.07.2018). Véase también: SIMONINI, Ross, “In the studio: Yto Barrada”, en *Art in America*, 1 de noviembre, 2017 (<https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/in-the-studio-yto-barrada/>).

mis fotografías: tonos planos, pérdida del espesor de las cosas (volúmenes aplastados, muros omnipresentes...), pero mi trabajo se construye como una yuxtaposición de imágenes diferentes. No busco una unidad orgánica como en un fotomontaje o un reportaje, sino más bien como una forma en sí misma que se sitúa entre los dos. La yuxtaposición no es narrativa, lo cual autoriza a la vez a una cierta precisión y a la posibilidad del azar<sup>721</sup>.

Este territorio atrapado por la indeterminación revela también otras polaridades; algunas de orden global, otras en la esfera más íntima de su autora. Por otra parte, el choque entre las corrientes que se fugan en direcciones contrarias –las migraciones y el turismo masivo– también configura una nueva geografía humana, marcada por las nuevas oportunidades laborales que acentuarán el éxodo rural o el regreso vacacional de aquellos que se instalaron en otros países. El inicio del proyecto viene marcado por una imagen clave (Fig. 46) respecto a las representaciones del creciente proceso de globalización que empieza a visualizarse en esos años.

En 1998, estaba estudiando antropología en París, pero en verano regresaba a casa, en Tánger. Había recibido un encargo sobre el tema de la comida, así que, cuando una amiga mencionó que tenía trabajo en una planta procesadora de gambas, decidí ir con ella a tomar algunas fotos. Era una planta holandesa en suelo marroquí, un ejemplo temprano de globalización. Las gambas habían sido pescadas en el mar del Norte y transportadas a Tánger para ser peladas. Me dijeron que las mujeres eran preferibles como empleadas porque tenían menos representación en los sindicatos [...]. Trabajaban sin interrupción. Las mujeres eran trasladadas en autobús y encerradas todo el día, solo con el permiso para hacer paradas muy breves. No había una habitación común con una biblioteca, ni guarderías, ni sitio donde sentarse para comer juntas [...]. La planta era la primera área de libre comercio en Tánger. Ahora [2018], hay muchas más y las condiciones no han mejorado<sup>722</sup>.

---

<sup>721</sup> BARRADA, Yto, "Une conversation entre Yto Barrada et Nadia Tazi, philosophe (Extraits)", en BARRADA, Yto, *A Life Full of Holes*, op. cit., p. 65.

<sup>722</sup> Apud BERNING Sawa, Dale, "Yto Barrada's best photograph: the prawn factory where women can't talk", en *The Guardian*, 7 marzo, 2018. Disponible en línea: [www.theguardian.com/artanddesign/2018/mar/07/yto-barrada-best-photograph-prawn-factory-tangier](http://www.theguardian.com/artanddesign/2018/mar/07/yto-barrada-best-photograph-prawn-factory-tangier) (consulta: 17.07.2019).

El trabajo de Barrada, ejemplo de muchos proyectos que empiezan a realizarse a mediados de los años noventa y que se interesan por abordar espacios transnacionales cada vez más complejos, evoca también la referencia a uno de los proyectos que sin duda ha marcado de forma indeleble los discursos fotográficos y que ha contribuido de forma específica a identificar las posibles líneas de fuga del giro geográfico: *Fish Story*, de Allan Sekula, que analizaremos a continuación.

### 3.3.1. Allan Sekula. De *Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973-1983* (1984) a *Fish Story* (1995)

La ingente labor artística de Allan Sekula, por el carácter de su práctica, fluida y continua, se presta mal a las acotaciones cronológicas, como la que marcamos en este epígrafe. La razón de señalar específicamente este lapso de tiempo relativamente breve responde a dos razones fundamentales en el marco de nuestra investigación. La primera es que el trabajo que desarrolla en esta época va a impulsar notablemente el uso del medio fotográfico como: medio de expresión, medio de investigación y objeto, también, de investigación. Aquello que Sekula contribuye a trazar en esos pocos años que separan la publicación de *Photography Against the Grain*, en 1984, y *Fish Story*<sup>723</sup>, que se publicará en 1995, se convertirá en una referencia fundamental para muchos artistas confrontados a los nuevos retos que supone lidiar visualmente con la abstracción del capitalismo neoliberal, anticipándose también la deriva geográfica que, hacia finales de los años noventa, empieza a impregnar el discurso y las prácticas artísticas, como veremos en el siguiente capítulo<sup>724</sup>. La segunda razón para remitirnos específicamente a este momento de su trayectoria en este punto del capítulo obedece a la necesidad de recalcar la importancia de sus textos en un periodo tan importante para la fotografía como fueron los años ochenta y noventa. *Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973-1983* (1984)<sup>725</sup>, que, además de recopilar sus ensayos más importantes, también incluye sus trabajos fotográficos, será muy significativa en los debates en torno a la práctica fotográfica y, muy especialmente, la idea de fotografía documental. Esta influencia ha sido enorme, aunque se haya desplegado de una forma muy gradual<sup>726</sup>.

---

<sup>723</sup> *Fish Story*, que, sin duda, suponía la culminación de su investigación más ambiciosa hasta esa fecha, se llevó a cabo gracias a la coproducción de tres museos europeos y su edición corrió a cargo del editor alemán Richter.

<sup>724</sup> No es probablemente algo casual que *Fish Story* fuera justamente una pieza central en la configuración curatorial de la documenta 11 de Okwui Enwezor, celebrada en 2002.

<sup>725</sup> A partir de aquí, utilizaremos la forma abreviada: *Photography Against the Grain*.

<sup>726</sup> *Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973-1983* (1984) conocerá una difusión muy irregular. El libro se publicó con una tirada de mil ejemplares que se agotaron rápidamente, de forma que sus escritos seguirán leyéndose de forma mucho más minoritaria a través de fotocopias



Las ideas de Sekula, como empezamos a analizar en el Capítulo 2, se habían difundido a través de revistas como *Artforum* o en catálogos de exposiciones, y sus trabajos habían ido exponiéndose con creciente frecuencia<sup>727</sup>, razón por la cual los quince años que mediaban entre sus inicios y mediados de la década de los ochenta, justificaban plenamente una publicación recopilatoria. *Photography Against the Grain* constituía, por la naturaleza de la publicación, además, un *statement* artístico y político. La intersección vital entre su escritura y su trabajo visual y de instalación no respondía a un mero deseo de interdisciplinariedad a nivel formal, sino a un auténtico posicionamiento respecto a la tradicional escisión entre trabajo manual y trabajo intelectual que su trabajo artístico cuestionaba de forma radical<sup>728</sup>. Otro factor importante señalaba la pertinencia de la publicación: a mediados de los años ochenta, la fotografía vivía un momento de especial atención y, por la deriva de su institucionalización artística, era urgente volver a plantear las cuestiones que Sekula había ido valorando desde sus primeros textos.

A mediados de los años ochenta, la expansión de la idea de fotografía había contribuido a renovar algunos sectores más conservadores, pero la batuta del discurso moderno, para Sekula, continuaba orquestando en gran medida el debate reiterando premisas que contribuían a despolitizar la idea de un documental social. La publicación se articulaba, pues, desde la voluntad de seguir pasando el cepillo a

---

compartidas entre estudiantes e interesados. No es hasta la publicación de *Dismal Science* en 1998 cuando aparece una nueva reedición ligeramente revisada. La última reedición de *Photography Against the Grain* la ha publicado la editorial londinense Mack. SEKULA, Allan, *Photography Against the Grain. Essays and Photoworks 1973-1983*, Londres: Mack, 2016. Si Marie Muracciole ha señalado su tardía traducción a la lengua francesa, no podríamos dejar de subrayar que en lengua española no ha corrido mejor suerte, contrarrestada únicamente por los esfuerzos de Jorge Ribalta y Carles Guerra en sus distintas ediciones y proyectos curatoriales sobre el autor. Atendiendo al enorme volumen de textos de Sekula, es evidente que la auténtica labor de edición en lengua castellana está por hacer.

<sup>727</sup> Christopher Grimes Gallery. Disponible en línea: [www.cgrimes.com/attachment/en/5734efd46aa72c292e224a71/TextOneColumnWithImageAndFile/58128441e7aa2cba762d6ffd](http://www.cgrimes.com/attachment/en/5734efd46aa72c292e224a71/TextOneColumnWithImageAndFile/58128441e7aa2cba762d6ffd) (consulta: 24.07.2018).

<sup>728</sup> La fotografía, para Sekula, se halla posicionada en un triángulo formado por la pintura, el cine y la literatura a través de tres espacios: la galería, la sala de lectura y la sala de proyección. SEKULA, Allan, *Titanic's Wake*, París: Le Point du Jour, 2010, p. 201.

contrapelo de la historia y la cultura fotográfica<sup>729</sup>, con el claro propósito de desbordar y recuperar, a través de un realismo crítico, el potencial social de la fotografía<sup>730</sup>.

En la secuencia de textos recogidos en *Photography Against the Grain*, puede constatarse la progresión de sus argumentaciones. Las primeras ideas esbozadas en "On the Invention of Photographic Meaning" (1974)<sup>731</sup> encuentran un mayor despliegue y argumentación en el ensayo mucho más extenso que le seguirá en 1978, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary" (1978)<sup>732</sup>. Su texto entonces más reciente, "The Traffic in Photographs" (1981)<sup>733</sup>, mantenía la presencia recurrente de sus figuras claves, como Walter Benjamin, fundamental desde sus inicios, resituando en este caso la cuestión de la circulación de la imagen a la luz del marco global de un capitalismo corporativo cada vez más explícito.

Como Sekula comentaba en la primera edición de *Photography Against the Grain*, la recopilación no incluía otro ensayo reciente sin duda muy importante: "Photography Between Labour and Capital" (1983)<sup>734</sup>. A través del análisis de un caso específico de archivo fotográfico de un fotógrafo comercial canadiense que había trabajado en una empresa minera, Sekula articulaba su reflexión entorno al lenguaje visual del capitalismo industrial, volvía a examinar la cuestión de la genealogía del realismo técnico, a la vez que indagaba en su tema central: la representación fotográfica del trabajo. Un ensayo sin duda clave respecto a las ideas que participarán en la articulación del giro geográfico y que sí incluirá en su siguiente publicación, *Dismal Science: Photo works 1972-1996* (1999)<sup>735</sup>.

Pocos artistas se han movido con tanta agilidad crítica por la historia de la fotografía y la teoría crítica como Sekula. Sus ensayos, más allá de su tono a veces

---

<sup>729</sup> El título evidencia una de las figuras claves de sus extensas lecturas: Walter Benjamin y su idea de la fotografía como pieza clave de relectura de la historia. De ahí que el título tome específicamente una de las expresiones de Benjamin utilizada en sus tesis sobre filosofía de la historia: "peinarla a contrapelo".

<sup>730</sup> Sobre este aspecto, véase: BAETENS, Jan, VAN GELDER, Hilde (eds.), *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photography*, Leuven: Leuven University Press, 2010 (2006).

<sup>731</sup> Publicado originalmente en *Artforum*, 13, n.º 5, enero, 1975.

<sup>732</sup> Publicado originalmente en *Massachusetts Review*, vol. XIX, n.º 4, diciembre, 1978.

<sup>733</sup> Publicado por primera vez en *Art Journal*, vol. 41, n.º 1, primavera, 1981.

<sup>734</sup> Publicado por primera vez en BUCHLOCH, H.D., WILKES, Robert (eds.), *Mining Photographs and Other Pictures: A Selection From the Negative Archive of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton. 1948-1968*, Halifax: Press of Nova Scotia College of Art and Design / University College of Cape Breton Press, 1983.

<sup>735</sup> SEKULA, Allan, *Dismal Science: Photo Works 1972-1996* (cat. exp.), Normal (Illinois): University Galleries of Illinois State University, 1999.

especialmente duro respecto al trabajo de otros autores<sup>736</sup>, y sus procesos artísticos de carácter investigativo han contribuido como pocos a sensibilizar hacia ciertas problemáticas implicadas en discursos que rodean la idea de fotografía, permitiendo la eclosión de nuevas modalidades de trabajo con las imágenes fotográficas. Esta influencia ha tenido un efecto diferido y empezó a manifestarse de manera más evidente en torno a los años dos mil, como analizaremos en el siguiente capítulo a través de diversos autores que han continuado trabajando a partir de las vías abiertas por Sekula.

*Photography Against the Grain*, junto al ensayo "El cuerpo y el archivo"<sup>737</sup>, publicado en 1989, también supuso un momento de inflexión en la trayectoria de Sekula. Si, como ya había ocurrido en el caso de Robert Smithson en un periodo mucho más concentrado de tiempo, el impacto de sus escritos había dejado en la sombra sus trabajos de instalación, esta circunstancia cambiaría de signo en la década de los noventa. Más allá de las subsiguientes reediciones, no publicaría más ensayos de carácter historiográfico y sus investigaciones tomarían forma de ensayos visuales cada vez más ambiciosos y extensos, con el propósito de seguir reactualizando la idea de documental desde una perspectiva dialéctica en un momento en que la fotografía construida y la idea de fotografía como "mentira"<sup>738</sup> dominaban el debate fotográfico.

*Fish Story* constituiría el intento más serio y ambicioso realizado hasta entonces por Sekula de articular su concepción del realismo crítico. Su investigación se extendería a lo largo de seis años, aunque la referencia al ámbito marítimo como espacio clave del capitalismo globalizado en muchos sentidos también marcaría sus siguientes proyectos, como *Black Tide/Marea negra* (2002-2003), realizado a partir de la catástrofe del Prestige en las costas gallegas, *The Docker's Museum* (1999-2013), *The Ship of Fools* (2010), y películas como *Tsukiji* (2001), *Lottery of the Sea* (2010) o *The Forgotten Space* (2011), realizada en colaboración con Noël Burch.

---

<sup>736</sup> SHAH, Sunil, y COMPANY, David, "Allan Sekula, Against the Grain: An Interview with David Company", en *American Suburbx*, 16 de noviembre, 2016. Disponible en línea: <http://www.americansuburbx.com/2016/11/allan-sekula-against-the-grain-an-interview-with-david-company.html>.

<sup>737</sup> Aparecido originalmente en *October*, n.º 39, invierno de 1986, y en una versión revisada en BOLTON, Richard (ed.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Massachusetts: MIT Press, 1992 (1989).

<sup>738</sup> Que en esos años Sekula define como "theatricalized epistemological scepticism". EDWARDS, Steve, "In Sekula's Wake", en *Photographies*, vol. 7, 2014, pp. 113-116. Disponible en línea: [www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17540763.2014.884409](http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17540763.2014.884409) (consulta: 25.07.2018).

*Fish Story* (Figs. 47 y 48), libro y exposición, interrelación de fotografías, proyecciones y textos de diversa naturaleza, hizo su desembarco en un momento en el cual el debate cultural estaba protagonizado por ideas de desmaterialización y virtualidad que habían llegado con la tecnología digital. *Fish Story* atracaba como contrapeso real, material, factual, a la vez que mostraba y demostraba la capacidad potencial de un proceso artístico para abarcar la noción de escala global, en este caso, transoceánica. Las argumentaciones de una economía desmaterializada y volátil tenían su contraimagen en el arduo trabajo de miles de trabajadores, en puertos y transportes marítimos.

Por otro lado, esta contraimagen múltiple desplegada por Sekula también dialogaba con referencias más antiguas del propio género paisajístico, pero, como en los trabajos anteriores, este paisaje siempre se establecería en relación con quien lo trabaja y desde su vertiente más física y concreta. Esta referencia al trabajo aparece desde las primeras líneas de los textos que introducen el proyecto: ¿por qué —se pregunta el narrador— el responsable de un aeropuerto cobra más que el responsable de un puerto?<sup>739</sup> Las referencias a lo material y lo mental, a lo pasado y lo presente, dan las primeras indicaciones respecto a los múltiples estratos semánticos que van a entrar en juego en su dispositivo documental.

En el barco mercante que es recibido ondea una bandera panameña de conveniencia. Fue construido por obreros coreanos en largas horas de trabajo en los gigantescos astilleros de Ulsan. La tripulación, infraasalariada y sobreexplotada, podría ser hondureña o filipina. Tan solo el capitán oye una melodía familiar<sup>740</sup>.

Asimismo, sus primeras líneas expresan sin ambages la elección de tan largo proyecto dedicado a los puertos y el transporte marítimo:

Aquello que uno ve en un barco es el movimiento tangible de mercadería. Este movimiento puede ser explicado en su totalidad solo a través del recurso de la abstracción. Es Marx quien nos lo dice, incluso si nadie está escuchando ya. Si el mercado bursátil es el lugar en el cual el carácter

---

<sup>739</sup> SEKULA, Allan, *Fish Story*, Londres: Mack, 2008 (1995), p. 12.

<sup>740</sup> *Íd.*

abstracto del dinero manda, el puerto es el lugar en el cual los bienes materiales aparecen en todo su volumen, en el auténtico flujo de intercambio. Los valores de uso se deslizan en el canal; el Arca ya no es un bestiario, sino una enciclopedia de comercio e industria. Esta es la razón del antiguo encanto mercantilístico de los puertos. Pero, cuanto más regularizados y automatizados están, más se parece el puerto a la bolsa de valores. Un punto fenomenológicamente crucial es aquí la supresión de los olores. Los productos que antaño apestaban –guano, yeso, atún hervido, cáñamo, melazas– ahora se han dispersado o empaquetado. Los *containers*, vistos en su elevación vertical, tienen la proporción de billetes de dinero ligeramente alargados. El contenido: anónimo: componentes electrónicos, las susodichas pertenecías de empleados militares, cocaína, pedazos de papel escondidos detrás de los muros de hoja de acero repletos de los logos de las corporaciones globales de transporte: Evergreen, Matson, American President, Mitsui, Hanjin, Hyundai<sup>741</sup>.

Su instalación y su publicación manifestaban de forma plena el propósito de disolver las separaciones entre ensayo escrito, imagen editada e investigación que se daba contemporáneamente en los ámbitos culturales, económicos y de la historia social. El núcleo articulador lo encontramos en la idea de montaje como la forma fundamental del dispositivo documental que le permite a Sekula contrarrestar el peso de la fotografía única al ponerla siempre en movimiento relación con los textos, así como, en otro nivel, con sus referencias teóricas.

En muchos sentidos, *Fish Story* suponía la culminación de la decantación de muchas de las ideas desarrolladas desde los años setenta en torno a la reformulación de la idea de documental y su planteamiento de un realismo crítico, que, con este proyecto, adquiriría su articulación todavía más compleja. Asimismo, como ha señalado Bill Roberts<sup>742</sup>, hay que considerar *Fish Story* como el cierre de la trilogía de las *Geography Lessons*<sup>743</sup>. No obstante, la importancia que *Fish Story* adquirió como

---

<sup>741</sup> *Íd.*

<sup>742</sup> ROBERTS, Bill, "Production in View: Allan Sekula's *Fish Story* and the Thawing of Postmodernism", en *Tate Papers*, n.º 18, 2012. Disponible en línea: [www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/production-in-view-allan-sekulas-fish-story-and-the-thawing-of-postmodernism](http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/production-in-view-allan-sekulas-fish-story-and-the-thawing-of-postmodernism) (consulta: 25.08.2018).

<sup>743</sup> Esta trilogía estaba compuesta por *Sketch for a Geography Lesson* (1983), que Sekula había realizado en torno a la ofensiva militar norteamericana bajo el mandato de Reagan que reavivó las tensiones de la

proyecto individual, si se analiza en su conjunto, despliega con perfecta claridad los puntos fundamentales del desplazamiento que a partir de los años dos mil vendrá identificado como giro geográfico. La atención a la iconografía minera y, en general, a las materias primas, así como al movimiento de mercaderías a nivel global, el desplazamiento de trabajadores, la interrelación entre territorios y poderes corporativos, económicos y estatales, sin olvidar el rol fundamental de las imágenes en todo este "tráfico", marcarán muchos de los proyectos que a partir de entonces desarrollarán una reflexión en torno a la dialéctica paisaje-territorio. Por otra parte, la influencia de Sekula no se hallaría únicamente en la dimensión temática, sino en el uso de la fotografía como proceso y práctica social, así como en la dimensión investigativa, que, en los proyectos fotográficos, nunca había alcanzado tal grado de complejidad discursiva.

---

Guerra Fría; *Geography Lesson: Canadian Notes*, realizada en 1985-1986 (publicada en 1997), en la que se analizaba la iconografía de imágenes encontradas de paisajes vinculados a la minería (la mina y fundición Inco en Sudbury), y edificios arquitectónicos pertenecientes al Bank of Canada en Ottawa, estableciendo correlaciones entre la tierra como fuente de riqueza en el contexto canadiense y su vinculación con la inversión de capitales, y el proyecto de *Fish Story*.



#### **CAPÍTULO 4. LOS PAISAJES DEL GIRO GEOGRÁFICO (2000-2017)**

Las problemáticas con las que nos confrontamos a la hora de abordar el análisis del giro geográfico son diversas. Si la perspectiva abierta por el giro espacial ha supuesto transiciones muy significativas entre la idea de paisaje y la de territorio, como hemos ido analizando hasta aquí, en este último capítulo cabe preguntarse qué nuevos desplazamientos se producen con el cambio de siglo y la creciente invocación de lo geográfico que se produce desde el ámbito artístico. En este capítulo, trataremos de identificar algunos de los rasgos que definirían el giro geográfico a través de proyectos realizados desde el año 2000.

Si el giro geográfico señala una nueva deriva dentro o desde el giro espacial, a la hora de analizar las implicaciones de sus transformaciones y la posible interrogación respecto a su alcance epistemológico, surge, en primer lugar, la necesidad de identificar los puntos de referencia estables en la rotación que traza: ¿cuál es el eje desde el que se produce el giro?, ¿qué nuevas órbitas introduce?, ¿trasciende el giro espacial o se mantiene dentro de este? Más concretamente, lo podríamos formular a través de la siguiente interrogación: en este ir y venir cada vez más híbrido y brumoso entre los conceptos de paisaje y territorio que conforman y pautan muchas prácticas fotográficas en estos años, ¿qué nuevas áreas de conocimiento y experiencia se postulan? Si el desarrollo de las tecnologías digitales y la transformación de las comunicaciones ha producido nuevas dimensiones de abstracción, ¿qué cambios repercuten en una cultura visual asentada en la idea de paisaje como sinónimo de pertenencia? ¿De qué manera sobrevive el paisaje representado en la perspectiva que señala el giro geográfico?

Son interrogantes que remiten a campos de análisis muy amplios, con los que además tenemos menor perspectiva temporal. Introduciremos de forma breve algunos trabajos con el objetivo de identificar esas transmutaciones sobre las que se abre el giro geográfico, tratando de reconocer las líneas de fuga que señala. Ahondaremos con mayor detalle en dos casos de estudio específicos, analizando la



obra más reciente de Xavier Ribas y de Trevor Paglen, cuyas propuestas sin duda contribuyen a clarificar cómo la deriva del giro geográfico que veíamos iniciarse a mediados de los años noventa se ha desplegado con fuerza en el último decenio.

#### 4.1. Giro geográfico. De la concreción geolocalizada a la dimensión geopolítica

Las líneas discursivas que empezaron a sobresalir a partir de mediados de la década de los noventa en torno a las dialécticas entre paisaje y territorio en el ámbito de las producciones artísticas, a partir de los años dos mil se convierten en rasgos recurrentes en un debate muy marcado por la cuestión geopolítica<sup>744</sup>, cuya tensión entre lo local y lo global se manifiesta de forma cada vez más acuciante. El concepto de paisaje, a pesar del fuerte cuestionamiento al que ha sido sometido –y, en parte, justamente gracias a esta revisión crítica– se hace cada vez más presente en un número exponencialmente creciente de exposiciones y proyectos.

En esta situación de sobreabundancia temática –el paisaje no deja de ser un tema central en su función aglutinadora y centrípeta de aspectos muy diversos–, hacia el año 2000 se produce la culminación de un fenómeno que, como hemos ido argumentando a lo largo de esta tesis, empezó a despuntar a mediados de los años sesenta y atañe a una creciente preeminencia de lo geográfico. Este gradual desplazamiento lo podemos observar a cierta distancia a través de un aspecto, si se quiere, secundario, pero aun así sintomático: la terminología.

En las últimas dos décadas, el vocabulario empleado en los proyectos curatoriales o en títulos de trabajos autorales ha evidenciado un claro privilegio de términos directa o indirectamente vinculados con lo geográfico. Por supuesto, este trasvase es fruto de un largo proceso que venía gestándose desde mucho antes, como hemos analizado en los capítulos precedentes. La constelación que enlaza las primeras misiones fotográficas en las expediciones del siglo XIX con la exposición *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape*, las referencias cartográficas y

---

<sup>744</sup> Un término que, como ha señalado Marie-José Mondzain, está fundamentalmente vinculado a los medios de comunicación, que imponen una distancia extrema respecto a la situación que nos aleja de la dimensión vivencial de un territorio. Además, señala: “Este término ya está pues habitado por la tensión que existe entre los lugares ocupados de forma muy concreta y un espacio planetario que indica la universalidad de los desafíos de aquello que hace mundo”. MONDZAIN, Marie-José, y JOUVE, Valérie, “Valérie Jouve en dialogue avec Marie-José Mondzain. Pour une géopolitique du regard”, en LAGEIRA, Jacinto (dir.), *Usages politiques des images, Les Carnets du Bal*, n.º 07, París: Le Bal / Éditions Textuel / Centre National des Arts Plastiques, 2016, pp. 210-237.

geológicas de Robert Smithson o proyectos específicos como *Geography Lesson. Canadian Notes*<sup>745</sup>, de Allan Sekula, entre otras referencias, empezará a expandirse notablemente con el cambio de siglo. Esta expansión, además, no solo se produce cuantitativamente; el alcance de esta presencia de lo geográfico se propone también desde una transformación de los regímenes escópicos tradicionales.

Desde los años noventa, como ya hemos señalado, el concepto de paisaje en tanto que género artístico dentro del ámbito fotográfico ha ido adquiriendo una pesada carga<sup>746</sup>. En las investigaciones de los estudios visuales, una vía muy concurrida en las reflexiones sobre el paisaje se emplea a fondo en la deconstrucción, revelando sus aspectos más negativos. Bajo el pretexto de gozar de su contemplación sin perturbaciones, la representación paisajística también será considerada cómplice de todo tipo de exclusiones operadas en sus encuadres y, por tanto, culpable, en sus contribuciones a la naturalización de las desigualdades, así como de los procesos más conflictivos y violentos que han dado forma al territorio. A finales del siglo xx, contemplar un paisaje supone, en muchos sentidos, asistir al espectáculo de una destrucción inminente salvajemente programada. Ignorarlo supone ser acusado de ser víctima de una fantasía romántica desfasada, de una huida de la realidad. Se entiende, pues, que, a principios del siglo xxi, las connotaciones materiales, mensurables y supuestamente más objetivas de los términos 'geografía', 'topografía' o 'territorio' proporcionen un asidero más aceptable respecto al referente representado; máxime cuando se quieren evocar esas condiciones sociopolíticas directamente implicadas en la transformación de los territorios que muchos artistas han deseado privilegiar.

Como ya apuntábamos en el primer capítulo, a principios de los años dos mil, algunos ensayos empiezan a articular de forma más precisa y concreta los signos de este desplazamiento apelando a lo geográfico como nueva categoría artística<sup>747</sup>. Algunos ejemplos atestiguan la intensidad discursiva que aparece con el cambio de siglo. En el año 2000, se publica *Terra Infirma*, trabajo en el cual Iritt Rogoff, desde la

---

<sup>745</sup> SEKULA, Allan, *Geography Lesson: Canadian Notes* (cat. exp), Vancouver: Vancouver Art Gallery / Cambridge MIT Press, 1997.

<sup>746</sup> Sin duda, la influencia del libro de W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power*, inspirado a su vez por la idea de un paisaje oscuro de John Barrell (*The Dark Side of Landscape*, 1980) fue significativa en este sentido y, a principios de los dos mil, todavía era una referencia muy recurrente en el ámbito artístico.

<sup>747</sup> GUASCH, Anna María, *El arte en la era de lo global (1989-2015)*, Madrid: Alianza Forma, 2016, pp. 161-204.

perspectiva de los estudios visuales, argumenta cómo el concepto de geografía estaba siendo redimensionado desde el ámbito artístico proponiendo una idea de geografía “sin hogar”. Con ella, Rogoff alude a la posibilidad de una redefinición de los temas de ubicación fuera de los parámetros dictaminados por el estado y su esfera de influencia en nuestra capacidad para tematizar cuestiones relativas a la pertenencia más allá de lo vinculado a un estatus jurídico de los sujetos<sup>748</sup>.

[...] Debemos reconocer que la geografía es una categoría epistémica tanto como lo es el género o la raza y que las tres están indeleblemente vinculadas. Las tres categorías comparten un compromiso con la pertenencia que se juega en relación a dicotomías del yo y el otro y en relación a estrategias de ‘emplazamiento’ y desplazamiento’. La geografía, por tanto, es un sistema de clasificación, un modo de ubicación, el lugar de historias colectivas nacionales culturales, lingüísticas y topográficas. Todas ellas en contraposición por las zonas que suponen resistencia en procesos de desidentificación; zonas francas, espacios desmilitarizados, ghettos, barrios de prostitución, zonas fronterizas, etc. e incitan nuestro reconocimiento de la geografía tradicional como un sistema sígnico en crisis<sup>749</sup>.

Dos años más tarde, en un breve texto, el artista Trevor Paglen<sup>750</sup> teoriza en torno a la expresión de “geografías experimentales”, con la que posicionará su trabajo. El éxito de esta fórmula se manifiesta en el hecho de que será utilizada como título en una exposición colectiva en la que él mismo participa<sup>751</sup>. En 2003, Ursula Biemann también esgrime la misma necesidad de privilegiar el pensamiento geográfico posmoderno en su proyecto curatorial *Geography and Politics of Mobility*<sup>752</sup>.

En el ámbito más vinculado a la reflexión fotográfica, otra referencia contribuye a discernir este fenómeno. Aunque no aparecerá publicado en forma de

---

<sup>748</sup> ROGOFF, Irit, *Terra Infirma. Geography's visual culture*, Londres / Nueva York: Routledge, 2000, p. 5.

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>750</sup> Que cuenta con una doble formación como artista y geógrafo, como especificaremos en el punto 4.2.2.

<sup>751</sup> THOMSON, Nato (ed.), *Experimental Geographies*, Nueva York: Melville House / ICI, 2008.

<sup>752</sup> BIEMANN, Ursula, *Geography and Politics of Mobility* (cat. exp.), Viena: Generali Foundation, 2003.

libro hasta mucho más tarde, desde 1994 el seminario dirigido por Jean-François Chevrier en la Escuela de Bellas Artes de París bajo el título de *Territoire(s)* [Territorio(s)] se desarrolla a partir de la necesidad de llevar a cabo una interrogación sobre la globalización económica y sus implicaciones<sup>753</sup>. Su definición de territorio resume especialmente bien la transformación semántica que se está produciendo y, de forma sintomática, como en los casos anteriores, sus argumentos reflejan también una notable ambivalencia en su uso del término. La razón de este sentido expandido del territorio es, sin duda, un efecto de las herencias del giro espacial y los autores que contribuyeron a darle entidad: Lefebvre, Deleuze y Guattari o De Certeau.

Más allá de estas referencias fundamentales, que continúan permeando los discursos hasta hoy, también podemos observar este fenómeno desde otra perspectiva. Aquello que antes podría ser considerado una atribución de la noción de paisaje, en su ambivalencia semántica, a partir de los años dos mil, con mayor evidencia si cabe, también empieza a definir el territorio como red de estratos que implicarían lo físico, lo social o lo psicológico, convirtiéndolo en un punto neurálgico híbrido cada vez más heterogéneo.

El territorio designa una situación geográfica, social y psíquica, entre poética y política. Hoy, la noción de territorio(s) es a menudo entendida en sentido metafórico: por ejemplo, los nuevos territorios del arte. Este uso testimonia una porosidad de las fronteras de competencia entre representación y transformación, obra y actividad, en el contexto de una economía que favorece la información y las redes, con efectos de desigualdad territorial. Sin querer necesariamente impedir la euforia metafórica, deseamos reinvestir la noción de territorio(s) tal como se emplea en las ciencias biológicas y en las ciencias humanas: de la etología a la ecología política, pasando por la geografía y la sociología urbana. Nos proponemos interrogar la validez histórica y prospectiva de estos cuatro modelos en la actividad artística<sup>754</sup>.

---

<sup>753</sup> CHEVRIER, Jean-François, *Des Territoires*, París: L'Arachnéen, 2011.

<sup>754</sup> CHEVRIER, Jean-François, "Intimité territoriale et espace public", en *Le magazine du Jeu de Paume*, 15.07.2013. Disponible en línea: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/07/jean-francois-chevrier-intimite-territoriale-et-espace-public-13/> (consulta: 12.03.2017).

Como estos ejemplos y otras numerosas manifestaciones teóricas, artísticas y curatoriales pondrán de manifiesto en estos años<sup>755</sup>, la situación que dibuja este desplazamiento semántico es extremadamente compleja, lo cual no implica que, en sus efectos más explícitos, como el protagonismo que ha tomado el término de territorio o el de geografía en el ámbito artístico, deba interpretarse únicamente como una tendencia de moda que remitiría al habitual contagio y expansión de nociones que cíclicamente necesitan ser renovadas. Remitir exclusivamente a una mera tendencia del momento contribuiría a pasar por alto algunas de las razones que han producido este fenómeno, las cuales sí entrañan, en cambio, cuestiones de mayor calado. Como ha sintetizado con especial precisión Alberto Martín a propósito del trabajo de Jorge Yeregui, que comentaremos unas líneas más abajo:

Es bien conocida la amplitud del término paisaje, hasta el punto de abarcar múltiples y, a veces, distantes interpretaciones, que en lo fundamental representan la oposición entre lo estético y lo socioeconómico, entre una construcción cultural o una elaboración mental, por una parte, y una realidad visible y objetiva con un significado social y económico, por otra. Una oposición que tiende a confrontar, en lugar de integrar o relacionar, la idea de paisaje con la de territorio. En los últimos tiempos, se han venido desarrollando diferentes propuestas que intentan encontrar nuevos vínculos y articulaciones entre estas dos concepciones mediante la incorporación de ideas y términos como lugar, espacio o sitio<sup>756</sup>.

Lo “geográfico” viene, pues, interpelado desde el ámbito artístico de manera especialmente insistente en estas últimas dos décadas. Este interés es múltiple y se manifiesta en distintos grados: puede tener un sentido difuso o vagamente metafórico, o implicar, en cambio, discursos y metodologías de la propia disciplina geográfica, además de otras referencias a la sociología crítica y la filosofía, como

---

<sup>755</sup> BLANCH, Teresa (dir.), *Topografías invisibles. Estrategias críticas entre Arte y Geografía*, Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 2015; DORRIAN, Mark y ROSE, Gillian, *Deterritorialisation... Revisioning. Landscapes and Politics*, Londres y Nueva York: Black Dog Publishing Limited, 2003; SCOTT, Emily Eliza, y SWENSON, Kirstein (eds.), *Critical Landscapes. Art, Space, Politics*, Oakland: University of California Press, 2015.

<sup>756</sup> MARTÍN, Alberto, “La materialidad del paisaje”, en DE LA TORRE, Alfonso, NOGUÉ, Joan, y MARTÍN, Alberto, *Jorge Yeregui*, Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba (Col. El ojo que ves, n.º 6), 2013, p. 27.

hemos señalado unas líneas más arriba. Por otra parte, en un sentido más concreto, los instrumentos de geolocalización digitales se han convertido en un recurso técnico y artístico recurrente<sup>757</sup>. Ya se trate de una referencia más teórica al pensamiento geográfico o sea utilizado en términos más técnicos y prácticos, esta adscripción a lo geográfico al que muchas prácticas artísticas empiezan a recurrir no está, sin embargo, pese a querer muchas veces arraigarse en un territorio empíricamente observable, libre de ambigüedades, entre otras cuestiones por aquello que implica el rol de la imagen y la representación fotográfica, como trataremos de argumentar a lo largo del capítulo.

Si nos atenemos a las argumentaciones de Rogoff, en su articulación de una geografía porosa, difusa, extensa, en línea con los discursos de la geografía posmoderna<sup>758</sup>, esta referencia a la geografía se ha convertido en una categoría recurrente en muchos proyectos artísticos, aunque, sin duda, no sin evitar tensiones con un sentido ortodoxo de la disciplina geográfica o quizá, como ha sugerido Trevor Paglen, en una prolongación de sus multiplicidades metodológicas en el estudio del espacio. Quizá por ello, en su texto, Paglen haya querido justificar que esa prolongación y su relación con el ámbito artístico se produce de un modo “experimental”. Menos evidente es, quizás, en este abordaje artístico respecto a lo geográfico, en qué medida puede participar la práctica fotográfica, muy especialmente a la luz de las significativas transformaciones tecnológicas en el

---

<sup>757</sup> Íñigo Royo, por ejemplo, en su obra *Esperpento*, publicada por la editorial Concreta en 2009, se sirve de imágenes de la geografía española tomadas por Google Earth para recomponer un mapa del país con pequeños fragmentos extraídos de *Luces de Bohemia*, de Valle Inclán, interrogándose por su contemporaneidad. Web del artista: [www.royoyarantegui.com/inigo/esperpento.html](http://www.royoyarantegui.com/inigo/esperpento.html). Otro caso muy distinto, podría ser el de Joaquín Ruina. Evocando el viaje en coche de John Baldessari en su trabajo *National City* (1967-1968), en el cual había recorrido su ciudad natal fotografiando desde el coche, decide acercarse a este autor recorriendo las mismas calles y aunando las precisiones geográficas de los fototextos de Baldessari, en una nueva especificación territorial desencarnada. El encuadre de la ventanilla del coche ha sido substituido por el de la pantalla, introduciendo un nuevo desencaje que es tanto espacial como temporal. Véase la web del artista: <https://cargocollective.com/joaquimunoz/Welcome-to-National-City>. Otros ejemplos recientes los podemos encontrar en: *Seen Machines*, dentro del programa *Situations*, Fotomuseum Winterthur. Disponible en línea: [www.fotomuseum.ch/en/explore/situations/clusters/30107](http://www.fotomuseum.ch/en/explore/situations/clusters/30107) (consulta: 28.08.2018) o en la exposición comisariada por Joan Fontcuberta *Un Món paral·lel*, comisariada en 2017, en la nave Roca-Umbert de Granollers. Disponible en línea: <http://rocaumbert.com/event/un-mon-paral-lel> (consulta: 28.08.2018).

<sup>758</sup> Rogoff cita específicamente a Edward Soja. SOJA, Edward, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in the Critical Social Theory*, Londres / Nueva York: Verso, 1989. ROGOFF, Irit, *Terra Infirma. Geography's visual culture*, op.cit., p. 123.

régimen visual de las últimas dos décadas<sup>759</sup>. Una cuestión compleja que trataremos de analizar en referencia a proyectos específicos, deteniéndonos en el caso de Paglen que, en su trabajo más reciente, ha reflexionado en torno a este punto.

El giro geográfico puede interpretarse también como la intensificación de un traspaso semántico entre paisaje y territorio que ya venía produciéndose desde los años setenta. Desde este punto de vista, el giro geográfico podría entenderse como la decantación de algunas premisas del giro espacial en el ámbito artístico; de ahí que, como ya introducíamos en el capítulo primero, propongamos examinarlo no tanto como un giro paralelo, sino, por el contrario, como un desplazamiento secundario que se produce en el seno de ese gran cambio de paradigma que ha supuesto el giro espacial.

¿Qué nuevos planteamientos se formulan cuando aquello que *–a priori–* podría ser identificado como paisaje, como representación paisajística, pasa a denominarse “territorio” o “geografía”? Este aspecto supone un primer campo de análisis que, evidentemente, va mucho más allá de las tendencias que marcan el empleo de ciertos términos. Señalaremos tres razones importantes. En primer lugar, porque, especialmente cuando aparecen en títulos de obras o exposiciones, estos términos se utilizan *–o pueden ser interpretados–* como definiciones de aquello que presentan. Más allá de sus connotaciones metafóricas, habituales en los títulos, pueden aludir a aspectos que definen y constituyen un trabajo.

La segunda cuestión, que ya hemos evocado en capítulos anteriores y aludíamos al iniciar este capítulo, es que la hegemonía del concepto de paisaje y su polisemia lo han convertido en una categoría excesivamente escurridiza, a lo que, en el ámbito artístico, hay que sumarle las tensiones *–tardías en el ámbito fotográfico–* respecto a un género muy cuestionado. Por último, habría que señalar que la necesaria revisión de la relación entre estos conceptos no puede soslayar el hecho de que ambas nociones están cada vez más imbricadas. Las razones de esta hibridez podemos hallarlas, en un primer estadio, en la producción artística que se produce en

---

<sup>759</sup> A este propósito, véase: GRAYSON, Kyle, y MAWDSLEY, Jocelyn, “Scopic regimes and the visual turn in International Relations: Seeing world politics through the drone”, en *European Journal of International Relations*, 25 de julio, 2018. Disponible en línea: <http://journals.sagepub.com/eprint/SWwD95pRgv7zf52Q5pBc/full> (consulta: 16.08.2018).



este campo desde los años setenta en relación con la práctica fotográfica o, remontándonos aún más y encontrando otros puntos de intersección, como hemos señalado de forma introductoria en el capítulo primero.

Podríamos convenir también que el giro geográfico que se produce a partir de los años dos mil es, en buena parte, fruto y resultado de los importantes cuestionamientos críticos respecto a la noción de paisaje que el giro espacial ha hecho posibles y que la práctica fotográfica ha contribuido a arraigar en un territorio de lo materialmente documentable. Paralelamente, a la creciente privatización del territorio se le ha sumado una circunstancia en ningún modo nueva<sup>760</sup>, pero sí llamativa, por las proporciones que está alcanzando en los últimos tiempos: el paisaje también puede ser copiado, simulado, insertado incluso allí donde no le correspondería ni cultural ni biológicamente estar. No es solo que el paisaje pueda ser rigurosamente organizado para su explotación económica, sino también que un paisaje se convierte en un tipo de emplazamiento que puede implantarse –construirse o cultivarse– allí donde se desee: el capital y la tecnología lo harán posible<sup>761</sup>.

En estas últimas dos décadas, los diálogos entre la idea de paisaje y la de territorio se complican también en otro sentido. Si bien la fotografía de autor hacia finales de los noventa ha sido muy prolija en mostrar efectos y consecuencias de la globalización en el territorio con la ilustración de la estandarización de ciertas formas paisajísticas, los simulacros, la *disneylandización* del paisaje o el despropósito ecológico que ha alimentado cierta estética apocalíptica, hacia los años dos mil, para diversos artistas, se hace cada vez más apremiante abordar las causas, tanto o más que los efectos.

La elipse que empieza a trazar el giro geográfico en torno a los años dos mil se desencadena también, de forma preponderante, a partir de las problemáticas que acucian al territorio por la agudización de las políticas neoliberales y la consiguiente

---

<sup>760</sup> Cómo el modelo urbano y arquitectónico de Las Vegas ya empezó a ejemplificar en los años setenta. SCOTT Brown, Denise, VENTURI, Robert, IZENOUR, Steven, *Aprendiendo de las Las Vegas*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000 (1972). KUZMA, Marta (ed.), *Big Sign-Little Building* (cat. exp.), Londres: Walther König Books, 2014.

<sup>761</sup> *Ciutats copiades*, comisariada por Martí Peran, aborda precisamente este fenómeno. PERAN, Martí (dir.), *After Landscape. Ciutats copiades* (cat. exp.), Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2015.

concentración de poder en *lobbies* cada vez más poderosos. Diversos artistas empiezan a asumir el desafío que supone lidiar con fuerzas y procesos locales y globales que no son necesariamente invisibles, pero que sí se ha acostumbrado a considerar como tales. De una parte, porque precisamente el género paisajístico enseñó a no echarlos de menos, como fue el caso de la presencia del trabajo o la explotación de los recursos que contribuyen a darle forma. De otra, porque no siempre están fácilmente disponibles a la mirada, ya sea porque se trata de espacios protegidos, subterráneos o submarinos, ya sea porque dejaron de existir y no se encuentre registro de ellos. De ahí que la órbita de lo geográfico, en sentido genérico, constituya en buena medida una referencia sin duda necesaria para definir propuestas de reflexión arraigadas en un substrato firme de lo territorial.

Los proyectos que mencionaremos a continuación han lidiado de diferentes maneras respecto a los desafíos que supone fotografiar estas fuerzas y procesos que pautan las realidades del territorio y sus huecos. Desafíos que no implican únicamente la “visibilización” de ciertas circunstancias, sino también el replanteamiento del sentido de la representación fotográfica. Si la agudización de los efectos más nocivos derivados de las políticas neoliberales, en su dimensión territorial, geopolítica, social y cultural, ha provocado una nueva atención a la opacidad con la que operan sus agentes, podríamos argumentar que, paralelamente, también ha ido emergiendo una mayor capacidad para desenmascararlos. La podemos reconocer en la habilidad por identificar la interdependencia de acontecimientos simultáneos en espacios geográficamente muy distantes, en una nueva modalidad de trabajo que vendría a poner en jaque las posibilidades habitualmente asociadas con el trabajo fotográfico.

Proyectos como *Fish Story*, de Allan Sekula, inauguraron nuevos enfoques de carácter investigativo en el desarrollo de una práctica fotográfica que hemos podido reencontrar en proyectos más recientes como *Traces of Nitrate*, de Xavier Ribas, Ignacio Acosta y Louise Purbrick<sup>762</sup>, que analizaremos como caso de estudio; *State*

---

<sup>762</sup> Realizado en el marco de la Universidad de Brighton, el proyecto ha tomado forma en diversas manifestaciones: exposiciones, encuentros y diversas publicaciones. La suma de sus investigaciones ha permitido enlazar las relaciones entre el extractivismo histórico y el contemporáneo, al vincular la historia del nitrato con la del cobre en las relaciones entre Gran Bretaña y Chile. RIBAS, Xavier, PURBRICK, Louise, y ACOSTA, Ignacio, *Trafficking the Earth*, Londres: Intuitive Editions / Santiago de Chile: Editorial

*Business*, de Mari Bastashevski<sup>763</sup>, o *The Other Night Sky*<sup>764</sup>, de Trevor Paglen, por citar solo algunos que consideramos especialmente significativos y referenciales para reflexionar sobre el giro geográfico y que comentaremos brevemente a continuación. Más allá de sus diferencias, estos trabajos permiten individuar una serie de aspectos claves en la reconceptualización que se produce de lo geográfico en el ámbito artístico y en los cuales la práctica fotográfica tiene un rol importante.

En términos generales, estos proyectos señalan la posibilidad de invertir los términos de una ecuación muy asentada en la cultura fotográfica y que podríamos resumir de la siguiente manera: si la invisibilidad de la soberanía con la que opera el capitalismo global es inversamente proporcional a la visibilidad de sus consecuencias territoriales, sociales y medioambientales, de lo que se trataría para estos autores es de invertir esta polaridad. En este sentido, lo que ponen de manifiesto sus proyectos es el propósito de plasmar algo especialmente resistente a la representación fotográfica, como son, por ejemplo, los agentes directamente responsables: el núcleo duro del sistema. Otra cuestión es que este centro operativo sea realmente alcanzable, pero la posibilidad de acercarse para extraer algunos fragmentos que puedan ser de alguna utilidad en el debate público se ha convertido en una meta razonable para muchos autores, a pesar de los inmensos esfuerzos que impliquen este tipo de proyectos.

La posibilidad que señalan los trabajos que analizaremos a continuación sería, más concretamente, la de localizar de forma geográficamente exacta los puntos de intersección entre las entidades responsables de la transformación territorial y sus consecuencias sociales. Es decir, cómo esta transformación se ha articulado históricamente y cómo se proyecta hacia el futuro; quién se beneficia y quién paga el precio más alto; quién se enriquece y quién se empobrece; qué territorios fructifican y cuáles son enterrados bajo los residuos más letalmente contaminantes. Por supuesto, en este agenciamiento de la territorialidad cada vez más complejo, cada autor negocia de manera distinta con la densidad de la trama de relaciones implicadas entre

---

Gronefot, 2017. Disponible en línea: <http://tracesofnitrates.org/2017-Trafficking-the-Earth-1> (consulta: 22.08.2018). Web del proyecto: <http://tracesofnitrates.org/> (consulta: 22.06.2018).

<sup>763</sup> Web de la artista: <https://www.maribastashevski.com/state-business> (consulta: 23.06.2018).

<sup>764</sup> Web del artista: <http://www.paglen.com/?l=work&s=othernightsky&i=2> (consulta: 25.06.2018).

tratados internacionales y mercados financieros, sistemas de cultivo, transporte, política laboral, movilizaciones masivas o la creciente privatización de recursos. La operatividad transnacional no es algo nuevo, pero la magnitud de los efectos que se han podido constatar en las últimas dos décadas probablemente sí lo sea. Algunos ejemplos servirán de guía para rastrear los aspectos más significativos de la perspectiva que abre el giro geográfico.

En 2003, el artista Joachim Koester decide seguir los pasos del protagonista de la célebre novela de Bram Stoker, *Drácula* (1897), estableciendo un singular diálogo entre territorio e historia a través de su viaje por los valles de Transilvania, cuyo hilo conductor será la literatura. Invitado a participar en la exposición *Prophetic Corners: Dealing with Future*<sup>765</sup>, que tomaba prestada de Benjamin la hipótesis de que algunos lugares con misteriosas características permitirían ver el futuro<sup>766</sup>, Koester decide viajar a los Cárpatos. Inicia su recorrido en el valle de Bargau, justo allí donde, más de un siglo antes, lo había hecho el solitario protagonista de la novela<sup>767</sup>. “No estaba muy seguro de lo que estaba buscando”, ha afirmado Koester, “mi atención estaba dividida entre el interés por la región que había estado recreando como un ‘paisaje mental’ a través de tantas películas y escritos sobre Drácula y la idea de los ‘rincones proféticos’ que implicaba la idea de cartografiar un territorio invisible”<sup>768</sup>.

En las afueras de Bistrita, que Stoker describe como una “masa desconcertante de flores”<sup>769</sup>, la atención de Koester queda atrapada por las marcas que han dejado las agresivas intervenciones de la industria maderera y el carácter anónimo de las nuevas edificaciones. Estos rastros del pasado más reciente conviven con los vestigios más antiguos de la época comunista: infraestructuras inacabadas y ocultas en la vegetación que, para el autor, parecen tener continuidad en las nuevas construcciones

---

<sup>765</sup> La 6th Peripheric Biennial, comisariada por Anders Kreuger, Iasi, Rumanía, 30 de mayo-14 de junio, 2003. Véase la nota de prensa en: <http://1995-2015.undo.net/it/evento/14664> (consulta: 17.05.2018).

<sup>766</sup> BENJAMIN, Walter, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid: Abada, 2011.

<sup>767</sup> Stoker nunca visitó Transilvania. Sus fuentes de información provenían de la bien nutrida biblioteca del British Museum de Londres, donde el escritor pasaba largas horas transcribiendo fragmentos enteros de cuadernos de viajeros y libros sobre el folklore rumano que llegaba a utilizar literalmente para dar mayor credibilidad a su relato, ambientado en una región que en la conciencia inglesa del siglo XIX era considerada como una de las más salvajes y desconocidas de Europa.

<sup>768</sup> Koester, Joachim, “From the travels of Jonathan Harker”, 2003. Disponible en línea: <http://www.nicolaiwallner.com/texts.php?action=details&id=46> (consulta: 23.09.2018).

<sup>769</sup> *Íd.*

contemporáneas a medio edificar, en una lógica de continuidad del pasado al futuro. Haciendo una evidente alusión a Robert Smithson, Koester evoca la sensación de estar en una película de ciencia ficción y en una especie de obsolescencia invertida. Al tiempo histórico y su desarrollo lineal, Koester le superpone su recorrido, que hace coincidir con el de Jonathan Harker. Sin el menor atisbo de evocación romantizada o novelesca, plantea –en una tendencia recurrente desde los años ochenta– cómo la percepción está constantemente mediada por relatos e imágenes previas de distintas épocas y fuentes, pero, sobre todo, cómo el enfoque fáctico que toda imagen documental nos presenta también contribuye a añadir una capa de ficción suplementaria producida por el dispositivo fotográfico.

El viaje de Koester termina, elocuentemente, frente al nuevo Hotel Castle Dracula, construido en 1982 para acoger al creciente número de turistas aficionados a la leyenda que año tras año visitan la región. La zona, según constataba entonces Koester, no había sido víctima de las maldades de las criaturas de la noche, pero sí había sido objeto de diversos escándalos de corrupción que implicaban a empresarios de la industria maderera y al gobierno local, y cuyo rastro de negocios poco transparentes quedaba patente en las amplias zonas taladas en medio de los frondosos bosques. La propuesta artística de Koester se articula, así, justamente a partir de ese desajuste entre la imagen mental alimentada por la literatura y el cine y la constatación del paisaje contemporáneo a través de un universo de miradas, a veces contradictorias, entre los residuos del pasado y los signos del presente, los depósitos remanentes de un tiempo ficticio recreado por la literatura y la realidad sociopolítica del lugar, que coexisten y se entrecruzan constantemente.

Si, a lo largo de los noventa, la cuestión de la prerruina se convirtió en un tema constantemente aludido en muchos proyectos fotográficos que se sumaban al debate respecto a las diversas burbujas inmobiliarias que se fueron produciendo en diversos países<sup>770</sup>, más recientemente la atención a las fricciones entre paisaje y territorio por parte de diversos autores ha tocado otros “puntos ciegos”. Cada época y cada contexto geográfico tienen sus invisibilidades, esos puntos que resulta más

---

<sup>770</sup> En España, uno de los más citados ha sido el de SCHULZ, Julia, *Ruinas modernas. Una topografía del lucro*, Barcelona: Àmbit, 2012. Véase también: PERÁN, Martí, “(Des)hacer el territorio: sobre poética ecológica”, disponible en línea: [www.martiperan.net](http://www.martiperan.net) (consulta: 20.08.2018).

complicado reconocer. Como sucede en el plano psicológico, hay unas zonas a las que no podemos acceder si no es a través de un intermediario: zonas que están, por decirlo de algún modo, blindadas. Un blindaje que, evidentemente, responde a motivaciones muy diversas: algunas son preeminentemente culturales, otras son económico-políticas, otras ideológicas, aunque todas ellas estén siempre interrelacionadas<sup>771</sup>.

Este tejido de interrelaciones es uno de los aspectos sobre el que ha trabajado Jorge Yeregui prácticamente desde sus inicios<sup>772</sup>. Aquí mencionaremos uno de sus trabajos más recientes: *Tudela* (2011-en proceso), en el cual aborda una cuestión especialmente compleja, la “renaturalización artificial” de un paisaje. Concretamente, Yeregui elige desarrollar su proyecto en un paraje situado en el Cap de Creus donde se hallaba el emplazamiento de un resort del Club Mediterráneo<sup>773</sup> construido en los años sesenta. A pesar de la declaración de la zona como parque natural en 1988 y al margen de la Ley de Protección de Costas, el resort continuaría sus actividades hasta finales de los años noventa. No serían las imposiciones gubernamentales, sino los problemas financieros del propio resort los que provocarían el cierre y su venta al Estado español. El proyecto de Yeregui parte de este contexto para analizar el proyecto paisajístico que se llevaría a cabo en la zona, considerado actualmente como referencia en la lucha por la preservación de espacios naturales<sup>774</sup>.

La singularidad del planteamiento paisajístico para la recuperación de la zona radicaba en la idea de restaurar el espacio devolviéndolo a su estructura natural previa a la instalación del resort. Como precisa Yeregui, se trató de un proyecto de

---

<sup>771</sup> Un proyecto reciente que reflexiona sobre las dinámicas de esta interrelación lo encontramos en la pieza de Nabil Ahmet “Prologue: Radical Meteorology”, donde el ciclón Blue Marble se convierte en el punto de partida para mostrar el vínculo entre la violencia de la naturaleza y la violencia política en Bangladesh en 1970-71. Véase la web del proyecto *World of Matter*: [www.worldofmatter.net/prologue-radical-meteorology#path=prologue-radical-meteorology](http://www.worldofmatter.net/prologue-radical-meteorology#path=prologue-radical-meteorology) (consulta en línea: 22.11.2013).

<sup>772</sup> YEREGUI, Jorge, *Paisajes mínimos* (cat. exp.), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (Col. Campo de Agramante, n.º 68), 2010; DE LA TORRE, Alfonso, NOGUÉ, Joan, y MARTÍN, Alberto, *Jorge Yeregui*, Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba (Col. El ojo que ves, n.º 6), 2013; YEREGUI, Jorge, *Perturbaciones. Sobre entropía y paisaje* (cat. exp.), Cádiz: Universidad de Cádiz (Col. Cuadernos fotográficos de la Kursala, n.º 20), 2010.

<sup>773</sup> Anna Malagrada también ha trabajado en el mismo emplazamiento en su proyecto *Point de Vue* (2007), justo antes de su demolición. Véase la web de la artista: [www.anamalagrada.com](http://www.anamalagrada.com) y la referencia a este trabajo en MALAGRADA, Anna (*In*) *Visibilidad* (cat. exp.), A Coruña: Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (MAC), 2016.

<sup>774</sup> EMF Paisatge ([www.emf.cat/ca/projectes/1/253-projecte-dus-public-del-paratge-de-tudela-cul.html](http://www.emf.cat/ca/projectes/1/253-projecte-dus-public-del-paratge-de-tudela-cul.html)).

“microcirugía paisajística”<sup>775</sup> extraordinariamente exhaustivo que incluía la demolición de 430 edificaciones, el reciclaje de 42.000 m<sup>3</sup> de escombros y la eliminación de flora invasiva (substituida por flora autóctona), en una superficie de 50 hectáreas. Durante un año, se destruyó cada edificación del resort utilizando técnicas de demolición de bajo impacto. Al mismo tiempo, los escombros originados se trasladaban en camión a un pueblo cercano para reciclarlos en la construcción de una marina, con lo cual, argumenta Yeregui, el proyecto, de forma paradójica, también participaba indirectamente de una nueva explotación territorial, que sin duda acarrearía nuevos desgastes medioambientales.

Tudela, actualmente, precisa Yeregui, luce aparentemente como espacio que ha reanudado su equilibrio ecosistémico, interrumpido durante cuarenta años por la actividad turística, que hoy ha sido substituida por otra más controlada en sus movimientos que sigue visitando el emplazamiento. En sus fotografías, Yeregui restablece este vínculo, conectando las imágenes del territorio durante el proceso de “renaturalización” con otras tomadas durante la construcción de la marina con parte de los residuos del resort (Fig. 49). En este espacio de intervalo, entre el compromiso ecológico y las ambiguas políticas de *greenwashing*, es donde surgen algunas interrogaciones respecto a esta devolución mecánica y artificial del paisaje a un estado “natural”, como ya había emprendido en su trabajo *Paisajes mínimos* (2007-2010) (Fig. 50)<sup>776</sup>. Como ha precisado Yeregui, este proyecto documentaba esas operaciones altamente tecnologizadas para insertar en el ámbito urbano y arquitectónico un efecto de *verdolatría*:

Se trata de fragmentos reconocibles del paisaje natural contruidos dentro de la arquitectura, de topografías vegetales –ecotopografías– que nacen del terreno a modo de pliegue y albergan un programa funcional en su interior, de espacios que reproducen un hábitat con medios tecnológicos e incorporan su mantenimiento y consumo energético al del propio edificio<sup>777</sup>.

---

<sup>775</sup> Conversación con la autora, 17 de enero de 2013.

<sup>776</sup> Véase parte del trabajo en la web del artista: [www.jorgeyeregui.com](http://www.jorgeyeregui.com) (consulta: 26.08.2018)

<sup>777</sup> YEREGUI, Jorge, “Paisajes mínimos”, en YEREGUI, Jorge, *Paisajes mínimos* (cat. exp.), *op. cit.*, p. 61.

Para Yeregui, la fotografía cumple fundamentalmente un papel heurístico: sirve de instrumento de observación y análisis. Puede ser el punto de partida de una investigación o ser un medio más de reconocimiento y comprensión durante un proceso de estudio que puede extenderse diversos años. Consciente de que la evolución del paisaje depende en gran medida del entorno construido, su práctica artística se ha enfocado desde sus inicios en aquellas situaciones en las que el crecimiento descontrolado de las ciudades o una gestión industrial y urbanística particularmente corrosiva han dejado profundas huellas, aunque no siempre de forma explícita<sup>778</sup>.

Otro de los campos que sin duda se han privilegiado de forma creciente en las últimas dos décadas ha sido la atención al extractivismo minero. Son muchos los proyectos y las investigaciones extraordinariamente interesantes que se han llevado a cabo<sup>779</sup>, pero pocas veces se analiza que rol ha juega el registro fotográfico en este tipo de trabajos. Incluso dentro de un uso documental, los matices varían y no necesariamente por motivos estilísticos, sino por diversas razones que habitualmente se vinculan con los marcos epistemológicos respecto a la construcción de la investigación de sus autores y la posición que adquieren las imágenes en sus indagaciones y producciones. Señalaremos aquí brevemente el trabajo de Mabe Bethônico e Ignacio Acosta, para detenernos más adelante en un caso de estudio, en el siguiente epígrafe, con el trabajo de Xavier Ribas.

En su proyecto *Invisibilidad mineral*<sup>780</sup>, iniciado en 2008 como investigación de campo<sup>781</sup>, Bethônico ha dedicado diversos años a investigar en torno a las industrias

---

<sup>778</sup> Como atestiguan sus trabajos anteriores. Véase web del artista: <http://www.jorgeyeregui.com/> (consulta: 22.06.2018)

<sup>779</sup> Dos ejemplos recientes: el último proyecto de Oswaldo Ruiz, *La memoria de la montaña* (2018), aborda la configuración industrial de Monterrey a partir de la industria cementera en relación con la pérdida de enclaves autóctonos e importantes restos arqueológicos de petroglifos en la misma cadena montañosa. Otro ejemplo reciente lo constituye el trabajo de Fyodor Telkov, *36 views*, en el cual encontramos la misma dialéctica entre el desastre y una referencia antigua. En este caso: la pequeña ciudad de Degtyarsk, creada a partir de las minas de cobre que actualmente sobreviven a pesar del importante desastre ambiental que ha provocado la extracción minera. No obstante, la referencia icónica de las minas, figurada en dos montañas a cada extremo de la población, viene puesta en relación con una referencia paisajística mucho más poética: la serie de grabados del Monte Fuji de Katsushika Hokusai. TELKOV, Fyodor, *36 views*, Madrid: Ediciones Anómalas, 2016. Reseña del libro en *Landscape Stories*: <http://magazine.landscapestories.net/en/books/book-reviews/fyodor-telkov> (consulta: 18.05.2018).

<sup>780</sup> BETHÔNICO, Mabe, (ed.), "Mineral Invisibility", en *Provisões. Uma conferência visual [World of Matter]*, Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2013, pp. 212-233.



mineras de la región de Minas Gerais, en Brasil, interesándose muy específicamente por las cuestiones menos visibles en el debate público, como podrían ser las difíciles y a menudo peligrosas condiciones de trabajo, la importante presencia femenina y la falta de información que gravita en torno a las empresas mineras más importantes del país, que ejercen un férreo control de su imagen (Fig. 51)<sup>782</sup>. Este proyecto, pues, atraviesa distintas capas de invisibilidad. Por invitación del Centre de la Photographie de Genève, Bethônico empezó a investigar la condición laboral de las mujeres en las minas<sup>783</sup>, logrando fotografiarlas y entrevistarlas. A pesar de las fuertes medidas de seguridad para acceder, Bethônico consiguió el permiso para fotografiar a algunas trabajadoras de una gran empresa minera. Después del primer permiso, explica, fue más fácil lograr entrar en otras compañías<sup>784</sup>.

El contacto con las mujeres reveló que eran empleadas sin ninguna restricción o programa especial. Contrariamente a lo que podría imaginarse, explica Bethônico, son valoradas por sus habilidades. Manejan mejor que los hombres las máquinas cada vez más automatizadas y son respetadas por sus compañeros, aunque en algunos casos reconozcan evitar pedir ayuda para que su profesionalidad no sea cuestionada<sup>785</sup>. Al lado de esta primera impresión casi idílica, Bethônico también señala que ninguna de las mujeres entrevistadas se planteaba ninguna cuestión respecto al impacto de la minería en la destrucción local. El trabajo es un privilegio.

En ciudades donde la minería es la única industria consolidada, buscan un trabajo con derechos laborales, estabilidad y perspectivas de crecimiento para mejorar sus salarios a medio plazo. En ciudades mineras, apenas hay otras oportunidades de trabajo en otras industrias, a menudo inexistentes.

En estas ciudades, la minería es el pilar de la economía, aunque sea por un

---

<sup>781</sup> BETHÔNICO, Mabe, "Mineral Invisibility", en *World of Matter*, sin paginar. Disponible en línea: <https://www.worldofmatter.net/mineral-invisibility-o> (consulta: 12.06.2018).

<sup>782</sup> BETHÔNICO, Mabe, y PATO, Ana (eds.), *Mabe Bethonico. Documents. Making public the construction of memory*, Sao Paulo: Associação cultural videobrasil / Galpao VB, 2017.

<sup>783</sup> El proyecto específico surgió a partir de las investigaciones en el International Labour Organisation, donde la falta de información sobre la labor minera y la ausencia de mujeres obreras supuso el origen del proyecto, que se articularía en una colección de imágenes sobre la realidad de las trabajadoras en las minas de Minas Gerais.

<sup>784</sup> BETHÔNICO, Mabe, "Mineral Invisibility", en *Provisões. Uma conferencia visual [World of Matter]*, op. cit., p. 215.

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 215.

periodo de tiempo limitado –hasta el agotamiento de la empresa–, a pesar de todas las implicaciones en la seguridad y la destrucción local<sup>786</sup>.

Para Bethônico una auténtica amnesia colectiva rodea los yacimientos mineros<sup>787</sup>. A pesar de las enormes proporciones de espacio que ocupan los lugares de perforación y la proporción de sus efectos en el ecosistema y las economías locales, estos emplazamientos son muy difíciles de ver: deliberadamente escondidos por los bosques con el propósito de evitar cualquier debate público<sup>788</sup>. Y, aunque la cuestión de la minería “está impresa en el imaginario de las gentes del lugar, normalmente es un tema desconocido, tanto en lo que atañe a la dimensión de las excavaciones como en la medida de la maquinaria y el tipo de trabajo que implica. Es un tema que pasa desapercibido, es invisible y no se discute”<sup>789</sup>.

Tan solo recientemente, con inversores chinos implicados más allá de la importación que están adquiriendo minas y controlando más operaciones extractivas, el tema de la minería aparece con mayor frecuencia en la prensa, debido al sentimiento de amenaza a la autonomía local. Las ONG tratan de llevar al debate público el tema de la rápida expansión y la amenaza que supone en los recursos de agua, pero apenas aparecen en la prensa. Son pequeños grupos de individuos que representan la única resistencia, aunque suponen una oposición bien organizada y han ganado juicios contra poderosas compañías transnacionales, como fue el caso de la protección de la Serra do Gandarela<sup>790</sup>.

Para Bethônico, esta invisibilidad y la abstracción que provoca reviste otro aspecto problemático vinculado con la imagen y “la privatización de la memoria”<sup>791</sup>. Las compañías mineras más importantes invierten importantes sumas de dinero en publicidad, expuesta a través de imágenes de lo ecológicamente sostenible con la

---

<sup>786</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>787</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>788</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>789</sup> *Íd.*

<sup>790</sup> *Íd.*

<sup>791</sup> Además de la problemática que supone que en espacios públicos como bibliotecas, archivos o museos haya muy poca información disponible, Bethônico también lamenta que muchos proyectos artísticos se hayan interesado por el aspecto exclusivamente estético de los enclaves mineros. *Ibid.*, p. 231. Véase también: JAPPE, Anselm M., “Museum of Public Concern”, en BETHÔNICO, Mabe, y PATO, Ana (eds.), *Mabe Bethônico. Documents. Making Public the Construction of Memory*, op. cit., pp. 70-71.

pretensión de subrayar el rol fundamental que juegan en el crecimiento económico nacional y en la creación de empleo. Las mismas compañías, además, han empezado a desarrollar programas culturales muy ambiciosos en instituciones públicas dedicadas a la vida minera de Minas Gerais como, por ejemplo, el Museo de Minas y Metales, donde nuevas versiones de la historia minera articulan los discursos a su conveniencia, borrando la presencia de sus trabajadores o trabajadoras, ofreciendo estadísticas parciales e informaciones tendenciosas con el “propósito estratégico, precisa Bethônico, de infantilizar al público de estos lugares de entretenimiento, en los cuales las referencias al trabajo, el medioambiente, el contexto político y el legado histórico no están contemplados”<sup>792</sup>.

Como en el caso de Bethônico, el trabajo de Ignacio Acosta, *Copper Geographies* (2010-2016)<sup>793</sup> también se asienta en el resultado de un arduo y extenso trabajo de investigación en el que se entrecruzan distintos ámbitos de estudio dando visibilidad a una compleja trama de interrelaciones. Desde un punto de vista temático, el rastreo de las rutas que el cobre recorre en sus distintas fases de transformación implica múltiples planos de interdependencia a nivel transnacional que conectan los procesos de la industria extractiva con la esfera económica, política, medioambiental y social. No obstante, no sería del todo exacto pretender escindir esta somera identificación temática del modo en que el proyecto logra trenzar sus distintos estratos y el espectro de reflexiones que permite abrir. Otro tipo de flujo atraviesa la investigación en el orden de las ideas y lo sensible, dando cuerpo al proyecto: las distintas modalidades con las que se da a ver la conexión entre todos estos planos de realidad tan diversos que ha implicado el uso del cobre y sus consecuencias en un territorio sumamente extenso en el que *todos* intervenimos de forma local y global. Cada uno de los capítulos de la obra anuda distintos hilos temáticos y discursivos que atraviesan el proyecto.

---

<sup>792</sup> BETHÔNICO, Mabe, “Mineral Invisibility”, en *Provisões. Uma conferencia visual [World of Matter]*, op. cit., p. 229.

<sup>793</sup> Se trata de un proyecto desarrollado como investigación de doctorado en la Universidad de Brighton, concluído en 2016 bajo el título de *The Copper Geographies of Chile and Britain: A Photographic Study of Mining* y que ha formado parte del proyecto *Traces of Nitrate*, desarrollado junto a Xavier Ribas y Louise Purbrick. Como trabajo individual ha sido recientemente publicado: ACOSTA, Ignacio, *Copper Geographies*, Barcelona / México D. F.: RM Editores, 2018.

Muy esquemáticamente: *Metallic Threads* (2010-2015) documenta los lugares claves de la cadena de transformación, desde su extracción y sus dispersas transformaciones hasta los lugares donde terminará en forma de residuo (Fig. 52); *Sulphuric Acid Route* (2012) apunta a otra conexión distinta, entre la polución de una de las reservas más grandes de cobre en el desierto de Atacama, un efecto atmosférico típico de la zona caracterizado por fuertes nieblas, y su interpenetración de significado con la cosmología Aymara; *Coquimbo & Swansea* (2014) contrapone las realidades de dos puntos claves de extracción y de la industria siderúrgica que históricamente conectaron Chile y Gales, mostrando la polarización del estado de sus paisajes actuales; *Miss Chiquicamata. The Slag* (2012) aborda el modelo arquitectónico y urbano de los poblados mineros diseñados por los hermanos Guggenheim a principios del siglo xx y cómo todavía hoy se mantienen los mismos propósitos de explotación y provecho (Fig. 53); *Antofagasta Plc. Stop Abuses!* (2010-2014) se centra en un caso especialmente simbólico: el impacto de la mina de Los Pelambres, en el Valle de Pupio, en el norte de Chile. Su construcción no solo supuso el desplazamiento de la población, graves cotas de contaminación de los acuíferos y todo tipo de problemas medioambientales, sino que también ocasionó pérdidas de emplazamientos arqueológicos y patrimonio indígena muy importantes; *High Rise* (2012) analiza la burbuja inmobiliaria de Iquique, vinculada al aumento de la industria extractiva del cobre; por último, *Hidden Circuits* (2012) se adentra en los conductos y artefactos de cobre de una mansión de Liverpool donde se halla una colección de arte adquirida con las fortunas del comercio del cobre y otros materiales, contribuyendo al desarrollo de la expansión de Gran Bretaña en el siglo xix.

En otra capa de esta compleja urdimbre, el relato que articula el tejido de la investigación está también marcado por la geografía vital de su autor, a caballo entre Chile e Inglaterra. Su temprana implicación política en las luchas activistas contra el extractivismo mineral, su formación como artista y fotógrafo, así como su participación en el proyecto colectivo realizado junto a Xavier Ribas y Louise Purbrick: *Traces of Nitrate*<sup>794</sup>, constituyen ejes fundamentales a través de los cuales se asienta su práctica fotográfica. *Copper Geographies* manifiesta en muchos sentidos las

---

<sup>794</sup> En el que nos detendremos en el punto 4.2.1.2., al analizar el trabajo de Xavier Ribas.

posibilidades que se configuran tras esta resemantización de la idea de geografía desde el ámbito artístico. Las geografías que implican el flujo de este mineral son diversas, múltiples y plurales; su escala es global, toca y atraviesa distintos países. Aunque la investigación se haya centrado específicamente en relaciones entre Chile –país con una de las reservas más grandes de cobre– e Inglaterra –uno de los centros financieros que más se ha beneficiado de la administración del capital derivado–, el proyecto permite identificar un rasgo significativo de la perspectiva geopolítica que abre el giro geográfico: la posibilidad de conectar espacios geográficamente muy alejados, vinculados por la circulación de materias y capital.

Si, a mediados de los años noventa, el concepto de ciudad difusa centró gran parte de los debates sobre el crecimiento urbano y permitió el análisis y la comprensión de zonas que escapaban tanto a la idea de centro como a la de periferia, podría argumentarse aquí que la extrapolación de este término a nivel global ayuda a definir la rearticulación de la noción de geografía que, desde los años dos mil, se ha producido desde el giro geográfico. La sensibilidad por la consideración global del problema del territorio y su historia colonial ha permitido una creciente reflexión de varias cuestiones claves que *Copper Geographies* integra y articula.

Considerar las consecuencias de los flujos que atraviesan el planeta supone empezar a pensar en esos espacios de tránsito, reconociéndolos en tanto que intervalos territoriales aparentemente invisibles, fuera de foco por no estar adscritos a la importancia del centro o al interés de la periferia. En este sentido, uno de los nudos que Ignacio Acosta problematiza en su proyecto parte del reconocimiento de un vínculo desatendido, de un nexo crucial, pero no suficientemente reconocido. Como sucede con distintos minerales que sostienen el funcionamiento tecnológico actual, Acosta nos recuerda que, si bien el cobre está en todas partes –envuelto en cables de plástico, detrás de las paredes, en coches, ordenadores, teléfonos móviles y todo tipo de dispositivos de visión–, raramente lo vemos.

Esta presencia invisible, pero insoslayable en la actual situación de producción tecnológica, revela otra paradoja con la que Ignacio Acosta se enfrenta directamente. La invisibilidad de la soberanía con la que opera el capitalismo global en su versión neoliberal más agresiva (cómo se mueven los hilos de los tratados

internacionales, las implicaciones medioambientales y de salud pública de los sistemas de extracción, transporte, condiciones de trabajo y habitabilidad o la creciente privatización de recursos) es inversamente proporcional a la evidencia de sus consecuencias territoriales, sociales y medioambientales. La polaridad es explícita, pero compleja. El proyecto de *Copper Geographies* responde a esta cuestión cuestionando la forma en que vienen integrados esos espacios desconectados de la visibilidad habitual, esos *entres* territoriales donde Acosta ha identificado que se producen intercambios sustanciales que es indispensable atender, observar y sopesar. Esos *entres* que regulan y revelan vaciamientos que no vuelven a llenarse; *entres* que suponen la transformación de mineral en mercancía en un fluir económico unidireccional y sectorial; *entres* que señalan cómo ese hueco de material-valor que se produce en el punto de origen no solo es cada vez más hondo, sino que además recibe –inmediata y diferidamente– residuos que no hacen sino agravar ese vaciamiento de recursos –materiales, medioambientales y sociales– de forma cada vez más grave.

Si la identificación de estos puntos claves en las relaciones de intercambio desigual supone una ardua tarea investigativa, no lo es menos reconsiderar cómo lidiar con la representación fotográfica y el rol que juega en una investigación de estas características. Situar en esos puntos del *entre*, posicionarse para observar lo que ocurre en ellos, pero, asimismo, aquello que puede ser observado desde ahí a un lado y a otro, significa distintos tipos de dificultad y esfuerzo. Tanto por lo que supone alcanzarlos, como por lo que implica narrar desde esos puntos de observación, en ambos casos entraña abrir una vía allí donde todavía no existía. *Copper Geographies* plantea y asume, de este modo, distintos retos: en primer lugar, los que derivan de la propia complejidad del tema principal –la economía extractiva a través del caso específico del cobre–, pero también los que derivan de su comprensión sin desdibujar sus múltiples aristas, como refleja la propia estructura del proyecto, articulada en diferentes series entrelazadas. Esta estructura, no obstante, no da lugar a una taxonomía al uso. No se trata de clasificar, enumerar o comparar, sino de pensar a través de las imágenes desde otra posición. Por otra parte, la comprensión respecto a esos engranajes en los cuales se solapan materias, compañías, países, Estados,

mercados, etc., tiene una magnitud y una tesitura cuya densidad de intereses Acosta aborda desde el reconocimiento de aquello que configura su entramado geopolítico.

Si la minería, en este contexto, está adquiriendo una nueva visibilidad en el ámbito artístico, en esta interrogación en torno a lo que podríamos calificar como “los puntos ciegos del paisaje”<sup>795</sup>, es decir, aquella especialmente resistente a la representación visual, algunos territorios, por su dimensión geopolítica, se han convertido en destinos geográficos especialmente sensibles al interés de muchos artistas. Nos centraremos en el caso de Palestina a través de dos autoras cuyo trabajo consideramos especialmente idóneo en las cuestiones que se entrelazan a lo largo del capítulo: Ahlam Shibli y Valerie Jouve.

Si la cuestión de la desposesión de tierras o la expulsión, podríamos convenir, es sin duda un punto ciego especialmente paradigmático de la representación paisajística clásica occidental, en la actualidad ¿cómo lidiar con esa expropiación cuando la propia representación puede suponer una amenaza? Ahlam Shibli ha abordado muy directamente esta cuestión a través de proyectos fotográficos como *Goter* (2002-2003), *Arab al-Sbaih* (2007) o *The Valley* (2007-2008)<sup>796</sup>, mientras que Valéry Jouve ha reunido sus trabajos realizados en Palestina bajo el título de *Paysages* (2008-2010).

Las fotografías de Shibli, que comienza su carrera a mediados de los años noventa, arraigan en la necesidad de trabajar en la complejidad de una imagen que refiere a un lugar que ha sido borrado del mapa por parte del Estado de Israel. En su proyecto *Goter*<sup>797</sup>, Shibli reúne un compendio de fotografías de las tierras de al-Naqab (Néguev), desprovistas de legislación, en las que se muestra la precariedad del asentamiento. Si las numerosas imágenes del territorio mantienen cierto diálogo formal con el estilo documental de algunos autores de *New Topographics*,

---

<sup>795</sup> DAHÓ, Marta, “Del paisaje al territorio: puntos ciegos”, en BLANCH, Teresa (dir.), *Topografías invisibles. Estrategias críticas entre arte y geografía*, Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2015, pp. 156-163.

<sup>796</sup> En su web, también pueden verse otros trabajos más recientes, como *Occupation* (Al-Khalil/Hebron, Palestine), 2016-2017, expuesto en la documenta 14. Véanse: <http://www.documenta14.de/en/notes-and-works/24025/unesco-declares-al-khalil-hebron-a-world-heritage-site> (consulta: 31.07.2018) y la web de la artista: [www.ahlamshibli.com/photography.htm](http://www.ahlamshibli.com/photography.htm) (consulta: 22.08.2018).

<sup>797</sup> Realizada en Al-Naqab, en 2002-2003. [www.ahlamshibli.com/photography.htm](http://www.ahlamshibli.com/photography.htm) (consulta: 28.08.2018).

especialmente Joe Deal<sup>798</sup>, a diferencia de estos autores, Shibli no duda en introducir también diversas figuras. Mantiene así cierta distancia crítica con la estética “neutron-bomb school of photography”, tal como sentenció Sekula con escepticismo<sup>799</sup>. Lo hace con un despliegue de recursos muy diversos, desde un acercamiento íntimo hasta un uso aparentemente arbitrario del enfoque o del obstáculo visual, que se interpone impidiendo una visión despejada de un rostro o un cuerpo<sup>800</sup>. Otras veces, las figuras están simplemente demasiado lejos para que puedan ser identificadas, salvaguardándolas así de posibles represalias si fueran reconocidas. Por otro lado, esta obstrucción visual, que podría recordar diversas imágenes de Walker Evans o Lee Friedlander, adquiere aquí otra intensidad, al funcionar como contraimagen del régimen visual desplegado por los medios de comunicación<sup>801</sup>. Una visibilización, en suma, que parece manifestar de forma explícita la imposibilidad de ofrecer una imagen definitiva o completa de lo que allí sucede. Asimismo, bien consciente de lo que podría ser interpretado como “doble victimización”<sup>802</sup>, Shibli plantea que la dificultad de fotografiar residiría en el propio acto de generar imágenes.

No hay, evidentemente, una forma sistemática o exclusiva de interpretar el movimiento que acompaña estas fotografías, entre la apertura panorámica y la frecuente aparición de la obstrucción: la fragmentación del encuadre se presta sin duda a la fácil categorización de la alegoría para referirse a la desaparición de las comunidades palestinas, expulsadas de sus tierras y expulsadas también al borde de la imagen, que nos recuerda su posición en los márgenes. A la vez, otras reminiscencias de estos borrados o difuminaciones pueden contribuir a recordar, como

---

<sup>798</sup> ADAMS, Robert, BALTZ, Lewis, BECHER, Bernd y Hilla, DEAL, Joe, GOHLKE, Frank, NIXON, Nicholas, SCHOTT, John, SHORE, Stephen, y WESSEL, Henri Jr., *New Topographics*, op. cit., pp. 139-155.

<sup>799</sup> TOSCANO, Alberto, “Landscapes of Capital” (conferencia en el Johann Jacobs Museum, 28.02.15, con ocasión de la exposición de Allan Sekula *Ship of Fools/The Dockers’ Museum*). Disponible en línea: <https://cartographiesoftheabsolute.wordpress.com/2015/03/02/landscapes-of-capital/> (consulta: 23.07.2018).

<sup>800</sup> DEMOS, John, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham / Londres: Duke University Press, 2013, pp. 124-143.

<sup>801</sup> SHIBLI, Ahlam: *Phantom Home* (cat. exp.), Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona / París: Jeu de Paume / Oporto: Fundação de Serralves / Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013. Textos disponibles en línea: [www.macba.cat/es/catalogo-shibli](http://www.macba.cat/es/catalogo-shibli) (consulta: 27.08.2018).

<sup>802</sup> Tal como teorizó Martha Rosler en “In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)” (1981). Versión castellana: ROSLER, Martha, “Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental”, en RIBALTA, Jorge (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, op. cit., pp. 70-125.



adelantábamos unas líneas más arriba, que la desposesión de la legitimidad política de los beduinos hace también dificulta la documentación de sus tierras. En este sentido, el proyecto *Goter* señala otro rasgo importante respecto a la idea de territorio desde la perspectiva del giro geográfico. Los poblados que Shibli retrata en este trabajo pertenecen a un pueblo que antaño había sido nómada. Hoy, resistir frente a la colonización israelí, que impone su traslado a asentamientos oficiales del Estado israelí, significa no solo no ser reconocidos, sino convertirse en refugiados en su propia tierra, cada vez más desprovista de las infraestructuras y los servicios más básicos.

En la serie *Arab al-Sbaih*<sup>803</sup>, Shibli se desplaza a diversos campos de refugiados palestinos en Jordania, donde algunos llevan viviendo desde la proclamación del Estado de Israel en 1948. Sin embargo, el título de la serie hace referencia a una población palestina, situada en territorios de la baja Galilea y actualmente de Israel, de la que la población –parte de la propia familia de la artista– tuvo que huir. Nombres y territorios, pasado y presente, lo individual y lo colectivo se solapan en este trabajo de forma sutil y compleja<sup>804</sup>.

Una parte de los habitantes del pueblo que en 1948 lucharon por sus tierras contra los judíos fueron expulsados a Siria y Jordania; la otra parte buscó refugio en el monasterio del monte Tabor. Tras permanecer varios meses escondidos en grutas en las tierras del monasterio, las familias que, una vez finalizada la guerra, consiguieron regresar a sus hogares tuvieron que cambiar el antiguo nombre del pueblo, Arab al-Sbaih, por el de Arab al-Shibli a fin de protegerse de la venganza israelí. Los refugiados en Siria y Jordania, en cambio, mantienen el recuerdo de su localidad natal llamando a sus tiendas con los nombres de lugares de Palestina y reproduciendo la estructura social de sus aldeas de origen<sup>805</sup>.

---

<sup>803</sup> Realizada en Jordania en 2007. [www.ahlamshibli.com/photography.htm](http://www.ahlamshibli.com/photography.htm) (consulta: 28.08.2018).

<sup>804</sup> ROGERS, Sarah A., "Arab al-Sbaih and The Valley. The Past Present", en SHIBLI, Ahlam, *Go there, Eat the mountain, Write the past* (cat. exp.), Amman: Darat al Funun-The Khalid Shoman Foundation, 2011, pp. 8-11. Disponible en línea: [www.ahlamshibli.com/essay/sarah\\_rogers\\_arab\\_al\\_sbaih\\_and\\_the\\_valley.htm](http://www.ahlamshibli.com/essay/sarah_rogers_arab_al_sbaih_and_the_valley.htm) (consulta: 29.08.2018).

<sup>805</sup> SHIBLI, Ahlam: *Phantom Home*, op. cit., p. 11.

Contrapunto a la serie *Arab al-Sbaih, The Valley*<sup>806</sup> muestra los efectos de lo que supuso resistir en Arab al-Shibli (hasta 1948, Arab al-Sbaih) bajo la jurisdicción israelí. El título hace justamente referencia al paisaje que protegió a la población durante la guerra, obligada a buscar refugio excavando cuevas en la montaña. El lenguaje y el paisaje arquitectónico y urbanístico pautan la dialéctica entre las dos poblaciones. Como ha analizado Sarah Rogers:

Las gentes de Arab al-Shibli a menudo construyen sus casas a distancia entre sus vecindarios, mientras que los refugiados tienden a agruparse, reflejando la dependencia en la comunidad. Además, la arquitectura de Arab al-Shibli ha empezado a adquirir características israelíes, reflejando la proximidad cotidiana [...]. Ahlam Shibli aclara la diferencia primordial entre los palestinos de Arab al-Sbaih y los de Arab al-Shibli a través de un paradójico concepto de hogar: las gentes de Arab al-Sbaih perdieron sus casas, pero se aferran al sentido de pertenencia nacional a través de la memoria de una Palestina lejana; las gentes de Arab al-Shibli se quedaron en el lugar físico y pueden construir sus casas, pero a cambio fueron obligadas a abandonar sus pertenencias, sus nombres y sus hogares<sup>807</sup>.

Las nociones de desterritorialización y reterritorialización toman en estos dos proyectos una dimensión visible en sus distantes entrelazamientos y retroalimentaciones entre territorio, imagen y memoria. Las imágenes y la memoria de la Palestina previa a 1948 son los elementos que contribuyen en generar hogar en el destierro, mientras que, en el territorio de origen, el privilegio de habitar la propia tierra también viene negado a través de los distintos signos con los que la ocupación israelí muestra su fuerza física y simbólica.

Si, en el trabajo de Shibli, las fisuras políticas del territorio también abren sus grietas en la imagen fotográfica, cuestionando su capacidad para "dar a ver", la perspectiva que se abre desde la práctica fotográfica de Valérie Jouve adquiere otros matices; la imagen se plantea desde una posibilidad de construcción en positivo que,

---

<sup>806</sup> Realizada en Arab al-Shibli, Palestina, en 2007 y 2008. [www.ahlamshibli.com/photography.htm](http://www.ahlamshibli.com/photography.htm) (consulta: 28.08.2018).

<sup>807</sup> ROGERS, Sarah A., "Arab al-Sbaih and The Valley. The Past Present", en SHIBLI, Ahlam, *Go there, Eat the mountain, Write the past* (cat. exp.), *op. cit.*, p. 11.

evidentemente, en su caso no hay que entender en términos simplistas. Comentando la serie *Paysages*, desarrollada en Palestina entre 2008 y 2010, la autora expresa sus preocupaciones respecto a su situación como artista extranjera:

La primera vez que fui, estaba convencida de que no haría ninguna imagen, ya que me parecía que alguien exterior a esta realidad, a este territorio, no tenía legitimidad. La situación era demasiado compleja para ser abordada por la fotografía como lenguaje único. Sabemos hasta qué punto las fotografías son peligrosas por su polisemia y yo, fotógrafa occidental, tenía ese miedo de reproducir esta mirada sobre Oriente Medio. Sin embargo, este país me empujó a trabajar [...]. Abordé, así, este trabajo a través de una práctica fotográfica sin tocar el nudo del conflicto, que había sido muy representado [...]. No estoy en esa relación con el espectáculo de la guerra. Sigo convencida de que todavía hoy la imagen nutre los imaginarios. Y continué haciendo imágenes de lo cotidiano, lo normal, quizá porque me interesa lo pequeño<sup>808</sup>.

Desde los inicios de su trayectoria, a mediados de los años noventa, Jouve otorga una importancia sostenida a la cuestión del territorio en relación con el cuerpo. En su trabajo desarrollado en Palestina a principios de los años dos mil, argumenta que encontró la misma deformación entre la visión de los medios de comunicación sobre un lugar y su experiencia vital que había tenido en Marsella. Tanto entonces como en su obra más reciente, su trabajo se plantea como un posible proceso de rehabilitación de aquello que ha sido deformado. Reconocer Palestina, sin embargo, no era una cuestión que pudiera reducirse a una ilustración del territorio, sino a identificar y evidenciar una manera de hacer territorio, como, por ejemplo, muestra en esta fotografía (Fig. 54). Un hombre camina entre dos muros, uno reciente, marcado por el conflicto palestino-israelí, y otro mucho más antiguo, trazando con su cuerpo un espacio de apertura frente a los obstáculos del control y la ocupación, un espacio que la cámara sigue y prolonga con su punto de fuga.

Es de este modo como, para Jouve, la práctica fotográfica podría participar en conformar, en imágenes, una suerte de zona de emancipación, por leve y sutil que sea.

---

<sup>808</sup> MONDZAIN, Marie-José, y JOUVE, Valérie, "Valérie Jouve en dialogue avec Marie-José Mondzain. Pour une géopolitique du regard", en LAGEIRA, Jacinto (dir.), *Usages politiques des images*, op. cit., p. 218.

Es la elección de ciertos momentos indeterminados, no resueltos, atravesados por tensiones que no necesariamente tienen por qué explicarse, la que según la autora hace que la imagen se vuelva más activa.

En mis imágenes o en mis exposiciones, por el tipo de montaje que realizo, me gusta que el espectador salga habitado por las imágenes, con sus interrogaciones. Mis imágenes no resuelven cuestiones, sino que las vuelven a poner en marcha, y creo que es ahí donde reside toda la fuerza de la imagen. La imagen produce unas idas y vueltas. No creo que la imagen sea fuerte cuando tiene algo que decir. Una imagen encarna más que explica<sup>809</sup>.

Como ha argumentado Marie-José Mondzain respecto a las fotografías de Valérie Jouve, no se trata de adscribir a las imágenes unos significados estables, de una legibilidad que tenga que construirse como si tuviera que contrarrestarse su mudez con interpretaciones fijas de lo que cabe comprender y recordar. "Las imágenes de Valérie Jouve no toman la palabra, la ofrecen. Suscitan emoción y llaman a un intercambio. El reparto de lo visible es necesario para la construcción de sentido y hace de la creación de imágenes un ejercicio de hospitalidad"<sup>810</sup>. Este encuentro que se fragua entre aquello que la imagen da a ver y aquellos que la reciben es también uno de los puntos fundamentales que sostienen la nueva ontología de la fotografía teorizada por Ariella Azoulay, cuya figura Jouve reconoce como referencia significativa<sup>811</sup>.

Esta noción de encuentro en la obra de Jouve no queda relegada a una dimensión metafórica o indirecta. Por el contrario, participa de las propias modalidades de la toma de imágenes. En 2013, Jouve regresa a Palestina para un nuevo proyecto, que surge justamente del reencuentro con una mujer de Jericó a la que Jouve había conocido anteriormente. Desea fotografiarla, pero, frente a su negativa, las conversaciones generarán la posibilidad de realizar un proyecto juntas, al que serán invitadas a participar otras mujeres con un mismo deseo: salir de casa,

---

<sup>809</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>810</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>811</sup> AZOULAY, Ariella, "Al·legacions d'emergència: tres arguments sobre l'ontologia de la fotografia", en VICENTE, Pedro (ed.), *Instantànies de la teoria de la fotografia*, Tarragona: Arola edicions, 2009, pp. 85-97.

fotografiar el territorio<sup>812</sup>. Las discusiones y la puesta en común de ideas convierten el proyecto en un trabajo colectivo. La exposición final, *Cinq femmes du pays de La Lune* (2013-2014)<sup>813</sup>, no relata únicamente la travesía de estas mujeres por las tierras que rodean Jericó, sino también la transformación que genera en ellas este encuentro: su relación con las imágenes, la identidad árabe y el estatuto de la mujer.

El proyecto se me hizo necesario para cuestionar la imagen, cuando unas mujeres, mis vecinas, rechazaron que las fotografiara. Se fiaban de mí, pero para ellas se trataba de una de las reglas del islam. Las llevé a fotografiar el paisaje. Era un aprendizaje fotográfico para conocerlas y, a la vez, se trataba de la comprensión de que no es la imagen la que supone un problema, sino la razón de una imagen [...]. Desde el comienzo, pusimos en común el deseo de dar a conocer este territorio [...]. Tomamos colectivamente la decisión de no mostrar nada de la ocupación. Una de las mujeres me hizo darme cuenta de que se trataba de un territorio palestino, mientras que la ocupación, el muro, los puestos de control, no lo eran<sup>814</sup>.

A diferencia de los sentidos del término de geopolítica recurrentes en la esfera informativa, en estos proyectos se produce un acercamiento que se plantea resolver la distancia que nos mantiene alejados en tanto que espectadores. El proyecto de Mari Bastashevski *State Business* (desde 2010 y en curso)<sup>815</sup> ha investigado en la misma dirección, aunque sus metodologías de trabajo sean muy distintas de los de Jouve o Shibli. La práctica artística que Bastashevski ha venido desarrollando en los últimos diez años ha tenido entre sus principales ejes de reflexión la mercadotecnia de Estado articulada en su vertiente más disfuncional<sup>816</sup>. A través de diversos proyectos caracterizados por investigaciones cada vez más complejas y dilatadas en el tiempo, su trabajo se ha centrado en la identificación de los mecanismos con los que opera la

---

<sup>812</sup> Trabajando fundamentalmente en Jericó y en un territorio de unos 30 kilómetros a la redonda. [www.macval.fr/francais/collection/invites-de-la-collection/article/valerie-jouve-5607](http://www.macval.fr/francais/collection/invites-de-la-collection/article/valerie-jouve-5607) (consulta: 30.08.2018).

<sup>813</sup> JOUVE, Valérie, *Cinq femmes du pays de La Lune*, exposición con cuatro mujeres de Jericó, 14 de junio de 2014-4 de enero de 2015, Musée d'Art Contemporaine du Val-de-Marne. Información disponible en línea: [www.macval.fr/francais/collection/invites-de-la-collection/article/valerie-jouve-5607](http://www.macval.fr/francais/collection/invites-de-la-collection/article/valerie-jouve-5607) (consulta: 30.08.2018).

<sup>814</sup> MONDZAIN, Marie-José, y JOUVE, Valérie, "Valérie Jouve en dialogue avec Marie-José Mondzain. Pour une géopolitique du regard", en LAGEIRA, Jacinto (dir.), *Usages politiques des images*, op. cit., p. 236.

<sup>815</sup> Proyecto en curso que ha tenido diversas presentaciones expositivas. Véase la web de la artista: [www.maribastashevski.com](http://www.maribastashevski.com) (consulta: 30.08.2018).

<sup>816</sup> Véanse, por ejemplo: *10.000 things out of China o It's Nothing Personal*, [www.maribastashevski.com](http://www.maribastashevski.com) (consulta: 30.08.2018).

maquinaria gubernamental cuando esta funciona en directo detrimento y abuso de una parte importante de la sociedad civil, especialmente la más vulnerable.

En esta atención al desastre premeditado, para Bastashevski ya no se trata de perpetuar la mirada en la ruina final y los habitantes que la padecen, sino de abrir nuevos espacios de comprensión en las tramas más densas que se entretajan entre poderes estatales e intereses privados. Más concretamente, *State Business* plantea la posibilidad de identificar los engranajes específicos que sustentan las economías concebidas para lucrarse del conflicto social, o incluso para inducirlo y perpetuarlo, con la estrecha connivencia de la industria mediática<sup>817</sup>. Como plantea Bastashevski con su investigación, el proyecto no responde tanto a un interés por la revelación de secretos de Estado y verdades ocultas, sino más bien a la urgente necesidad por determinar su localización geográfica, logrando establecer el perímetro de poder tras el cual se amparan las leyes no escritas de la tecnocracia.

Atendiendo a la naturaleza difusa de este fenómeno y respondiendo a la complejidad de las relaciones entre todos los implicados (agentes locales, políticos de Estado, abogados y representantes de empresas multinacionales, por citar solo algunos), *State Business* se articula en diversos capítulos. Su carácter ensayístico, sin embargo, no queda ordenado en una narración lineal; más bien todo lo contrario: los casos de estudio que estructuran este proyecto de proporciones ingentes son casos surgidos en torno a coyunturas específicas.

En el capítulo *Emergency Managers*, por ejemplo, Mari Bastashevski analiza la crisis del agua ocurrida en Flint (Michigan) que el año 2014 llegó a producir un envenenamiento masivo de la población, mayoritariamente afroamericana (Fig. 55). Como en los otros casos de estudio<sup>818</sup>, la investigación de Bastashevski se ha desarrollado de forma implacable hasta lograr identificar un espacio que parecía de antemano del todo impenetrable: los puntos claves que permiten atisbar cómo se ha

---

<sup>817</sup> DAHÓ, Marta, "Emergency Managers", en STAHEL, Urs (ed.), *MAST Foundation for Photography Grant 2018 on Industry and Work*, Bolonia: Fondazione Mast, 2018, pp. 54-55.

<sup>818</sup> Otros capítulos de *State Business* han surgido de situaciones vinculadas a la expansión de la industria de cibervigilancia, las operaciones del contratista militar Eric Prince en el cuerno de África, los planes para derrocar un gobierno por parte de empresas delegadas de la CIA y casos de comercio de armas a participantes opuestos en un mismo conflicto.

gestado, producido y gestionado la crisis de Flint, sin olvidar un factor decisivo: quién la ha orquestado, quién se ha beneficiado y se continuará beneficiando de ella.

En este marco de trabajo, la cuestión de la representación fotográfica plantea diversas problemáticas que, Mari Bastashevski, aborda directamente. Si bien es evidente que la catástrofe de Flint es extrapolable a la de otros muchos casos similares el logro de este trabajo investigativo consiste precisamente en ofrecer una representación de cómo funcionan los “for-profit-crisis-regimes” (régimenes de lucro basados en el conflicto). Asimismo, cabe señalar también que las maneras en que Bastashevski reflexiona sobre las implicaciones de lo “visualmente representativo” son especialmente importantes y acaban constituyendo un auténtico subtema del proyecto. En este sentido, podrían señalarse dos aspectos significativos. De una parte, su atención al rol que juegan las imágenes en la mediatización de los conflictos de este tipo. De otra, la propia práctica fotográfica de la autora, a través de la cual explicita los grados de acceso al sujeto fotografiado que se le ha permitido alcanzar. La negociación respecto a las distancias desde las cuales fotografiar es parte fundamental del trabajo, al precisar la posición permitida y conquistada hacia el acceso del valor informativo, negado de antemano u obstaculizado a la población civil.

Paralelamente, la problemática de cómo lidiar con el tema desde el punto de vista representacional viene abordada también en su faceta expositiva (Fig. 56). En el diálogo entre imágenes, textos y documentos, así como en el reparto del peso retórico entre ellos, se pone de manifiesto la modalidad con la que Bastashevski evidencia tensiones, presencias y ausencias con un propósito claro: que el vacío informativo que rodea este tipo de circunstancias pueda ser reconocido y nuevamente repensado desde la realidad de lo concreto. Como la autora ha señalado en varias ocasiones<sup>819</sup>, muchos de los documentos e informaciones que ha logrado encontrar, por sí solos, tienen escaso valor; es en su montaje, en su justa conexión con otras fuentes cuando pueden llegar a producir un auténtico espacio de conocimiento crítico para la sociedad civil. Por otra parte, también cabe subrayar que en este caso el vínculo que se establece entre las fotografías y el material textual no es estrictamente directo o de carácter ilustrativo: las fotografías no ilustran la información contenida en los

---

<sup>819</sup> Entrevista con la autora, 13 de abril de 2017.

documentos y los documentos no sirven para proporcionar explicaciones respecto a las fotografías. Por el contrario, aquello que manifiestan sus fotografías es su propia resistencia a funcionar como piezas de convicción de una representación simplificada, como sucede con aquellas que la esfera mediática tan a menudo se encarga de neutralizar en situaciones de conflicto.

En este proyecto, cabe señalar, además, otra resistencia que refleja el posicionamiento de su autora: la renuencia a la visibilización directa de los más perjudicados en el conflicto, en este caso las personas que sufrieron el envenenamiento del agua y perdieron sus casas, embargadas por no poder hacer frente al desproporcionado aumento de las tarifas. Mari Bastashevski prefiere otro itinerario narrativo. No solo redirecciona la tradicional tendencia de la estética documental hacia otra esfera crítica que incluye a los máximos responsables, sino que también se propone identificar las fases a través de las cuales nace y se desarrolla esta necropolítica<sup>820</sup>. “Las víctimas –argumenta Bastashevski– son demasiado a menudo convertidas artificialmente en una *otredad* mantenida en un estado de permanencia; un estado que la fotografía ha contribuido a cimentar y al cual demasiado a menudo sigue contribuyendo”<sup>821</sup>.

---

<sup>820</sup> El filósofo Achille Mbembe acuñó el término ‘necropolítica’ como concepto inverso del biopoder de Michel Foucault, ofreciendo nuevas reflexiones sobre las relaciones entre el Estado y la ciudadanía marcadas por la violencia poscolonial. MBEMBE, Achille, *Necropolítica*, Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2011.

<sup>821</sup> Conversación con la autora, 20 de diciembre de 2017.



## 4.2. Geografías concretas y geografías de la fotografía

Los proyectos analizados hasta ahora permiten plantear la suposición que uno de los rasgos que definiría el giro geográfico podría describirse como una nueva sensibilidad hacia la gestión de las distancias que anudan las circunstancias de lo local y lo global en una tesitura cada vez más compleja. En esta renovada concepción del territorio que sobreviene con el giro geográfico, las prácticas fotográficas lidian con una multiplicidad de estratos y entrecruzamientos de factores diversos cada vez más densa.

Si la cuestión de la distancia ha definido la noción de paisaje, siendo su línea de horizonte, en sentido figurado o metafórico, un dispositivo de regulación de fronteras de todo tipo: visuales, políticas, territoriales, podría argumentarse que lo que se configura en el último decenio es también una creciente problematización de esta distancia, cada vez más polarizada entre la concreción material del territorio físico que habitamos y la huella material de los dispositivos que orquestan nuestros movimientos, nuestras comunicaciones y, por supuesto, de la propia práctica fotográfica. La proliferación de imágenes que se produce gracias a los nuevos dispositivos de producción y difusión de imágenes ha implica, a este propósito, nuevos replanteamientos en el debate sobre la práctica fotografía.

Abordaremos estas cuestiones a través de dos casos de estudio, dos autores que, en los últimos quince años, han contribuido significativamente a las reflexiones que articula el giro geográfico: Xavier Ribas y Trevor Paglen. Aunque les unen diversos puntos en común, como, por ejemplo, su elección por la referencia a la geografía, una metodología basada en la investigación interdisciplinar o la constante necesidad de mantener activa una interrogación respecto al sentido político de la práctica artística de base fotográfica, sus trabajos señalan dos puntos de fuga distintos que, en cierto modo, también permiten reconocer tanto las potencialidades como también los desafíos que implica la perspectiva del giro geográfico.

#### 4.2.1. Xavier Ribas

La obra de Xavier Ribas (Barcelona, 1960)<sup>822</sup> resulta de especial interés porque, en muchos sentidos, permite reconocer algunos de los tránsitos que se producen entre las perspectivas que distinguirían el giro espacial de su posterior deriva hacia el giro geográfico. Así, por ejemplo, podemos reconocer esta evolución en el lento y progresivo interés que en su trabajo se irá desplazando desde una atención a las prácticas cotidianas en espacios periféricos a una preocupación por tesituras geográficas e históricas cada vez más amplias y complejas, que, a pesar de integrar metodologías investigativas diversas, no por ello perderán el vínculo empírico del trabajo de campo. Atendiendo al marco cronológico de este capítulo, nos centraremos en el trabajo que realiza con *Geografías concretas* y *Nitrato*. No obstante, con el propósito de analizar la importancia de la dialéctica entre paisaje y territorio, que en su obra se manifiesta desde el inicio de su trayectoria, introduciremos brevemente algunos de sus trabajos anteriores.

Su primer proyecto importante, *Domingos* (1994-1997), se plantea en torno a la experiencia de aquellos espacios suburbanos menos pautados por una ordenación urbanística rigurosamente estipulada. Concretamente, en este proyecto, desarrollado todavía bajo el estupor provocado por las recientes transformaciones de la Barcelona olímpica, Ribas exploraba aquellos espacios residuales que habían sobrevivido a las nuevas configuraciones urbanas y que eran utilizados libremente para el disfrute ocioso de algunos ciudadanos. Un ocio, además, que escapaba a las lógicas del mercado y el capital, puesto que se trataba de actividades libremente ejercidas fuera de un estricto marco de organización municipal (Fig. 57).

[...] visitando las “catedrales” del ocio organizado, como Isla Fantasía, Port Aventura o Montigalà, he encontrado más placidez en los solares adyacentes, convertidos en improvisados comedores de domingo, que en su interior. Da la impresión de que detrás de esta improvisación hay más de

---

<sup>822</sup> Su formación aúna la antropología social y la fotografía documental, desarrollando ambas a través de la práctica artística. Véase la web del artista: [www.xavieribas.com](http://www.xavieribas.com) (consulta: 01.08.2018).

voluntad que de accidente. Es posible, entonces, que el interés por estos espacios sea más bien el resultado de la toma de conciencia de que la periferia es un espacio de libertad. O, dicho de otro modo, que la libertad solamente puede surgir en un espacio residual y que, por lo tanto, puede dar una imagen desoladora<sup>823</sup>.

En esta cita de Xavier Ribas resulta sintomático el adjetivo elegido para definir ese espacio: “desolador”, el mismo que utilizara Adorno, como hemos analizado en el Capítulo 2, haciendo referencia a una carretera sin signos de experiencia ni posibilidad de ser percibida. Ribas expresaba que esas periferias exploradas en su trabajo podían quizás ofrecer una imagen desoladora, aunque, como argumentaba a continuación, la auténtica desolación se hallaba en otra parte: en los nuevos parques temáticos. Sin poner aquí en discusión el cuidado y la atención por estos espacios de libertad y de imaginación ciudadana con los que Ribas desarrolló el proyecto, esta referencia a lo desolador nos permite observar al menos dos circunstancias fundamentales respecto al contexto de su producción<sup>824</sup>.

De una parte, podríamos identificar la extraordinaria persistencia del modelo bucólico-normativo que impone la percepción de una cierta desolación allí donde no hay orden aparente, ya sea de carácter estético o administrativo. En este sentido, las imágenes de Ribas funcionarían justamente como una contraimagen que vendría a evocar otro tipo de belleza, ya no por una referencia paisajística estereotipada, sino aquella que surge del bienestar de una libertad conquistada en el microgesto cotidiano, incluso allí donde no estaba previsto. Una libertad que, como argumenta Ribas, se da también en “el placer de la distracción sin intermediarios”<sup>825</sup>.

---

<sup>823</sup> RIBAS, Xavier, “Perfecta distracción”, en *Xavier Ribas* (cat. exp.), Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998. Disponible en línea: [www.xavierribas.com](http://www.xavierribas.com) (consulta: 31.02.2016).

<sup>824</sup> SOLA Morales, Ignasi, “Terrain Vague”, en DAVIDSON, Cynthia C. (ed.), *Anyplace*, Nueva York: Anyone Corporation, 1995, pp. 118-123.

<sup>825</sup> Esta dialéctica entre territorio (en sentido de espacio planificado) y territorialidad (cómo viene finalmente practicado), entre urbanismo y cotidianeidad, volverá a plantearse, diez años más tarde, en diversas zonas de la periferia de Barcelona, en el proyecto *Habitus* (2008), fruto de un encargo realizado por el MACBA: *Imatges Metropolitanas de la nova Barcelona*, que, bajo la dirección y curaduría de Jorge Ribalta y Joan Roca, reunió a diversos fotógrafos: Sandra Balsells, Xavier Basiana, Ana Muller, Lothar Baumgarten, Patrick Faigenbaum, Hans-Peter Feldmann, David Goldblatt, William Klein, Manolo Laguillo, Marc Pataut, Xavier Ribas, Gilles Saussier, Jean-Louis Schoellkopf, Allan Sekula, Andrea Robbins y Max Becher. Véase la web del proyecto: <http://www.macba.cat/survey/> (consulta: 20.12.2017).

Por otra parte, a mediados de los años noventa, las fotografías de Ribas resultaban novedosas, especialmente para una parte importante de un público poco familiarizado con las referencias a *New Topographics*. Las periferias de Barcelona nunca habían sido contempladas desde esa perspectiva, y no nos referimos únicamente a una cuestión de estilo, sino a la puesta en tensión de un paisaje como territorio biopolítico. Muy atinadamente, Ribas precisa en su presentación del proyecto la filiación con uno de los autores de la célebre exposición: Lewis Baltz. La referencia al paisaje en relación con el capital es importante en *Domingos*. Las escenas que se revelan en sus imágenes son aquellas, como señalábamos unas líneas más arriba, que precisamente escamotean la lógica del ocio organizado como negocio.

Como adelantábamos unas líneas más arriba, el proyecto se enmarca en un contexto histórico-geográfico clave: el de la inminente transformación de la Barcelona posolímpica<sup>826</sup>. Un contexto en el que Ribas decide entonces señalar resquicios de resistencia frente a la imposición de un modelo único de experiencia y de urbanismo que, en línea con los planteamientos del giro espacial, no pueden ser contemplados separadamente. Ribas se interesa por el paisaje "sobre todo como expresión de las relaciones sociales que lo han hecho posible [...]. El aspecto geológico del paisaje me interesa poco, o casi nada, en comparación con su dimensión histórica o biográfica [...]. La fotografía se nos presenta como una herramienta idónea para reflexionar en torno al sentido político y social de estos residuos"<sup>827</sup>.

En este sentido, la afinidad de su trabajo con los discursos de Henri Lefebvre y Michel de Certeau es todavía más significativa si cabe, puesto que, a mediados de la década de los noventa, los planteamientos de Ribas van a entrar en relación con otra

---

<sup>826</sup> Respecto a este trabajo, véase también: GUERRA, Carles, "Fuera de lugar. Los domingos de Xavier Ribas", en *Primavera Fotográfica'04*, Barcelona: Fundació La Caixa, 2004. Consultado en la web del artista: [www.xavieribas.com](http://www.xavieribas.com) (consulta: 7.07.2017); ESPARZA, Ramón, "Locus amoenus", en *Xavier Ribas* (cat. exp.), op. cit.; CAMPANY, David, "El fotógrafo 'de los domingos'", en *Impressions*, n.º 4, 2013. Disponible en línea: [www.fotocolectania.org/uploads/5yjagetyzeza8evamaga5e7e7e2y4urapadeqyhasy3ydajaru3uheregaty4yny4une4usyqyguhe6aza4y7eseman5a1477676591.pdf](http://www.fotocolectania.org/uploads/5yjagetyzeza8evamaga5e7e7e2y4urapadeqyhasy3ydajaru3uheregaty4yny4une4usyqyguhe6aza4y7eseman5a1477676591.pdf) (consulta: 31.02.2016).

<sup>827</sup> *Apud* JARQUE, Fietta, "La rebelión del paisaje", en *El País*, Babelia, 20 de septiembre, 2008. Disponible en línea: [https://elpais.com/diario/2008/09/20/babelia/1221865568\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/09/20/babelia/1221865568_850215.html) (consulta: 24.08.2017).

referencia clave: la idea de alienación que implicarían los no-lugares, tal y como había sido teorizada por Marc Augé en 1992<sup>828</sup>. Como ha precisado en una entrevista:

En términos geográficos, la transición entre campo y ciudad es muy fluida, de la misma manera que lo es en términos de mentalidad. Por ejemplo, el mundo rural del sur de Inglaterra está prácticamente urbanizado, aunque todo parezca tan verde y tan "rural". A los propietarios rurales, cuyos campos de cultivo han sufrido las consecuencias de la convergencia económica europea, se les subvenciona para que conserven sus propiedades de acuerdo con principios tradicionales de paisajismo rural. Un fin de semana en los Pirineos es una experiencia definitivamente "urbana" [...]. La periferia urbana me interesa porque sus atributos tienden a perder claridad, no es ni una cosa ni otra, y, por lo tanto, se me ofrece como un campo idóneo para trabajar. Al hacer el trabajo sobre la periferia de Barcelona, pensaba también en la oposición entre la noción de lugar y no-lugar de Marc Augé. Con estos esquemas tan rígidos de oposición entre ciudad y campo, lugar y no-lugar, ¿cómo podemos pensar o definir el espacio marginal, que no es, claramente, ni una cosa ni la otra?<sup>829</sup>

Esta fricción entre la esfera individual, con su derecho al espacio público, y la organización capitalista neoliberal se hace más honda y, a la vez, mucho más sutil, en su siguiente proyecto, cuyas distintas series<sup>830</sup> quedarán englobadas bajo el título común de una de las series: *Santuario* (1998-2002)<sup>831</sup>. En el hueco que se abre entre el ciudadano como creador de espacios y los espacios del capital y sus administradores —a los que se alude en entradas rigurosamente cerradas en *Umbrales*—; entre las viviendas de calidad dudosa de la periferia y los núcleos urbanos más poderosos en la gestión de esa pobreza, se ofrece un atisbo de la profundidad de esa falla tectónica del capitalismo neoliberal, que los separa en una escisión cada vez más profunda y brutal.

---

<sup>828</sup> AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la posmodernidad*, Barcelona: Gedisa, 1993 (1992).

<sup>829</sup> FONTOVA, Nieves, "Entrevista a Xavier Ribas", en *Diario Vasco*, junio, 2006. Disponible en línea: [www.xavieribas.com](http://www.xavieribas.com) (consulta: 15.12.2017).

<sup>830</sup> Las series incluidas en la monografía son siete: *Habitaciones* (1997-2000), *Flores* (1998-2000), *Piedras* (2000), *Umbrales* (2001-2002), *Londres* (2001-2002), *Santuario* (2002) y *Fuegos* (2002), a las que hay que sumar un conjunto sin título que corresponde a fotografías tomadas en diversas ciudades europeas. Véanse los detalles técnicos de cada serie en: [www.xavieribas.com](http://www.xavieribas.com) (consulta: 28.08.2018).

<sup>831</sup> MARTÍN, Alberto, "Sanctuary", en *Camera Austria International*, n.º 98, verano de 2007. Disponible en línea: [www.xavieribas.com](http://www.xavieribas.com) (consulta: 05.07.2018).

Esta brecha articula, asimismo, otra cuestión que se extiende a un marco geográfico más amplio. La serie titulada *Zonas periféricas*, ofreciendo suficientes signos visuales para una posible ubicación europea, aunque sin precisiones específicas de ubicación a pie de página, también alude a una reflexión en torno a la idea del espacio urbano como palimpsesto.

Mi trabajo sobre la City de Londres, el distrito de negocios de la ciudad y, por lo tanto, el distrito con más arquitectura corporativa no solamente moderna, sino posmoderna [...], muestra las calles de lo que es el asentamiento más antiguo de la ciudad. En Marsella, el puerto griego de la ciudad antigua está debajo del centro comercial de La Bourse. En Berlín, el búnker de Hitler yace enterrado bajo los edificios corporativos aledaños a la Postdamerplatz. Esta idea del solapamiento y la ocultación de tiempos diferentes en el espacio urbano me parece muy sugerente no solamente para pensar la ciudad, sino también la fotografía. La cuestión es si queremos pensar este vacío o esta ausencia como algo o como nada. Para mí, este vacío, esta invisibilidad, esta ausencia, este ocultamiento, es como el bajo continuo de mis trabajos<sup>832</sup>.

La referencia puntual al centro urbano no impide que el espacio de análisis que Ribas privilegia en esos momentos sea, fundamentalmente, el de la periferia: no solo como lugar donde fotografiar, sino como lugar desde el cual fotografiar, es decir: como perspectiva desde la cual observar. Ribas lo resume en estos términos: "Me interesa la periferia, entre otras cosas, como contrapunto o contravisión a la ciudad pensada desde el centro. Si en algo se distinguen las ciudades contemporáneas unas de otras, es por sus periferias, más que por sus centros urbanos"<sup>833</sup>.

Como ya apuntaba Lewis Baltz en una idea que Ribas retoma desde sus inicios, es en la zona franca de los márgenes donde finalmente puede encontrarse un espacio de comprensión mucho más profundo que en los ordenamientos más rígidamente

---

<sup>832</sup> FONTOVA, Nieves, "Entrevista a Xavier Ribas", en *Diario Vasco*, junio, 2006. Disponible en línea: [www.xavieribas.com](http://www.xavieribas.com) (consulta: 15.12.2017).

<sup>833</sup> NAVAMUEL, Francisco, "Geografías concretas [Nómadas]", disponible en línea: [www.francisconavamuel.net/asangreblog/](http://www.francisconavamuel.net/asangreblog/) (consulta: 29.08.2018).

controlados de los núcleos urbanos<sup>834</sup>. Como precisa Stephen Barber<sup>835</sup> en el ensayo que acompaña la publicación de *Santuario*, lo que manifiestan las periferias de las grandes ciudades como las que han sido fotografiadas por Ribas es la posibilidad de observar esa parte menos atendida desde el centro de la ciudad y, por ello, menos socavada por el sello de la empresa corporativa en su labor de uniformización.

La periferia como espacio residual que, pese a su aspecto desolador, finalmente proporcionaría cierta válvula de oxígeno por la libertad que en ella se respira<sup>836</sup>. Tanto es así que estas zonas francas del paisaje, como también suscribiría Guido Guidi, se han convertido en un destino muy apreciado por el ámbito artístico, un fenómeno que, de algún modo, también ha generado, especialmente a través de las prácticas fotográficas, una nueva recodificación estética de la periferia, no necesariamente positiva cuando refiere a una mera fascinación por un determinado imaginario visual de la periferia. Una tendencia respecto a la cual Xavier Ribas se opondrá desde el primer momento.

Como hemos comentado anteriormente, a lo largo de los noventa, la atención por los territorios periféricos, en su carácter genérico, considerados como anónimos fundamentalmente por aquellos que no los habitan, pero atractivamente inciertos, los han convertido en un “nuevo paisaje”. Este interés ha tomado forma en una tendencia recurrente cuyo éxito ha provocado una nueva invisibilización por dos razones distintas. Dejando a un lado las especificidades de cada lugar, puede creerse que se conoce aquello que tantas veces ha sido visto en imágenes<sup>837</sup>. Por otra parte, en esta sobreexposición visual del territorio periférico, llegan a confundirse propuestas

---

<sup>834</sup> En torno a este tema y más allá del perímetro europeo, véase también el proyecto de Bas Princen: PRINCEN, Bas, *Five Cities. Istanbul, Beirut, Amman, Cairo, Dubai*, Ámsterdam: Sun Publishers, 2009.

<sup>835</sup> BARBER, Stephen, “Zonas periféricas”, en RIBAS, Xavier, *Santuario*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, pp. 64-65.

<sup>836</sup> No obstante, hay que recalcar que el trabajo de Ribas se cuida mucho de no ofrecer una visión idealizada de lo periférico. En este levantamiento arqueológico que lleva a cabo, en minuciosa observación de los restos, hay rastros de muy diversa índole: de alegría y de desesperanza, de placer y de tragedia.

<sup>837</sup> En este sentido, véase: TATTARA, Martino, “A Cross-section of Genericity and Commonality. Towards a Vocabulary for the European City”, en relación con el proyecto *Commonness* (2009), de la fotógrafa Dieuwertje Komen, en el cual investiga los rasgos comunes en los aspectos arquitectónicos y urbanos entre cinco ciudades medianas que solicitaron la capitalidad europea. KOMEN, Dieuwertje, *Commonness*, Ámsterdam: fw: Books, 2009. Disponible en línea: [www.dieuwertjekomen.nl/work/commonness/dk\\_agora03/](http://www.dieuwertjekomen.nl/work/commonness/dk_agora03/) (consulta: 06.08.2018).

artísticas muy diversas entre sí, olvidando que no toda representación de un espacio periférico corresponde necesariamente al mismo propósito discursivo.

Es atendiendo a este contexto de plusvalía de una imagen de la periferia convertida en idea estética desconectada de su realidad espacial que puede interpretarse la inflexión que se produce en el trabajo de Xavier Ribas con su siguiente ciclo de proyectos, en contraposición a esta tendencia. La elección del título: *Geografías concretas*, ofrece un claro atisbo de sus propósitos, evidenciando a su vez algunos de los aspectos asociados al giro geográfico y que se manifestarán con todavía mayor evidencia en su proyecto más reciente: *Nitrato*.



#### 4.2.1.1. *Geografías concretas (2003-2009)*

El proyecto con el que Xavier Ribas empieza a perfilar este nuevo ciclo en su trabajo es *LC (2002-2003)* (Fig. 58) cuyas siglas corresponden a un barrio de Barcelona que dejó de existir poco tiempo después de que fuera realizado este proyecto fotográfico: La Catalana. Como en sus proyectos anteriores, Xavier Ribas decide explorar un territorio fronterizo y todavía más indefinido e invisible si cabe, porque a principios de los años dos mil La Catalana era un barrio abandonado por la administración donde subsistían unas pocas familias que se resistían a abandonarlo. Como ya empezaba a evidenciarse en sus trabajos anteriores, es justamente este olvido y desinterés de las instituciones aquello que, en este caso, le permite explorar con mayor claridad esos rastros de la memoria política y social del barrio. Las evidencias visuales que encuentra ya sería imposible alcanzar en el centro de la ciudad: carteles deslavados sobre el referéndum de la entrada en la OTAN o referencias a las primeras elecciones democráticas atestiguan la visibilidad de esos estratos de tiempo a ojos vistas.

En contraposición a la disponibilidad de estos rastros de historia y a la invisibilidad del barrio por razones de negligencia institucional, había que sumarle otro rasgo en su aparente opacidad: La Catalana, situado entre Barcelona y Sant Adrià del Besòs, estaba rodeado de infraestructuras que lo mantenían aislado como un reducto fuera del mapa. A pesar del estado ruinoso, aquello que las fotografías de Ribas dan a ver, como intermediarias respecto a ese punto ciego que era La Catalana respecto al resto de la ciudad, son también las señales de existencia humana. Los coches aparcados, ese gran signo ostensible de tiempo presente tan apreciado por Walker Evans, se erigían en pruebas elocuentes y, por si quedara alguna duda, la imagen de un pájaro enjaulado confirmaba que –como si se tratara de una mina subterránea– en LC todavía había vida<sup>838</sup>.

Una de las principales cuestiones que se plantea a partir de este trabajo y que Xavier Ribas irá desarrollando desde distintos puntos de vista en los siguientes

---

<sup>838</sup> Esta y otras imágenes del proyecto pueden consultarse en la web: [www.xavieribas.com](http://www.xavieribas.com).

proyectos es la de una dialéctica respecto a las ideas de paisaje y de territorio que permean su trabajo en relación a la experiencia del espacio –para decirlo a la manera de Lefebvre– concebido (respecto a cómo ha sido ideado por los arquitectos y los urbanistas), vivido (el espacio empírico experimentado por sus habitantes a través de sus imaginarios) y percibido (el que integraría las relaciones sociales de producción y reproducción). De ahí que las geografías concretas a las que alude en su título puedan se comprendidas también en tanto que un enfoque de carácter exploratorio.

Esta observación exploratoria, que se expresa a través de la práctica fotográfica en distintos modos, no queda limitada en sus resultados a una mera ilustración del espacio como lugar de lectura del que han sido transcritos sus trazos más significativos. Las capas que se despliegan a través de su representación son múltiples; pueden estar contenidas en el encuadre, precederlo o anticiparse a él. En la investigación que acompaña cada uno de los proyectos, el paisaje viene deconstruido, siguiendo la acepción filosófica derridiana; es decir, procurando abrir un espacio no esperado, no pre-instituido, entre las percepciones empíricas, las memorias personales y los imaginarios colectivos que pautan el desarrollo del proyecto. De este modo, podemos argumentar que las *Geografías concretas* de Xavier Ribas se desarrollan a partir de una necesidad de mayor arraigo, si cabe, a la historia material de cada territorio. Por otra parte, la referencia a la geografía no se desarrolla en una negación de la noción de paisaje, que no se ignora; todo lo contrario, es colocada en un lugar crítico y se mantiene en un constante estado de interpelación.

Desde este contexto metodológico, la reflexión que atraviesa el largo ciclo de los diez trabajos que componen las *Geografías concretas* también se articula en relación con aquello que ya Walter Benjamin apuntaba al hablar de una pobreza narrativa de la fotografía<sup>839</sup>. Aun tratándose de una cuestión compleja cuya explicación razonada nos alejaría demasiado del análisis de la obra de Ribas, podríamos formularla del siguiente modo: en este espacio de sedimentos que conforma cualquier territorio, con sus distintos estratos de memoria y experiencias individuales y colectivas que han contribuido a su vez a darle forma, ¿qué alcance

---

<sup>839</sup> Esta cuestión, reiterada más adelante por John Szarkowski en *The Photographer's Eye* y por muchos teóricos actuales, no ha sido replanteada hasta hace poco con la propuesta teórica de Ariella Azoulay. AZOULAY, Ariella, *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, op.cit., 2012.

tiene la práctica fotográfica a la hora de abordar las ausencias y las desapariciones? Cada uno de los proyectos de *Geografías concretas* puede interpretarse como un ensayo que se propone no tanto para responder de forma taxativa la cuestión, sino para ir reconociendo de forma paulatina aquello que, en cada caso, se desprende de sus historias materiales.

En el caso concreto de *LC*, este aspecto toma forma a partir de la referencia al fracaso de un proyecto utópico. La Catalana, concebido como barrio para alojar a los trabajadores de la fábrica de gas, contó con un ambicioso proyecto de Ildefons Cerdà que nunca se llegó a desarrollar.

*LC* es un barrio situado en los márgenes entre dos ciudades, al que se accede atravesando puentes y túneles, por encima o por debajo de dos autopistas, un río y una vía de tren. En cierto modo, es una isla, un espacio frondoso en el imaginario de una infancia cualquiera. El destino de este barrio se escribió en un plan urbanístico en 1859, que designó el lugar dentro de un parque metropolitano en el margen derecho del río. Esta utopía burguesa, proyectada sobre unos terrenos agrícolas en una época de industrialización incipiente, fracasó reiteradamente en su intento de convertirse en realidad. El "gran bosque" que nunca fue ha mantenido el barrio en un estado de sitio durante un siglo y medio, cautivo entre la indefinición del cambio y la desaparición, ignorado por las autoridades complacientes y arrasado por inundaciones y heroína. Como es el caso de muchos territorios de frontera, la construcción ha tomado la apariencia de la demolición. *LC* es hoy un espacio invisible, desconocido para la mayoría de los habitantes de las dos ciudades que lo flanquean, a excepción de promotores, residentes y algunos activistas locales, con una vegetación desbordada antes del momento de la extinción final, unos cuantos talleres en estado ruinoso, unas cuantas familias que se resisten al desahucio, una plaza triangular y un árbol de Navidad<sup>84º</sup>.

Aquello que debería haberse convertido en un gran bosque y un barrio digno para sus habitantes se formalizaría exactamente en su modelo contrario, una zona distópica en

---

<sup>84º</sup> Reproducción del texto de Xavier Ribas que forma parte de la obra *LC*. [www.xavieribas.com](http://www.xavieribas.com) (consulta: 06.07.2018).

creciente estado de abandono<sup>841</sup>. Sin saberlo, Xavier Ribas tomó las fotografías justo antes de que tuvieran lugar importantes transformaciones que cambiarían radicalmente la fisionomía de la zona. Por ello, como señalaba Carles Guerra con motivo de su exposición en la Virreina en 2010, aquello que en el momento de su captura parecía haber quedado en un extraño limbo en suspensión recobraba otro sentido con la desaparición definitiva del barrio<sup>842</sup>. Un argumento que podemos inscribir fácilmente en la lógica tradicional del documental<sup>843</sup>, con las necesarias matizaciones en lo que se refiere a la idea de documento, entendido ya no como sinónimo de evidencia incontestable, sino, remontándonos a su etimología original, como aquello que nos enseña, pero que es sujeto de experiencia, análisis y discusión, documento como aquello que hay que interpretar, descifrar y debatir<sup>844</sup>.

La referencia a la práctica fotográfica como sinónimo de una suerte de levantamiento arqueológico seguirá operando discursivamente en los siguientes trabajos. *Incidentes* (2005), realizado por encargo de Fundación Telefónica para la exposición *Distrito IV*<sup>845</sup>, se articula a partir de la exploración de un barrio de Madrid que también va a ser transformado drásticamente. La exploración se articula en este caso con la complicidad de un niño que, en alusión al futuro, a lo que será de ese espacio, despliega su recolección de reliquias tecnológicas encontradas en la zona. Mientras que, en sus siguientes trabajos, *Estructuras invisibles*<sup>846</sup> (2006), la referencia a la arqueología tomará una configuración más literal y concreta tanto durante la investigación y la toma de fotografías como en su formato expositivo.

En *Estructuras invisibles I*, Xavier Ribas fotografía un lugar histórico de una ciudad maya, pero no elige los emplazamientos excavados que corresponderían al

---

<sup>841</sup> MADUEÑO, Eugenio, "Jesús nace en La Catalana. Un 'pessebre vivent' en terrenos del Fórum 2004 da identidad a un barrio de Sant Adrià", en *La Vanguardia*, 25-26 de diciembre, 1998.

<sup>842</sup> GUERRA, Carles, "LC. Utopía Aplazada", en *La Vanguardia*, suplemento Culturas, 14 de febrero, 2010.

<sup>843</sup> Como ha teorizado LUGON, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans (1920-1945)*, París: Macula, 2001.

<sup>844</sup> KEENAN, Thomas, y STEYERL, Hito (2014). "What is a document? An Exchange Between Thomas Keenan and Hito Steyerl", en *Aperture Magazine*, n.º 214, pp. 58-64.

<sup>845</sup> *Ocho visiones: distrito C*, comisariada por Pep Benlloch, Fundación Telefónica, Madrid, 13.9.2007 - 11.11.2007.

<sup>846</sup> El proyecto se desarrolló en el marco de un encargo para el festival PhotoEspaña que contó con el apoyo del FNAC (Fonds National d'Art Contemporain). La serie fue incluida en la exposición colectiva comisariada por Horacio Fernández, *Del paisaje reciente. De la imagen al territorio*, presentada en el Museo Colecciones ICO, en 2006. Del mismo viaje a Guatemala, también resultó otro proyecto, *Estructuras invisibles II*, presentado en la galería Projectes SD.

centro monumental, sino sus periferias, aunque no sean visibles porque se hallan bajo la superficie del territorio selvático. Como argumenta Ribas en una entrevista: "El término de 'estructuras invisibles' hace referencia a las estructuras habitacionales de las que solamente se tiene constancia por los desechos y las basuras que se encuentran en el lugar, ya que los materiales orgánicos de las construcciones han desaparecido totalmente"<sup>847</sup>. Su identificación puede darse pues gracias a estos residuos, que conforman unos montículos convertidos en señales que indicarían dónde comienza la periferia del emplazamiento arqueológico. Alejados de los centros monumentales, estos restos periféricos sufren además las mismas consecuencias de atención secundaria y abandono.

Por otro lado, una interpretación más profunda del sentido que despliega el proyecto en su conjunto también puede encontrarse en el cuestionamiento de los discursos respecto a qué viene inscrito en el registro de lo digno de ser observado, preservado y recordado, y qué viene excluido de este privilegio. A la vez, como es habitual en el trabajo de Xavier Ribas, un aspecto paradójico impide una interpretación excesivamente simplificadora. En este caso, al tratarse de una zona arqueológica no prioritaria, los restos permanecen bajo una espesa capa de vegetación que los oculta, manteniendo su memoria a la espera de su conversión en ruina, lo cual, a su vez, protege los sedimentos histórico-temporales que contiene en estado latente, alejado de los desgastes de la industria turística.

Las imágenes nos proponen encarar este lugar histórico no a partir de lo visible y lo ordenado, sino a partir de la "suspensión" temporal y espacial de su materialidad histórica. La memoria que se representa en estas imágenes no es el monumento, sino una proyección, un umbral, una memoria "que no lo es todavía", o que está "sin pensar", como en un estado de "inversión" (Robert Smithson). O una memoria que, simplemente, no se deja pensar, como si la selva no solamente fuera la consecuencia directa de la desolación y del desmoronamiento de una civilización, sino también la

---

<sup>847</sup> FONTOVA, Nieves, "Entrevista a Xavier Ribas", en *Diario Vasco*, junio, 2006. Disponible en línea: [www.xavieribas.com](http://www.xavieribas.com) (consulta: 15.12.2017).

estrategia necesaria para la preservación de sus fragmentos: diríamos que se oculta, que se entierra y que nos elude<sup>848</sup>.

Ribas considera que la manera que el arqueólogo tiene de descifrar el paisaje podría ser aplicable a la manera que, como espectadores, desciframos las imágenes. El trabajo, en este sentido, no se propone tanto aportar pruebas y evidencias, sino reflexionar sobre el tiempo del paisaje en un contexto en el que unas presuntas oposiciones –ciudad y selva, historia y naturaleza– confluyen en un mismo espacio solapándose. En su siguiente proyecto, *MMDCCLXI A.V.C* (2008), esta interpenetración de categorías y lo que provocan sus solapamientos espacio-temporales reaparece en un contexto totalmente distinto: un aparcamiento en la ciudad de Tarragona donde habían sido hallados unos restos romanos. Su recolocación en pisos inferiores, unos veinte metros por debajo de donde fueron hallados, provocará no solo una alteración temporal de las piezas, al situarlas en un estrato inferior y, por lo tanto, anterior, sino también nuevas condiciones de conservación, con una mayor exposición al deterioro. A través de este desplazamiento se pregunta Ribas en qué medida la visibilización de los restos altera su destino: una pregunta fundamental para comprender la dimensión de la práctica fotográfica como productora de espacio.

En los siguientes proyectos, la dimensión arqueológica continúa presente, pero con una nueva predominancia de la cuestión geopolítica que, a partir de ahora, será cada vez más importante. A los aspectos de análisis vinculados a los usos y derechos del territorio, su explotación y las exclusiones perpetradas por el orden neoliberal, se le sumará también otra cuestión fundamental en el género paisajístico: la dimensión laboral. En *Greenhouse*<sup>849</sup>, por ejemplo, una instalación en vídeo realizada en Holanda, Ribas intercala un largo *traveling* que recorre la extensión del invernadero en aquel entonces más grande a escala europea, con imágenes vinculadas al mundo rural más

---

<sup>848</sup> RIBAS, Xavier, "Estructuras invisibles" (2008), en [www.xavierribas.com](http://www.xavierribas.com) (consulta: 29.07.2017).

<sup>849</sup> La investigación se desarrolló en el marco de una beca otorgada por el organismo holandés International Photography Research Network (IPRN) y el programa de encargos Changing Faces dedicado al tema del trabajo. La pieza fue presentada en el Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden, marzo, 2007. Más tarde, también formó parte también de la exposición *Nature as Artifice, New Dutch Landscape in Photography and Video Art*, organizada en 2009 en la George Eastman House, en Rochester. Véase la reseña de las dos exposiciones en: STROSNIDER, Luke, "'Nature as Artifice' and 'New Topographics'", en *Rochester City Newspaper*, 1 de julio, 2009.

tradicional que el nuevo modelo económico y agrícola suplanta. Imágenes que también se forman en nuestra mente al escuchar los recuerdos fragmentados de una familia entrevistada por Ribas antes de ser expropiada. A través de sus voces, se van entrelazando recuerdos históricos de la memoria colectiva con recuerdos personales. “Pasado y futuro –describe Ribas en la presentación de su proyecto– comprimen el presente en una capa muy fina del territorio, apenas perceptible. *Greenhouse* nos muestra un paisaje en transición, es un viaje a lo largo de la hendidura entre dos tiempos”<sup>850</sup>.

Un fragmento de los aspectos que han pautado el trabajo investigativo de Ribas ofrece una clara muestra de cómo la dimensión geográfica penetra en el proceso artístico de forma significativa y señala un aspecto que irá tomando creciente importancia: el análisis del presente como prospección reflexiva de futuro.

El pólder de Wieringemeer fue recuperado del mar en 1930, antes de completar Afsluitdijk, la presa que conecta las dos provincias holandesas de North Holland y Friesland. Esta presa cerró la Zuiderzee, una laguna de agua salada del mar del Norte, convirtiéndola en el lago de agua dulce de IJsselmeer. En 1934, la tierra fue finalmente productiva y llegaron los primeros campesinos. El proceso de colonización de este “territorio nuevo” se hizo a partir de un plan de asentamiento muy estructurado. El diseño funcional del paisaje, de los pueblos, de las casas y de las propiedades agrícolas, siguiendo la estética de la línea recta, se hizo en concordancia con el plan de configuración social de la población del pólder. Con una distribución equilibrada de prácticas religiosas, clases sociales e ideologías políticas, se quiso crear un “paisaje agrícola con pequeños asentamientos” que respondiera a una visión moderna tanto de la agricultura como de la vida comunitaria [...]. Hoy, este paisaje económico y social está cambiando rápidamente debido al crecimiento urbano, la creciente industrialización de la agricultura, los cambios en la cultura del ocio, el desarrollo de las infraestructuras de transporte y, finalmente, la realidad del cambio

---

<sup>850</sup> En *La Relève [Cambio de turno]* (2008), en cambio, desarrollado durante una residencia artística en la Université de Toulouse 2 - Le Mirail, el planteamiento central del proyecto se enfoca en la cuestión del trabajo de los estudiantes, acentuando la separación entre la esfera de la vida en el campus y la esfera laboral que se desarrolla en la ciudad. RIBAS, Xavier, “La Relève [Cambio de turno]”, en *Papel Alpha*, n.º 8, separata, 2010, pp. 111-127.

climático. Todo ello plantea la cuestión de qué es lo que permanecerá visible de este paisaje original del pólder en un futuro no muy lejano<sup>851</sup>.

Las *Geografías concretas*, como conjunto, culminan en un *tour de force* cada vez más intenso marcado por la alusión a las violencias ejercidas por parte del modelo económico-político, cada vez más coercitivo en sus agresiones. Dos proyectos pautan así su cierre: *Nomads* y *Vallas fronteras*.

*Nomads* (2008)<sup>852</sup> es, probablemente, el proyecto más duro de Xavier Ribas realizado hasta ese momento. Distintos estratos de violencia se desglosan en su articulación: la de las condiciones vitales de una comunidad fuera de los cánones culturales del modelo hegemónico, la agresividad legitimada con la cual actúa el poder empresarial y la visión de un paisaje literalmente en mil pedazos, por mencionar los más evidentes<sup>853</sup>. En este desierto, al que Ribas alude smithsonianamente como si se tratara de las ruinas de un antiguo imperio maya, ha tenido lugar la expulsión de unas familias gitanas que lo ocuparon de forma irregular después de ser desalojadas de otro solar<sup>854</sup>. Para impedir su regreso, los propietarios del solar, perteneciente a una constructora, deciden en 2004 destrozar el suelo de hormigón.

La presentación de 36 fotografías del suelo violentamente fragmentado dispuestas en retícula (Figs. 59 y 60) supone de alguna forma el deseo imposible de una recomposición que ya no tendrá lugar; aun reconociendo la imposibilidad de que tal realidad sea posible de forma completa o exhaustiva. Como parecen sugerir los huecos en la retícula. Las otras imágenes que flanquean esta reconstitución del suelo, ofrecen el contrapunto geográfico y temporal concreto sobre dos puntos de fuga significativos. De una parte, las fechas de los diferentes textos que acompañan el

---

<sup>851</sup> Texto de presentación. Véase web del artista: [www.xavierribas.com/](http://www.xavierribas.com/) (consulta: 29.08.2018).

<sup>852</sup> RIBAS, Xavier, *Nomads*, Barcelona: Bside Books, 2012. Respecto a la publicación, véase la entrevista: NAVAMUEL, Francisco, "Geografías concretas [Nómadas]", disponible en línea: [www.francisco.navamuel.net/asangreblog/](http://www.francisco.navamuel.net/asangreblog/) (consulta: 29.08.2018).

<sup>853</sup> MARTÍN, Alberto, "Imágenes de violencia", en *Art&Co*, n.º 4, 2008, pp. 14-15.

<sup>854</sup> Un centenar de familias, provenientes principalmente de Galicia, Portugal y Rumanía, había residido durante meses en los terrenos de la antigua fábrica Nubiola, en Poblenou, conocidos como el campamento del Azulete. De allí, muchos de ellos decidieron buscar otro solar en la calle Santander, en La Verneda. Los solares de Barcelona son una elección de supervivencia. Las fábricas que rodean la ciudad son su medio de subsistencia. A la precariedad de sus actividades hay que sumarle además aquello que se deriva de la constante expulsión de los solares donde acampan. Véase el artículo de la redacción de *El Mundo*, 23 de febrero, 2004, y MURILLO, Ana, "Nos tratan como pelotas de tenis", en *El Mundo*, 25 de febrero, 2004. Disponibles en línea: [www.xavierribas.com](http://www.xavierribas.com) (consulta: 28.08.2018).



trabajo contribuyen a qué pueda observarse cómo entre el acontecimiento y las fotografías ha habido un espacio de tiempo. Por otra parte, las imágenes en color muestran cómo se veía el cielo durante la travesía de Xavier Ribas por el terraplén destrozado, mientras que la imagen de *Google Earth View* desvela la visión fotográfica automatizada realizada desde los dispositivos de un satélite. Esta dualidad entre el ojo de la cámara terrestre, como prolongación de los ojos del fotógrafo, que con su cuerpo transita el lugar arrastrándonos tras él, y el ojo de una máquina de visión mucho más autónoma, que opera desde el espacio exterior, es sin duda un aspecto fundamental que entra oblicuamente en este trabajo para señalar algunas de las derivas del el giro geográfico.

La forma en que están tomadas las fotografías de *Nomads* señala otro rasgo importante. La insistente inclinación hacia el suelo, contribuye a romper cierta transparencia documental. La distancia alterada por la falta de horizonte provoca como efecto perceptivo el de acercarnos al cuerpo del fotógrafo, casi como si camináramos con él. En palabras de Matt Parker, *Nomads* “es una visión corpórea, tanto como una revelación”<sup>855</sup>. La referencia al tiempo futuro también aparece de forma explícita en su siguiente trabajo: *Vallas fronterizas* (2009). Así lo afirma en forma interrogativa en el título de su artículo sobre el proyecto publicado en el catálogo: “Las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla. ¿Un paisaje para el futuro?”<sup>856</sup>. Si, en *Nomads*, fotografiaba la extensión de un “muro horizontal”, en este proyecto Ribas nos confronta con esa cicatriz marcada por las fronteras de Ceuta y Mellilla, cuya investigación se convertirá en la antesala de su siguiente proyecto: *Nitrato*, como explicaremos a continuación. Paralelamente, si hasta ahora las exploraciones habían radicado en terrenos suburbanos, con este nuevo trabajo la idea de frontera adquiere otra dimensión, más evidentemente concreta, pero, sobre todo, global y transhistórica.

Las disparidades entre los centros y las periferias urbanas empiezan a manifestarse de forma más violenta y desoladora, a una escala global: entre el Sur y el

---

<sup>855</sup> PACKER, Matt “Xavier Ribas, Concrete Geographies [Nomads]”, en *Concreta* 01, Valencia, 2013, pp. 78-81.

<sup>856</sup> RIBAS, Xavier, “Las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla. ¿Un paisaje para el futuro?”, en RIBAS, Xavier, *Geografías concretas [Ceuta y Melilla]*, Pamplona: Universidad de Navarra, 2012. Disponible en línea: [www.xavieribas.com](http://www.xavieribas.com) (consulta: 16.12.2017).

Norte, las zonas privilegiadas del capitalismo global y las zonas de extracción y desechos. Ceuta y Melilla esgrimen en sus límites fronterizos los términos de una desigualdad cada vez más infranqueable. A casi diez años de la toma de estas fotografías, no solo ha quedado patente su actualidad, sino que las imágenes testimonian también la progresión de esta fractura: siempre más alta, peligrosa y letal. Aquí, la concreción geográfica no actúa sobre un lugar específico, sino que opera a nivel global: los prometedores augurios de la aldea global empezaban ya entonces a enmudecer. Las falsas promesas y la garantía de que el libre mercado traería un nuevo equilibrio se han revelado en su vertiente más oscura: la polarización entre países ricos y pobres no es sino cada vez más extrema. Las vallas de Ceuta y Melilla lo trazan con precisión.

Las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla son para el paisaje europeo del siglo XXI lo que los puentes y vías férreas fueron para el paisaje de la segunda mitad del siglo XIX. Al igual que aquellas, también crean un “nuevo” paisaje, pero esta vez es un paisaje de secesión, una arquitectura de exclusión, surgida de la pobreza y abiertamente racial, donde determinados cuerpos son marcados, estigmatizados o eliminados<sup>857</sup>.

La investigación que acompaña este proyecto conduce a Ribas a indagar en torno a las bases del capitalismo moderno. Más concretamente, en cómo las grandes obras públicas que se realizarían en la expansión territorial del siglo XIX —obras de infraestructura viaria, como puentes o vías férreas, pero también industrias— conformaron un nuevo paisaje que corre paralelo a la representación fotográfica de esos territorios. En este proyecto, precisa Ribas, se entrecruzan dos recorridos: por un lado, el territorio geográfico, y, por otro, una geografía de las imágenes que registraron el proceso de construcción del territorio<sup>858</sup>. Además de las referencias conocidas de las misiones geológicas en Estados Unidos y América Latina, Ribas

---

<sup>857</sup> RIBAS, Xavier, “Las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla. ¿Un paisaje para el futuro?”, en RIBAS, Xavier, *Geografías concretas [Ceuta y Melilla]*, op. cit. Disponible en línea: [www.xavieribas.com](http://www.xavieribas.com) (consulta: 16.12.2017).

<sup>858</sup> *Íd.*

indaga en las colecciones de fotografía del Museo de la Universidad de Navarra<sup>859</sup>. Los álbumes que registraron el proceso de modernización del territorio español le permiten abordar el contexto histórico y político de los paisajes entonces todavía poco visibles que atraviesan las vallas fronterizas en Ceuta y Melilla. Todavía fuera del foco mediático, en el momento de la realización de las tomas, otro aspecto importante de su proceso de realización, contribuye en definir el proyecto: las fotografías están hechas como cualquier transeúnte podría hacerlo, sin permisos especiales, desde el espacio público.

[...] las fotografías no muestran puntos de vista inhabituales ni visiones ocultas tomadas “desde dentro”, sino la presencia cotidiana con la que ambos lados están habituados a vivir. Son en su mayor parte vistas abiertas de un paisaje desordenado, moldeado por siglos de desacuerdos, de fronteras móviles, líneas defensivas reubicadas, comunidades divididas y tecnologías militares desiguales. En respuesta a su falta de visibilidad, estas dos series fotográficas pretenden ser declaraciones hacia una cartografía política de las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla como el verdadero confín de Europa. Estas son, tal vez, las obras públicas contemporáneas que mejor pueden definir, como monumentos a la desigualdad, el paisaje europeo del siglo XXI<sup>860</sup>.

El análisis que emprende de las fotografías de archivo abre nuevas perspectivas investigativas que desembocarán en el inicio de su siguiente proyecto: *Nitrato*. Es en las fotografías de archivo consultadas en las colecciones del Museo de la Universidad Navarra donde identifica un álbum histórico que supondrá la idea de partida del nuevo proyecto y con él la identificación de nuevas ausencias a explorar.

Como hemos analizado anteriormente, en los Capítulos 1 y 2, especialmente gracias a las aportaciones de Jean-François Chevrier y Robin Kelsey respecto a las misiones topográficas del siglo XIX, el estudio de las misiones fotográficas permite

---

<sup>859</sup> Dentro del programa *Tender Puentes* del Museo Universidad de Navarra, Xavier Ribas es invitado a realizar un trabajo a partir de las obras de la colección. Véase: <https://museo.unav.edu/coleccion/tender-puentes/proyectos/xavier-ribas> (consulta: 01.09.2018).

<sup>860</sup> RIBAS, Xavier, “Las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla. ¿Un paisaje para el futuro?”, en RIBAS, Xavier, *Geografías concretas [Ceuta y Melilla]*, op. cit. Disponible en línea: [www.xavieribas.com](http://www.xavieribas.com) (consulta: 16.12.2017).

descubrir esas geografías conquistadas de la expansión empresarial y los intereses económicos que se proyectarán en ellas. A la vez, esas fotografías de misiones geológicas, científicas, empresariales o militares también reflejaban una tesitura más compleja de la idea de progreso en la que se entremezclaban intereses políticos, científicos y culturales difícilmente divisibles en los compartimentos rigurosamente separados en los que habían quedado clasificadas.

Aquello que estos álbumes fotográficos dedicados a la obra pública, en España o en tierras de ultramar, se omitía insistentemente en la imagen será el eje que Xavier Ribas empezará a investigar entonces. Por otra parte, como analizaremos en el siguiente apartado, *Nitrato* también supone una clara expansión de los términos que había empezado a trabajar en las *Geografías concretas* a partir de la idea de dispositivo documental, tanto en lo que concierne a la creciente heterogeneidad de materiales y metodologías empleadas en la investigación como en la reflexión sobre la idea y el rol de la fotografía, que va a ser repensada desde otras perspectivas.

#### 4.2.1.2. *Nitrato* (2010-2014)

Es en las colecciones de fotografía del Museo de la Universidad de Navarra donde, en 2009, Xavier Ribas descubre el álbum *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899*, que supondrá el punto de partida de *Nitrato*, proyecto en el que propone una reinterpretación de la empresa colonial de explotación del nitrato de Chile durante su momento de máximo apogeo, entre 1870 y 1920. La investigación, que se concretará cinco años más tarde en diversas presentaciones expositivas<sup>861</sup>, también ha formado parte de un proyecto más amplio desarrollado en colaboración con la historiadora Louise Purbrick y el fotógrafo Ignacio Acosta: *Traces of Nitrate*<sup>862</sup>.

Las fotografías del álbum del cual surge la idea del proyecto corresponden a una de las minas salitreras de Iquique, que se desarrollaron con capital inglés en el último cuarto del siglo XIX y principios del XX. La realización del álbum fotográfico tenía un propósito muy concreto: mostrar el buen estado de las instalaciones a sus inversores ingleses. Cuando, lord Aldenham, empresario que había reunido grandes fortunas con el comercio de guano y entonces director del Banco de Inglaterra<sup>863</sup>, recibió el álbum respondería con una carta de agradecimiento en la que expresaba su júbilo por los beneficios de la salitretera, tan espléndidos como la propia fotografía. Es en esta correspondencia entre belleza de las imágenes y las lógicas del beneficio que le permiten a Xavier Ribas identificar un punto especialmente crítico de la fotografía industrial a partir del cual se desarrollará el proyecto. Asimismo, supone

---

<sup>861</sup> La exposición *Nitrato*, comisariada por Carles Guerra, se presentó en 2014 el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, el Museo de la Universidad de Navarra y Bluecoat, en Liverpool. RIBAS, Xavier, *Nitrato*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Pamplona: Museo Universidad de Navarra, 2014.

<sup>862</sup> *Traces of Nitrate: History and Photography Between Britain and Chile, 1879-1914*, desarrollado en el marco de la Universidad de Brighton con el apoyo de UK Research and Innovation. Véase la web del proyecto: <http://tracesofnitrate.org> (consulta: 01.09.2018).

<sup>863</sup> Además de director del Banco de Inglaterra, lo era también de la compañía Antony Gibbs & Sons, establecida en América Latina, que acumularía grandes fortunas con el comercio de guano. VALLÈS, Laura, "Trazos invisibles: Sobre Nitrato de Xavier Ribas", en *Concreta*, 12 diciembre, 2014. Disponible en línea: <http://www.editorialconcreta.org/Nitrato> (consulta: 12.01.2017).

retomar otro aspecto mucho menos evidente, aunque ya evocado por Sekula<sup>864</sup>: la movilidad de las fotografías, el efecto que produce su desplazamiento.

Partiendo de este espacio de circulación de imágenes y materias entre Inglaterra y Chile, entre unas fotografías y una empresa explotadora de nitrato, entre las lógicas del arte y las del capital, se dibujan las líneas de investigación que van a desarrollarse en el proyecto con el propósito de rastrear aquello que ha quedado invisibilizado de la historia entorno a esta industria. Tarea, en principio, casi imposible, partiendo del hecho de que el nitrato en esa época era utilizado fundamentalmente como componente en explosivos y como fertilizante. ¿Cómo fotografiar aquello que no deja rastros? *Nitrato*, compuesto de diversas series<sup>865</sup>, textos y vídeos, supone una renovada constatación –como ya venía ensayando en proyectos anteriores– de que toda actividad, por invisible que esta pueda parecer, deja en algún momento indicios materiales que tarde o temprano podrán ser identificados e interpretados. Como la evolución de las *Geografías concretas* ponía ya de manifiesto, esta exploración ya no corresponde únicamente a un territorio físico específico y acotado. La investigación que aborda en este caso se despliega en una zona mucho más amplia, casi inalcanzable, enlazando, a modo de posible constelación, diversos puntos cuyas conexiones han quedado diluidas en el tiempo y el espacio, pero que urge volver a nombrar y mostrar.

Más concretamente, como también hemos podido observar en trabajos anteriores, este proyecto se despliega atravesando diversos estratos temporales conectados por la historia material del nitrato y, lo que es más importante, los legados que ha dejado en el presente, marcando ineludiblemente también el futuro de los territorios implicados. La transformación del mineral, desde su extracción hasta su reconversión en material comerciable y exportable, y la transformación final en flujo de capital, con sus repercusiones en las bolsas de Londres, ha dejado evidencias que el

---

<sup>864</sup> SEKULA, Allan, "Traffic in Photographs", publicado originalmente en *Art Journal*, vol. 41, n.º 1, primavera, 1981. Se ha consultado la versión francesa: SEKULA, Allan, "Traffics dans la photographie", en MURACCIOLE, Marie (ed.), *Écrits sur la Photographie 1974-1986*. Allan Sekula, *op. cit.*, pp. 181-220.

<sup>865</sup> De forma quizá más compacta y orgánica que en el caso de las *Geografías concretas*, *Nitrato* está compuesto por distintas series: *A History of Detonations* (2014); *Desert Trails* (2012); *Caliche Fields* (2010); *I Write Your Names On My City Walls* (2010); *Twenty-Eight Points* (2010); *Three Moves Are As Bad As A Fire* (2013); *And the Far Silence of Brooding Star Time* (2013); *Northiana* (2011); *Gibbsiana* (2011); *From The High-Rises Like Rain* (2013).

proyecto hace visibles contextualizándolas histórica y políticamente, reconectando territorios y paisajes históricamente remotos, archivos y artefactos que, gracias a su nuevo ensamblaje, ofrecen otras interpretaciones que no habían sido relatadas juntas a pesar de su intrínseca relación. Como precisan Ribas, Purbrick y Acosta:

Como ingrediente básico tanto de fertilizantes como de explosivos, el nitrato estaba íntimamente conectado con la industrialización de la vida y la muerte. No obstante, el relato sobre su producción y comercio, incluyendo el rol decisivo jugado por las empresas comerciales inglesas y los capitalistas aventureros, es bastante desconocido en Gran Bretaña, excepto en los grupos de investigación específicamente dedicados al desarrollo económico en América Latina. De este modo, *Traces of Nitrate*, aborda específicamente una falta de comprensión histórica y de conciencia cultural respecto a la significación de la industria del nitrato [...]. Este proyecto busca revelar hasta qué punto lo que una vez fue un mineral altamente apreciado estuvo en el centro de las relaciones entre Gran Bretaña y Chile entre 1879 y 1914 y cómo, en este periodo entre el principio de la Guerra del Pacífico y el estallido de la Primera Guerra Mundial, estuvo conectado a fortunas en la City de Londres y en los puertos de Liverpool, Pisagua e Iquique<sup>866</sup>.

A pesar de que las interconexiones que dibuja el proyecto sean tan densas y sofisticadas que, en un primer momento, pueda parecer que desafían el sentido de esos vínculos, todos y cada uno de los componentes que se presentan —en su formato expositivo y en las publicaciones— constituyen la clave indispensable para reconstruir la historia material del nitrato. ¿En qué punto confluyen el nacimiento de las primeras organizaciones obreras de Chile y las grandes mansiones inglesas? ¿De qué modo podrían estar conectadas unas fotografías de Marte con la extracción del nitrato y las duras condiciones a las que estaban sometidos los trabajadores?

Únicamente una investigación tan extensa y profunda podía haber descubierto, por poner tan solo uno de los múltiples ejemplos que se despliegan en el proyecto, que algunas de las ausencias más flagrantes del álbum *Oficina Alianza and*

---

<sup>866</sup> Véase la web del proyecto: <http://tracesofnitrate.org/About> (consulta: 01.09.2018).

*Port of Iquique 1899* o de las crónicas de la prensa de la época, como la representación de los trabajadores, las huelgas y las terribles represiones que se sucedieron, invisibilizadas de los medios oficiales, podían hallarse en forma de registros en los archivos de una expedición astronómica norteamericana que se hallaba en el desierto de Atacama en esas mismas fechas<sup>867</sup>. Los hilos de la historia del nitrato son múltiples y atraviesan constantemente distintos estratos de esta historia, material, visual o discursivamente. No obstante, una frase en la primera página del libro editado con motivo de la exposición en el Macba ofrece un atisbo del orden interno que dirige este tráfico de datos e imágenes: “Había una mina de oro en Perú, más adelante se convirtió en una mina de cobre, y ahora venden el agua que recogen del fondo”<sup>868</sup>.

Este enfoque metodológico, definido por Carles Guerra como dispositivo documental<sup>869</sup>, por su forma de interrelacionar distintos materiales, voces, archivos visuales, escritos, inventarios y artefactos diversos, trasciende la forma fotográfica como medio específico en una modalidad que ya empleó de forma precursora Allan Sekula en *Fish Story*<sup>870</sup>. Una referencia sin duda fundamental en *Nitrato*, cuya investigación ha sabido entrelazar dos circuitos muy escindidos por la historia: “la circulación global de imágenes fotográficas y la circulación de capital y mercancías”<sup>871</sup>. Más concretamente, la investigación, plantea la posibilidad de que la imagen fotográfica pueda estar al servicio de una interpretación de la historia en su dimensión más materialista, interconectando aspectos vinculados como el colonialismo y sus herencias en los conflictos actuales.

---

<sup>867</sup> Entrevista con el autor, 17 de marzo de 2013.

<sup>868</sup> La frase, además, señala el vínculo con el proyecto de Ignacio Acosta dedicado a la investigación en torno al cobre, como hemos analizado al principio del capítulo. RIBAS, Xavier, *Nitrato* (cat. exp.), Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona / Pamplona: Museo Universidad de Navarra, 2014, sin paginar.

<sup>869</sup> GUERRA, Carles, “El despliegue del dispositivo documental”, en RIBAS, Xavier, *Nitrato* (cat. exp.), Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona / Pamplona: Museo Universidad de Navarra, 2014, pp. 13-18.

<sup>870</sup> No obstante, también es indispensable subrayar que en el caso de Ribas esta dimensión investigativa, de carácter antropológico e historiográfico, en su propensión a interrelacionar estratos espaciales y temporales distintos, ha estado muy presente desde sus inicios y, especialmente, en el desarrollo y evolución de las *Geografías concretas*. En todo caso, en uno y otro proyecto, la importancia radica en que el sentido de la fotografía documental estaría en su potencialidad para generar sentidos, no para fijarlos.

<sup>871</sup> *Traces of Nitrate*, web del proyecto: <http://tracesofnitrate.org> (consulta: 01.09.2018).



El dispositivo documental de *Nitrato* articula diferentes acepciones de la investigación, tanto académica como artística, y recuerda en cierto modo a aquel género –propio de una tradición asociada a la crítica institucional– que cristalizó en la década de 1970: un tipo de composición que exigía la combinación de datos y fotografía, y cuyo resultado se acercaba en muchos aspectos al periodismo de investigación. *Nitrato* constituye un caso de estudio que devuelve a la actualidad las políticas extractivas practicadas durante siglos, sobre todo en los continentes sudamericano y africano, cuyas consecuencias de orden geopolítico, ecológico y humano han sido tan nefastas<sup>872</sup>.

Este dispositivo documental se ha visto además potenciado, en el caso de *Nitrato*, por su extensión a un proyecto más amplio, que citábamos unas líneas más arriba. La suma de las investigaciones de Xavier Ribas, Louise Purbrick e Ignacio Acosta ha permitido enlazar las relaciones entre el extractivismo histórico y el contemporáneo, al vincular la historia del nitrato con la del cobre, desarrollada por Ignacio Acosta en su proyecto *Copper Geographies*, que hemos analizado anteriormente. Así lo recoge la publicación “El tráfico de la Tierra”<sup>873</sup>, realizada con motivo de la exposición homónima en el Museo de Arte Contemporáneo Universidad de Chile en 2017:

En cuanto el salitre es lanzado al suelo para alimentar el forraje de ganado o vertido en las mezclas explosivas que sirven de dinamita, y el cobre desaparece envuelto en conductos de plástico o como parte del intrincado cableado interno de computadoras y *smartphones*, solo queda su valor de mercado: son capital, se han vuelto formas capitalizadas, invisibles como cualquier otra cosa. Pero nada desaparece realmente. Todo acto de apropiación permanece en la tierra: en ruinas y residuos. La contaminación es una evidencia histórica. Un rastro. Las enmarañadas geografías del desierto, el puerto y la ciudad también son historias que se cruzan. El

---

<sup>872</sup> Carles GUERRA, [www.macba.cat/es/expo-ribas-nitrato](http://www.macba.cat/es/expo-ribas-nitrato) (consulta: 01.09.2018).

<sup>873</sup> Cuyo título revela un claro homenaje a Allan Sekula. SEKULA, Allan, “The Traffic in Photographs”, en *Art Journal*, vol. 41, n.º 1, primavera, 1981, pp 15-25. RIBAS, Xavier, PURBRICK, Louise, y ACOSTA, Ignacio, *Trafficking the Earth*, Londres: Intuitive Editions / Santiago de Chile: Editorial Gronefot, 2017. Disponible en línea: <http://tracesofnitrate.org/2017-Trafficking-the-Earth-1> (consulta: 22.08.2018).

tráfico de la Tierra atraviesa pasado y presente, uno se pliega en el otro en constante transformación<sup>874</sup>.

Las imágenes que conforman este proyecto, las del álbum *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899* y todas las que han producidas y encontradas a lo largo de esta investigación, señalan de forma especialmente significativa las transiciones de ida y vuelta entre paisaje y territorio. Un ejemplo explícito lo podemos identificar en una de las series que conforman el proyecto: *Desert Trails* (2012), una retícula de 33 fotografías del desierto de Atacama que muestran los restos de las industrias abandonadas del nitrato (Fig. 61). Las reminiscencias estéticas de la fotografía topográfica del siglo XIX y principios del XX dialogan con esa fotografía que, como precisa Xavier Ribas, se ha convertido en la imagen oficial de la industria del nitrato. Una imagen sin aquellos que le dieron forma o tuvieron que someterse a la dura tarea de la extracción con medios muy precarios. Una imagen aislada acompaña esta retícula (Fig. 62). Actúa —ha señalado Ribas— como un pie de foto visual, como contraimagen de las fotografías de los paisajes. La fotografía corresponde al lugar donde a principios del siglo XX estuvo situada la Unión de Trabajadores Ferroviarios Consejo de Santiago, en el que, en 1924, se celebró el entierro de Luis Emilio Recabarren, líder del movimiento obrero chileno y fundador del Partido Socialista Obrero.

En pocos trabajos, la retroalimentación entre paisaje y territorio se formula de forma tan nítida y tan elocuente como en esta serie. No se trata de una transición bidireccional, sino de un ir y venir. Es desde esta dialéctica que se despliega entre las lógicas del paisaje, del territorio y la fotografía que pueden deconstruirse sus códigos respectivos: sus historias, lenguajes y modalidades de recepción. La conexión de estas fotografías con la tierra y el territorio trasciende así la habitual ilustración paisajística o industrial, pero no para eliminarlas, sino para identificarlas, en un proceso reconstructivo que permite a la vez recuperar aquello que contribuyeron a invisibilizar, así como el potencial retórico para seguir reelaborando una historia más completa.

---

<sup>874</sup> *Traces of Nitrate*, web del proyecto: <http://tracesofnitrate.org> (consulta: 01.09.2018).

#### 4.2.2. Trevor Paglen

Los espacios de forcejeo en los perímetros tras los cuales se oculta la soberanía de la tecnocracia más poderosa conforman la zona privilegiada de trabajo de Trevor Paglen (Maryland, Estados Unidos, 1974). Probablemente, Paglen sea uno de los autores que más atención y reconocimiento ha recibido en los últimos años cuando se habla de la preeminencia de lo geográfico en relación a las prácticas fotográficas. Quizá también, como argumentaremos a continuación, sea uno de los autores que ha llevado la cuestión de los “puntos ciegos” del paisaje a una dimensión más literal, aunque no por ello de forma menos significativa en las reflexiones que propone.

Desde sus inicios, uno de sus principales propósitos ha sido justamente el de visibilizar esas fuerzas y procesos que dan forma al territorio, cuestionando el paisaje tal como lo vemos y dando cuenta del momento histórico en el que vivimos o, incluso, de qué manera podría ser distinto<sup>875</sup>. A su vez, los proyectos de Paglen y sus procesos artísticos se han desarrollado a partir de una cierta premisa de sublevación frente a las políticas de secretismo con las que operan empresas y Gobiernos, con la voluntad de trastocar zonas de información, *a priori*, inalcanzables.

La obra de Paglen empezó a ganar cierta notoriedad en torno al año 2006 por sus fotografías de satélites secretos y emplazamientos militares alegales. A partir de entonces, un enfoque persistente en su trabajo ha sido el análisis de las campañas militares estadounidenses posteriores al 11S con el propósito de señalar la dimensión de su operatividad encubierta y la incapacidad ciudadana para identificar una violencia institucional que, como argumenta, se ha convertido en algo estructural. Sus investigaciones le permiten afirmar sin ambages cómo “la vigilancia global, detenciones extralegales, asesinatos, guerras encubiertas y situaciones de este tipo se

---

<sup>875</sup> CORNELL, Lauren, BRYAN-WILSON, Julia y KHOLEIF, Omar, *Trevor Paglen*, Londres / Nueva York: Phaidon, 2018.

han ido expandiendo, aumentando su influencia en las últimas instituciones democráticas”<sup>876</sup>.

No deja de resultar paradójico que, al menos en lo que concierne a sus primeros trabajos, haya logrado burlar las distancias impuestas por el secreto gubernamental a través de fuerza “óptica”. A base de cálculos, un equipo técnico para investigaciones astronómicas integrado en su equipo fotográfico y una extensa red de colaboraciones, Paglen ha sabido apuntar su objetivo allí donde no parecía que hubiera nada por descubrir sino un paisaje habitualmente sobrecodificado estéticamente, como un cielo nocturno inundado de estrellas o una extensión del Oeste americano. Su trabajo, en este sentido, parte de la búsqueda por lograr la evidencia fotográfica de aquello que se ha escondido en esos espacios, manteniéndose en una zona invisible.

Resulta que conocer cómo vemos el mundo que nos rodea es algo bastante difícil. La vida cotidiana viene esculpida y modulada por fuerzas que son habitualmente bastante invisibles para nosotros, tanto si son infraestructuras físicas, como satélites o cables submarinos, como si son abstracciones, como la economía, la ley o procesos políticos (diciendo que son abstracciones no se quiere decir que sean menos reales). Creo que esta es la razón por la cual la investigación es una parte tan importante de mi trabajo. En la mayor parte de mis proyectos, hay una enorme cantidad de trabajo que uno debe realizar para colocarse en la posición idónea para poder ver algo, si es que hay algo por ver<sup>877</sup>.

Frente a muchas de las fotografías de Paglen, surge la interrogación respecto a qué implicaciones puede tener señalar hacia aquello que se supone que no está, no existe y, en muchas ocasiones, roza lo visible. Como en muchos otros de los casos señalados en los subcapítulos anteriores, para Paglen la referencia al territorio y lo geográfico no ha significado la abolición de lo que podríamos calificar como “representación paisajística”. De hecho, puede incluso argumentarse que este autor ha trabajado voluntariamente con las referencias artísticas de otros tiempos. Volveremos sobre

---

<sup>876</sup> *Ibíd.*, p. 20

<sup>877</sup> *Ibíd.*, p. 13.

este punto un poco más adelante, pero sirva como introducción general a su planteamiento especificar que el tipo de paisaje que enfoca Paglen –con mayor o menor pericia técnica y evidente solvencia estética– es aquel donde las fronteras han sido reconocidas y visualmente transgredidas. Su trabajo, podríamos argumentar, comienza justamente en ese punto donde se prohíbe fotografiar, pero es la imagen –y no su cuerpo– la que cruza legalmente la frontera inviolable, sin que suponga una auténtica infracción.

Abriendo un nuevo espacio en este umbral de lo legal/alegal/ilegal, escenifica una contestación frente al poder desde una posición relativamente segura: espía a quien está espionando, como rezaba el titular de un periódico en una de las primeras reseñas sobre su trabajo<sup>878</sup>. Los trabajos de Paglen se articulan a partir de un hueco informativo, situándose precisamente en el punto que este espacio delimita, en el borde que lo salva de ser arrestado. Paglen no salta físicamente las vallas de seguridad de las instalaciones secretas que ha querido señalar, pero logra disolver las distancias que *a priori* mantenían en secreto ciertas actividades gubernamentales para que puedan formar parte del debate público<sup>879</sup>. Ofrece información, sin duda, pero es consciente de que es el cruce de datos el que puede proporcionarnos algún atisbo de conocimiento, lo cual es mucho más arduo de cumplir<sup>880</sup>. Así lo manifestaba al disponer en la sala de exposiciones los nombres de operaciones gubernamentales encubiertas que sus largas investigaciones le han permitido hallar y que fueron recogidas en su proyecto *Code Names*, iniciado en 2001<sup>881</sup>.

Como él mismo ha comentado: “Más que tratar de descubrir qué es lo que realmente sucede detrás de las puertas cerradas, trato de dar una larga e inquisitiva

---

<sup>878</sup> THOMSON, Adam Clay, “Spying on the Government”, en *San Francisco Bay Guardian*, n.º 31, 4-10 mayo, 2005, *apud* CORNELL, Lauren, BRYAN-WILSON, Julia, y KHOLEIF, Omar, *Trevor Paglen*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>879</sup> JOBEY, Liz, “Trevor Paglen: What lies beneath”, en *Financial Times Magazine*, 31 diciembre, 2015. Disponible en línea: <https://www.ft.com/content/beaf9936-a8ff-11e5-9700-2b669a5aeb83> (consulta: 02.09.2018).

<sup>880</sup> Como señalaba en una entrevista Alberto Toscano, coautor de *Cartographies of the Absolute* (2015), Paglen, en *Blank Spots on the Map* (2009), reconocía que “el proyecto de exponer el presupuesto secreto del Departamento de Defensa, por ejemplo, aunque importante políticamente e interesante estéticamente, puede convertirse en un mero catálogo si no está vinculado a consideraciones sistémicas más amplias”. LÉYDEN, Karl, “What does it mean to represent capital today”, en *Kunstkríttikk*, 6 de abril, 2018. Disponible en línea: [www.kunstkríttikk.no/wp-content/themes/KK/ajax/general/print.php?id=99065&r=0.4481974656227976](http://www.kunstkríttikk.no/wp-content/themes/KK/ajax/general/print.php?id=99065&r=0.4481974656227976) (consulta: 03.09.2018).

<sup>881</sup> Véase, por ejemplo, su exposición en Metro Pictures de Nueva York en 2015. <http://www.metropictures.com/exhibitions/trevor-paglen3> (consulta: 16.07. 2018).

mirada a la puerta misma”<sup>882</sup>. No obstante, este enfoque de su trabajo no le ha impedido tratar de ahondar en las causas y en los recursos legales que impiden que ciertas operaciones o empresas puedan ser enjuiciadas en un tribunal. Fotografiar bases militares encubiertas, empresas-pantalla o satélites secretos (Fig. 63) supone, como argumenta Paglen, esgrimir el derecho de hacerlo y dar cuenta del acto que supone ejercer ese derecho<sup>883</sup>.

Cuando hablo del aprendizaje de ver el momento en el cual vivimos, me refiero al desarrollo de nuevas metáforas y nuevos vocabularios que pueden ayudarnos a orientar nuestras percepciones y dar sentido al mundo que nos rodea. Por ejemplo, cuando miro el cielo nocturno en estos días – después de casi una década de estudiar, perseguir, fotografiar e incluso construir satélites–, veo un paisaje lleno de las maravillas del cosmos, pero también un espacio estratificado de maniobras militares y guerra, comunicaciones y aparatos detectores, escombros y máquinas abandonadas, y, fundamentalmente, topologías espaciales y temporales por explorar<sup>884</sup>.

El trabajo de Paglen ha sido también significativo en la comprensión de otro aspecto vinculado al giro geográfico que atañe a la cuestión de la representación del territorio: la imposición de un nuevo espectro de visibilidades en las que el ser humano no está siempre implicado a través de la visión de cámaras automatizadas y su operatividad teledirigida. Nos enfrentamos –ha argumentado Paglen<sup>885</sup>– a un enorme cambio, al transitar de un sistema que hasta ahora había sido esencialmente representacional a otro que es operacional y en el cual la mayoría de las fotografías son hechas por máquinas para otras máquinas, imágenes que los humanos jamás veremos, pero que controlan y determinan nuestra vida cotidiana.

---

<sup>882</sup> SMEE, Sebastian, “The value of Trevor Paglen’s art may remain a secret”, en *The Washington Post*, 13 de julio, 2018. Disponible en línea: [https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/the-value-of-trevor-paglen-s-art-may-remain-a-secret/2018/07/13/62661df6-8455-11e8-9e80-403a221946a7\\_story.html?noredirect=on&utm\\_term=.5b23f9e701f6](https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/the-value-of-trevor-paglen-s-art-may-remain-a-secret/2018/07/13/62661df6-8455-11e8-9e80-403a221946a7_story.html?noredirect=on&utm_term=.5b23f9e701f6) (consulta: 03.09.2018).

<sup>883</sup> STALLABRASS, Julian, “Interview with Trevor Paglen. Negative Dialectics in the Google Era”, en STALLABRASS, Julian (ed.), *Memory of Fire: Images of War and The War of Images*, Londres: Photoworks, 2013, pp. 204-216.

<sup>884</sup> CORNELL, Lauren, BRYAN-WILSON, Julia y KHOLEIF, Omar, *Trevor Paglen, op. cit.*, p. 30.

<sup>885</sup> En línea con otros autores como Paul Wombell, comisario de la muestra *Drone: The Automated Image*, Le Mois de la Photo à Montreal, 2013, o Daniel Rubinstein, editor de la revista *Philosophy of Photography* y coautor de *On the Verge of Photography*, Birmingham: ARTicle Press, 2013.

#### 4.2.2.1. Del territorio al espacio exterior

Si analizamos con cierta perspectiva los diversos proyectos de Paglen que ha ido produciendo hasta la fecha, sobresale claramente un constante diálogo entre el espacio terrestre y el espacio exterior. Más recientemente, de forma más concreta si cabe, no solo ha encontrado el modo y la financiación para enviar imágenes al espacio, como hizo en *Last Pictures* (2012)<sup>886</sup>, sino que también ha diseñado diversos prototipos de satélites y una de sus últimas creaciones está previsto que entre en órbita en otoño del 2018<sup>887</sup>.

Partiendo de la aseveración de que “cuando miramos un cielo estrellado, tendemos a ver reflejos de nosotros mismos”, Paglen ha ideado junto a un equipo de ingenieros y en colaboración con el Nevada Museum of Art, una escultura reflejante que fijada a un pequeño satélite vendrá expulsada entrando en órbita entorno a la Tierra durante algunas semanas. Si todo procede como ha sido previsto, la luz del sol reflejada en esta escultura que se despliega como un globo auto inflable, podrá ser vista desde la Tierra a simple vista y, en el mejor de los casos, ser confundida con una estrella más.

El interés por la opacidad de las infraestructuras gubernamentales secretas ha atraído la atención de Paglen prácticamente desde sus inicios<sup>888</sup>. Su doble formación, artística pero también geográfica<sup>889</sup>, ha marcado una trayectoria caracterizada por la investigación transdisciplinar que lo ha llevado a compaginar distintas metodologías, en las cuales siempre se entrecruzan el arte, la ciencia y la tecnología. Más concretamente, su interés principal ha radicado en el constante intento de

---

<sup>886</sup> PAGLEN, Trevor, *The Last Pictures*, Nueva York: Creative Time Books / Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 2012.

<sup>887</sup> Véase la web del proyecto organizado por el Nevada Museum of Art: [www.orbitalreflector.com](http://www.orbitalreflector.com) (consulta: 04.09.2018).

<sup>888</sup> Paglen ha estado en contacto con el ámbito militar desde su infancia. Su padre trabajaba como oftalmólogo en el ejército. CORNELL, Lauren, BRYAN-WILSON, Julia y KHOLEIF, Omar, *Trevor Paglen, op. cit.*, p. 8.

<sup>889</sup> MFA en Arte y Tecnología por la School of the Art Institute de Chicago y doctor en Geografía por la Universidad de Berkely. Véase la web del artista: [www.paglen.com/?l=biography](http://www.paglen.com/?l=biography) (consulta: 05.09.2018).

desentrañar los aspectos menos conocidos de cómo las instituciones gubernamentales o privadas dan forma al paisaje, a través de dos aspectos fundamentales: el control y la vigilancia.

Sus primeros trabajos, vinculados al sistema carcelario y sus metodologías, ya ofrecían un atisbo de las principales líneas discursivas que han caracterizado sus trabajos siguientes. *Recording Carceral Landscapes*, expuesto por primera vez en 2005<sup>890</sup>, consistía en revelar a través del sonido las historias ocultas de prisiones californianas de alta seguridad. Las grabaciones se hicieron de forma ilegal, con un ingenioso sistema desarrollado a lo largo de diversos años que consistía en micro-micrófonos y transmisores disimulados tras un pin con una bandera americana que podía colgarse en cualquier traje.

El proyecto *Recording Carceral Landscapes* dio comienzo con una idea sencilla: hacer registros de sonido en diversas prisiones de California, compararlas y situar las grabaciones resultantes en el contexto de una historia de la arquitectura carcelaria y las políticas penales. La cuestión era interrogarse hasta qué punto una investigación en los paisajes sonoros de una prisión podría complicar, minar o magnificar las referencias ineludibles al “ocularcentrismo” y al “panopticismo” habituales en la historia de las prisiones<sup>891</sup>.

El resultado no podía ser más revelador. El rasgo distintivo de la prisión de Pelican Bay, una de las de máxima seguridad del estado, era, justamente, un silencio aterrador síntoma de la coerción ejercida.

No hay gritos, sonidos de televisiones o radios ruidosas. Hay una delicada calma en la Security Housing Unit (SHU), una cámara subterránea donde más de 2.000 prisioneros están confinados 23 horas y media al día durante años [...]. Por todas las maneras en las cuales el silencio de esta prisión subterránea articula las estructuras del Estado menos reconocidas y verbalizadas, hay poco más que descubrir escuchando Pelican Bay. Al

---

<sup>890</sup> Exposición individual en The Lab, San Francisco, 2005. Véase: <https://www.thelab.org/archive> (consulta: 05.09.2018).

<sup>891</sup> PAGLEN, Trevor, “Recording Carceral Landscapes”, en *Leonardo Music Journal*, vol. 16, 2006, pp. 56-57. Project MUSE. Disponible en línea: [muse.jhu.edu/article/207767](http://muse.jhu.edu/article/207767) (consulta: 05.09.2018).



buscar el núcleo del complejo industrial carcelario, di por hecho que lo encontraría en el rincón más oscuro de la prisión más conocida. Estaba equivocado. Para “registrar” los paisajes carcelarios de California, tendría que mirar mucho más allá de las prisiones del estado y buscar a sus arquitectos sociales, económicos y culturales<sup>892</sup>.

En la misma época, Paglen diversifica sus investigaciones, cada vez más ambiciosas y complejas, aunque, muy pronto, todas convergen en un único centro conceptual común: la militarización de la vigilancia global. Entre 2004 y 2008, realiza, con amigos y conocidos, exploraciones de bases aéreas y militares restringidas cuya documentación se organiza en una serie que lleva por título *Expeditions*. Evocando a Hamish Fulton, Paglen consideraba que, en estas piezas, la obra artística consistía, más que en el registro fotográfico como resultado de la exploración, en el acto de llegar hasta esa zona literalmente excluida de los mapas. El paisaje en sí no ofrecía un espectáculo notorio dentro de los parámetros clásicos de la fotografía paisajística, pero permitía, en cambio, la extraordinaria experiencia de contemplar a simple vista aquello que ha sido borrado del mapa.

A partir de ese momento, las investigaciones de Paglen empiezan a tomar cada vez mayor envergadura, estableciendo colaboraciones cada vez más numerosas que le permiten convertirse en un auténtico rastreador de operaciones encubiertas. A pesar de su invisibilidad, ha expresado reiteradamente el autor, estas operaciones ocupan finalmente un espacio, rastros que pueden ser investigados, ya que estas operaciones implican importantes infraestructuras, a miles de trabajadores ocultos, empresas pantalla, desplazamientos secretos... Con la suficiente perseverancia, ingenio y trabajo colaborativo, estos signos acaban revelando su faz oculta.

Estas investigaciones y registros, en los que Paglen trabaja durante años antes de obtener resultados, toman finalmente distintas formas: como piezas artísticas expuestas en instituciones museales<sup>893</sup> o, en forma de escritura, en diversos libros y publicaciones que funcionan de forma complementaria con sus obras fotográficas e

---

<sup>892</sup> *Íd.*

<sup>893</sup> Algunas incluso esponsorizadas por el Gobierno, contradicción que no han dejado de señalar las opiniones más críticas respecto a su trabajo. Véase, por ejemplo, una reseña de su última exposición el Smithsonian American Art Museum, en SMEE, Sebastian, “The value of Trevor Paglen’s art may remain a secret”, en *The Washington Post*, 13 de julio, 2018.

instalaciones. Su primera publicación, *Torture Taxi: On the Trail of the CIA's Rendition Flights*, editada en 2006 y firmada junto al periodista A. C. Thomson, ofrece los resultados de su investigación en torno al entramado que rige el tratamiento de sospechosos en la guerra contra el terrorismo: detenciones, secuestros, deportaciones, vuelos secretos, con informaciones y registros fotográficos que atestiguan prisiones secretas, como la Salt Pit, en suelo afgano (Fig. 64)<sup>894</sup>.

Cuando se observa con cierta perspectiva panorámica la obra de Paglen, queda claramente expuesta su predisposición a dialogar de forma muy explícita con referencias artísticas clásicas. En *Limit Telephotography* (Fig. 65), iniciado en 2005, la enorme distancia desde la cual puede fotografiar ciertas instalaciones militares provoca, tanto por el tipo de óptica como por el efecto de la temperatura, distorsiones y pérdida de nitidez, causando un evidente efecto pictórico de carácter impresionista. En otros casos, la composición o la dimensión cromática de sus fotografías aluden a ejemplos del romanticismo o el expresionismo abstracto.

Como ya hemos señalado unas líneas más arriba, Paglen ha solventado las dificultades ópticas de alcance en lo visible con material técnico astronómico que, en lugar de enfocar hacia el espacio exterior, ha dirigido hábilmente hacia metas más cercanas. En estas fotografías, el imaginario contenido en la idea de paisaje remoto cobra un nuevo matiz. Aquello que ningún ciudadano civil puede ver a simple vista, gracias al ingenio y la argucia técnica<sup>895</sup>, puede ser finalmente contemplado con una asombrosa constatación: el paisaje excluido de los márgenes de lo conocido –por motivos políticos, ideológicos y, finalmente, comerciales– supone, en la obra de Paglen, un paradójico retorno a un paisaje de estética pictórica. Los efectos ópticos le confieren a la imagen final una falta de nitidez que, además, también contribuye a construir su estatus como evidencia objetiva. Su “defecto” es justamente aquello que puede funcionar como sinónimo de inmediatez no construida, no manipulada, a pesar de que, finalmente, este desenfoque fruto de un reto técnico acabe confluyendo en la propia dificultad de ver aquello que pretende mostrar.

---

<sup>894</sup> PAGLEN, Trevor, y THOMSON, Adam Clay, *Torture Taxi: On the Trail of the CIA's Rendition Flights*, Hoboken: Melville House Publishing, 2006.

<sup>895</sup> Paglen trabaja con telescopios de alto rendimiento cuya distancia focal alcanza entre 1.300 mm y 7.000 mm. Indicaciones proporcionadas por el autor en su web: [www.paglen.com/?l=work&s=limit](http://www.paglen.com/?l=work&s=limit) (consulta: 05.09.2018).

Este fenómeno también se produce en su siguiente trabajo, *Other Night Sky* que comienza en 2007 y concluye en 2011. La serie fotográfica es el resultado del rastreo de satélites americanos no oficiales y otros objetos no identificados que orbitan en torno a la Tierra. A través de datos producidos por una extensa red de observadores *amateurs* dedicados a catalogar los más de doscientos satélites encubiertos que en torno al año 2009 estaban en funcionamiento<sup>896</sup>, Paglen ha podido calcular con precisión el trayecto exacto de algunos de estos dispositivos espaciales con el único objetivo de captar un registro fotográfico de su existencia. Experiencia que, por las distancias implicadas, supone fotografiar "a ciegas", dependiendo exclusivamente del acierto del cálculo matemático.

Por otra parte, en la edición fotográfica de los resultados obtenidos, de cuya veracidad como espectadores no tenemos ninguna prueba, Paglen privilegia aquellos cielos nocturnos más característicamente "sublimes"<sup>897</sup>; en otras imágenes, elige, en cambio, la similitud con algunas célebres fotografías del siglo XIX u otras referencias pictóricas. Paglen ha aprovechado además esta dificultad en las tomas para articular otros estratos discursivos en lo que atañe al estatuto de la fotografía documental. *Limit Telephotography, Other Night Sky* o *Color Study* (2015-2016), realizada esta última en emplazamientos carcelarios, en la cual plantea cuánto dinero se destina a la seguridad en términos lumínicos, pretenden para el autor socavar nuestras certezas respecto a la construcción de lo visible. Más concretamente, para Paglen, los procesos de abstracción que invisibilizan procesos sociales y económicos también pueden ser abordados temáticamente desde su esfera productiva y estética.

Utilizo muchas referencias de la historia del arte como modo de sugerir cómo formas contemporáneas de ver (o no ver) riman con otras circunstancias históricas a las cuales han respondido otros artistas [...]. En alguien como Turner, encontramos una visión de a qué se parecía la "aniquilación del espacio por el tiempo" en el siglo XIX; en el arte *dadá* o en algunos de los expresionistas abstractos, podemos encontrar una

---

<sup>896</sup> PAGLEN, Trevor, "Frontier Photography" (publicado originalmente en *Artforum*, marzo, 2009), en, CORNELL, Lauren, BRYAN-WILSON, Julia, y KHOLEIF, Omar, *Trevor Paglen. op. cit.*, p. 130.

<sup>897</sup> Respecto al retorno de lo sublime, Paglen no duda en citar a Jean-Luc Nancy, "L'offrande sublime" (1988). Traducción española: "La ofrenda sublime", en NANCY, Jean-Luc (ed.), *Un pensamiento finito*, Barcelona: Anthropos, 2002, pp. 115-154.

respuesta a algunos de los mayores horrores del siglo XX y una respuesta artística que sugiere el fracaso absoluto de la representación [...]. El rechazo a hablar [de la abstracción] puede ser un gesto radical, pero puede ser también –y habitualmente lo es– una forma de fetichismo reaccionario. La diferencia entre ambos tiene algo que ver con las políticas de la producción [...]. En términos de producción artística, simpatizo con una forma revisada de dialéctica negativa como respuesta a una sociedad saturada de imágenes<sup>898</sup>.

Con sus trabajos, pues, Paglen escenifica una personal batalla de representaciones y el horizonte cultural de expectativas para interpretarlas, tratando de señalar el sistema que las rige y las mantiene en funcionamiento. Paglen ha resumido su metodología de forma programática:

Respecto a mi propio vocabulario estético, tiendo hacia imágenes que manifiesten esta dialéctica. Imágenes que 1) decretan una verdad (“aquí está el satélite secreto x visto a través de la constelación X”, por ejemplo); 2) de forma inmediata y obvia contradicen esa verdad (“tu consideración de que esta raya blanca sobre el fondo estrellado es en realidad un satélite secreto en lugar de un arañazo en el negativo es una cuestión de creencia”); 3) sugieren un tipo de práctica que podría permitir generar ese tipo de imagen (“si es verdad que esta imagen es un satélite secreto, entonces hay mucho más detrás de esta imagen”); 4) sugieren que todo lo anterior es una alegoría sobre las imágenes en el siglo XXI, el conocimiento, la práctica, la estética y la política<sup>899</sup>.

En esta batalla sobre los sentidos de la imagen y sus posibles usos e interpretaciones, el trabajo de Paglen también parte de una idea de fotografía como documento útil. Todo lo sucedido forma parte de la historia. Nadie puede eliminar algo que haya sucedido. Toda fotografía también implica sus rastros y puede ser fuente de inagotables informaciones que en un determinado momento o futuro pueden llegar a ser enormemente necesarias. De ahí que, en su proyecto *An Everyday Landscape*,

---

<sup>898</sup> STALLABRASS, Julian, “Interview with Trevor Paglen. Negative Dialectics in the Google Era”, en STALLABRASS, Julian (ed.), *Memory of Fire: Images of War and The War of Images*, op. cit., pp. 210-212.

<sup>899</sup> *Ibid.*, p. 213.

iniciado en 2012, Paglen busque también la manera de visibilizar parte de la trama de datos con los que trabaja habitualmente. En un nuevo despliegue de información clasificada, esta vez optando por un estilo periodístico, este trabajo incorpora varios tipos de documentos diversos: facturas, registros de gastos, transcripciones de juicios e imágenes tomadas en las direcciones conseguidas en sus investigaciones. Como si se tratara de un investigador privado, imitando incluso el estilo fotográfico que suele asociarse a esta práctica, Paglen ofrece los resultados de su búsqueda: rostros borrosos, logos de empresas falsas, casas particulares..., todo parece acontecer en el más banal de los entornos. Aquí, la banalidad ya no constituye una plusvalía estética, sino que es su conjunción la que aspira a ofrecer un atisbo de este espacio caracterizado por una transparente impenetrabilidad.

En otras ocasiones, Paglen también trabaja en espacios más remotos, pero aun así alcanzables. Es el caso de sus *Landing Points* (iniciado en 2014), en los cuales ha rastreado los cables submarinos por donde circulan la mayoría de las comunicaciones de la World Wide Web, así como las convergencias de estos cables en el tráfico de informaciones controlado por distintos Gobiernos y empresas<sup>900</sup>. Como en los casos anteriores, la posibilidad de localizar los espacios que pueden ofrecer una contrainformación respecto a las narrativas oficiales surge de una incansable labor en el cruce de datos. En este último caso, la información que le proporcionaron expertos que habían pertenecido a la Marina cruzada con archivos desclasificados por Edward Snowden. Este ensamblaje también ha tomado una formalización todavía no ensayada antes por Paglen: grandes *collages* en los que las imágenes submarinas se superponen a mapas marítimos, señalando los puntos exactos donde fueron tomadas y la importancia de estas localizaciones respecto al control de datos y la vigilancia a escala global<sup>901</sup>.

Poco a poco, la ingente labor investigativa de Paglen se ha ido conformando en torno a una idea de geografía en la que podríamos destacar dos aspectos básicos estrechamente vinculados. De una parte, el interés por los aspectos más opacos

---

<sup>900</sup> Un trabajo que tiene muchos puntos de contacto con el trabajo de Tanit Plana *Kleinrock*, desarrollado en torno a la materialidad de Internet. Véase la web de la artista: <http://www.latanit.com/#/kleinrock-2> (consulta: 06.08.2018).

<sup>901</sup> JACOB, John P., y SKREBOWSKI, LUKE, *Trevor Paglen. Sites Unseen* (cat. exp), Washington D. C.: Smithsonian American Art Museum, 2018, p. 50.

vinculados a los secretos de Estado, a la ocultación de datos en las narrativas oficiales, como queda recogido en el título de su publicación de 2009: *Black Spots on the Map: The Dark Geography of the Pentagon's Secret World*<sup>902</sup>. Ya se trate del suelo terrestre, del espacio aéreo o del espacio exterior, no hay en rigor espacio neutro, indiferenciado. Paglen apunta a cómo todo ha sido cuidadosamente fraccionado y, en ellos, se entrecruzan múltiples intereses militares y comerciales<sup>903</sup>. Por otra parte, esta geografía planteada por Paglen se autodefine por un aspecto performativo importante, experimental, para usar el término que él mismo emplea, a través del cual se lograría, mediante la acción adecuada, una descripción del territorio que trascienda las limitaciones habituales en las narrativas geográficas más tradicionales. Para el autor, estas limitaciones podrían venir implementadas por recursos del ámbito artístico<sup>904</sup>. A propósito de sus expediciones en los espacios desérticos del Oeste americano, argumenta:

Pasando tanto tiempo rodeado por valles, desiertos y montañas, soy consciente de las historias de violencia que encierran los paisajes aparentemente vacíos que los rodean [...]. Ya entrados en la década de los sesenta del siglo XIX, los mapas describían vastas extensiones de este desierto [al norte de Mono Lake, en California] como "región inexplorada" (por los blancos: se sobrentiende). Los espacios en blanco del Oeste eran como los mapas de otros imperios, lugares donde la fantasía, la imaginación, la posibilidad, la violencia, la belleza y el horror se alimentaban entre sí, creando un paisaje donde cualquier cosa parecía –y a menudo era– posible [...]. No es una coincidencia que estos paisajes constituyeran también algunos de los mejores campos de prueba fotográficos. Domar el Oeste significaba incorporar orden simbólico y estratégico a esos lugares en blanco de los mapas a través de vigilancia, creación de imágenes y mapas. Los patriarcas de la fotografía del Oeste – Carleton Watkins, Edward Muybridge, Timothy O'Sullivan y otros– jugaron

---

<sup>902</sup> PAGLEN, Trevor, *Black Spots on the Map: The Dark Geography of the Pentagon's Secret World*, Nueva York: New American Library, 2009.

<sup>903</sup> BRYAN-WILSON, Julia, "Trevor Paglen at the Limit", en CORNELL, Lauren, BRYAN-WILSON, Julia, y KHOLEIF, Omar, *Trevor Paglen. op. cit.*, p. 61.

<sup>904</sup> JACOB, John P., "Trevor Paglen: Invisible Images and Impossible Objects", en JACOB, John P., y SKREBOWSKI, LUKE, *Trevor Paglen. Sites Unseen* (cat. exp), Washington D. C.: Smithsonian American Art Museum, 2018, pp. 23-85.

todos un papel en la configuración del control sobre los paisajes que trazaron con sus cámaras<sup>905</sup>.

Este artículo de Paglen se desarrolla en una revisión breve, pero crítica, de estos autores respecto a las relaciones entre fotografía topográfica, mapas, control y conquista europea de estos territorios. Si, para Paglen, "O'Sullivan y otros fotógrafos del Oeste eran en el siglo XIX lo que ahora, a finales del siglo XX e inicios del XXI, son los satélites de reconocimiento"<sup>906</sup>, también reconoce en su propia práctica la misma actitud de dar imagen a los espacios vacíos de los mapas actuales; espacios en blanco que han sido escatimados al conocimiento ciudadano.

En 2012, a través de un encargo realizado por la organización pública de arte Creative Time, el trabajo de Paglen toma una nueva deriva. Con el título de *The Last Pictures*<sup>907</sup>, tiene la oportunidad de seleccionar un conjunto de cien imágenes que, a bordo del satélite EchoStar XVI, entrarán en una órbita geoestacionaria, por tanto, con una posible durabilidad de millones de años. Distintas colaboraciones de carácter científico trabajaron para asegurar que este álbum, compuesto en su mayoría de fotografías históricas de diversas épocas, puedan tener la misma durabilidad que el vehículo en el que se hallan instaladas recorriendo el espacio alrededor del planeta.

A diferencia del proyecto de 1977, con el que también se lanzó un disco al espacio con los *golden records* de la humanidad, *The Last Pictures* (Fig. 66) refleja un aspecto más sombrío respecto a la idea de progreso y mucho más ambiguo en sus intenciones. Como reza su presentación en la web del proyecto<sup>908</sup>, la elección de las imágenes estuvo inspirada por diversos años de conversaciones y entrevistas con científicos, artistas, antropólogos y filósofos, proponiendo una historia de incertezas, paradojas y ansiedades sobre el futuro<sup>909</sup>. No obstante, el vídeo promocional del proyecto pone más énfasis en subrayar los logros tecnológicos por registrar las

---

<sup>905</sup> PAGLEN, Trevor, "Frontier Photography" (publicado originalmente en *Artforum*, marzo, 2009), en CORNELL, Lauren, BRYAN-WILSON, Julia, y KOLEIF, Omar, *Trevor Paglen, op. cit.*, p. 130.

<sup>906</sup> *Íd.*

<sup>907</sup> PAGLEN, Trevor, *The Last Pictures*, Nueva York: Creative Time Books / Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 2012.

<sup>908</sup> Véase la web del artista: [www.paglen.com/lastpictures/main.php?m=overview&p=](http://www.paglen.com/lastpictures/main.php?m=overview&p=) (consulta: 05.09.2018).

<sup>909</sup> Paglen trabajó cinco años en el proyecto, tiempo durante el cual fue artista en residencia en el MIT. PAGLEN, Trevor, *The Last Pictures, op. cit.*, p. x-xiii.

imágenes en un soporte que pueda durar millones de años que en las propias imágenes en sí con las que Paglen propone su selección final de imágenes que se abre justamente con la fotografía del dorso de la pintura de Klee *Angelus Novus* inaugurando la secuencia compuesta en cuadrícula. En ella hay imágenes artísticas, anónimas, topográficas, fotoperiodísticas, científicas, militares... La recolección es heterogénea, aunque predominantemente norteamericana. Paglen precisa que con esta selección no ha pretendido hacer una representación de la humanidad y que ni siquiera tiene la pretensión de que alguien pueda leer en el futuro estas imágenes, cuyo sentido es contextual e inmanente. Define, así, el enfoque y el sentido de este proyecto:

La idea de que podemos “comunicar” algo de alguna manera a algo fuera de nuestro contexto social e histórico es ridícula. Pero no altera el hecho material de que nuestros satélites de comunicaciones estarán, como parece ser, realmente en órbita alrededor de la Tierra los próximos cuatro o cinco mil millones de años (hasta que el Sol se expanda en una gigante roja), y de que *The Last Pictures* puedan muy bien ser las “últimas imágenes” [...]. Cuando empecé *The Last Pictures*, pensé que la idea de crear señales humanas en una nave espacial eterna era una idea absurda. Pero, a lo largo de los años, empecé a pensar que *no* señalar nuestra nave espacial y *no* marcar cosas para el futuro sería sintomático de una cultura en la cual eliminamos activamente el futuro a través de nuestra indiferencia hacia él. Así que ¿cuál es el estatus de *The Last Pictures*? Lo más cercano a una analogía de lo que estas imágenes “podrían” significar para el futuro es aquello que las pinturas rupestres “significan” para nosotros. Por supuesto, no tenemos ni idea de lo que “significan” las pinturas rupestres, y sospecho fuertemente que nuestra noción de sentido es aquí parte del problema<sup>910</sup>.

El marco discursivo del proyecto, tal como Paglen esgrime muy claramente, responde a una circunstancia específica de la actualidad: la constatación de ese nuevo espacio que puede identificarse alrededor del planeta conformando un vertedero de miles de

---

<sup>910</sup> THOMSON, Nato, “The Last Pictures: Interview with Trevor Paglen”, en *E-Flux*, n.º 37, septiembre, 2012. Disponible en línea: [www.e-flux.com/journal/37/61238/the-last-pictures-interview-with-trevor-paglen/](http://www.e-flux.com/journal/37/61238/the-last-pictures-interview-with-trevor-paglen/) (consulta: 06.09.2018).



satélites en desuso y otros residuos que, por las condiciones del espacio exterior, continuarán flotando en el espacio y sobrevivirán a la propia existencia de la Tierra<sup>911</sup>. Este anillo, compuesto por los artefactos más duraderos contruidos por los humanos, es el espacio expositivo elegido por Paglen en el que proponer su proyecto curatorial destinado a espectadores del presente y del futuro. Si incluso las exposiciones permanentes tienen una duración limitada pautada por la existencia de la institución que las acoge, entonces *The Last Pictures* será, sin duda, la más duradera. Los paisajes de las fotografías, que en la Tierra subsisten con dificultades el paso del tiempo en cámaras de conservación especialmente habilitadas para frenar su envejecimiento, nos sobrevivirán en el espacio exterior. La mayor paradoja es que sea justamente la fotografía la encargada de preservar esa memoria de la humanidad. Las últimas imágenes, los últimos rastros de humanidad, ¿serán entonces reproducciones fotográficas, al menos durante cuatro o cinco millones de años? ¿Podría considerarse por ello una nueva versión de *non-site* futuro? Parafraseando a Robert Smithson, podríamos decir que se trata sin duda de un *non-site* extraordinariamente costoso<sup>912</sup>, y no solo en cuantía económica, sino justamente en términos de producción de espacio<sup>913</sup>, quizás el aspecto que más críticas le ha supuesto al proyecto<sup>914</sup>.

---

<sup>911</sup> PAGLEN, Trevor, *The Last Pictures*, op. cit., p. xiv-xv.

<sup>912</sup> En una entrevista, Smithson se refería al coste económico de la famosa fotografía de la luna tomada por el Apolo XVIII: "I described the moon shot once as a very expensive non-site". KURTZ, Bruce, "Conversation with Robert Smithson", en FLAM, Jack, *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkely / Los Ángeles / Londres: University of California Press, 1996, p. 268.

<sup>913</sup> Respecto al coste de producción de *The Last Pictures*, subvencionado por Creative Time, el MIT y el propio Paglen, señala su autor que no fue tan alto como puede imaginarse: "*The Last Pictures* cost money to make happen, but not nearly as much and a lot of people think. It's about 1/10th the cost of the site-specific installations they do at the MET, and about 1/100th the cost of Olafur Eliason's waterfalls". HARRIS, Jane, "The Last Pictures: An Interview with Trevor Paglen", en *The Huffingtonpost*, 26 de marzo, 2013. Disponible en línea: [www.huffingtonpost.com/jane-harris/the-last-pictures-an-interview-trevor-paglen\\_b\\_2940909.html?guccounter=1](http://www.huffingtonpost.com/jane-harris/the-last-pictures-an-interview-trevor-paglen_b_2940909.html?guccounter=1) (consulta: 06.09.2018).

<sup>914</sup> Algunos de los autores que han querido articular una crítica más fundamentada en este aspecto son Alberto Toscano y Jeff Kinkle, que, en su libro *Cartographies of the Absolute*, analizan algunos de los puntos críticos de la propuesta de Paglen, tratando de evaluar también sus contribuciones de forma ponderada. TOSCANO, Alberto, y KINKLE, Jeff, *Cartographies of the Absolute*, Winchester / Washington: Zero Books, 2015, pp. 62-68.

#### 4.2.2.2. Geografías experimentales y geografías de la fotografía

La referencia al pensamiento geográfico ha sido un aspecto muy presente en la obra de Paglen y se ha manifestado tanto a través de sus fotografías e instalaciones, como a través de la escritura. Nos centraremos aquí en dos artículos, publicados en 2009 y 2014. El primero, "Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space"<sup>915</sup> se desarrolló en el marco del proyecto expositivo *Experimental Geography: Radical Approaches to Landscape, Cartography and Urbanism*<sup>916</sup>, mientras que el segundo, "Geographies of Photography" fue un texto concebido en el marco de una colaboración con el Fotomuseum Winterthur y su programa *online Still Searching*<sup>917</sup>, en el cual Paglen fue invitado a publicar y donde se encuentran interesantes recapitulaciones de algunas de sus ideas principales.

El texto "Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space" es significativo por diversos motivos. En primer lugar, podríamos señalar el éxito que ha tenido el término de "geografía experimental"<sup>918</sup>, que, dando nombre al proyecto expositivo, también aparece referenciado como síntoma de la "sed de geografía" que protagonizan muchos de los discursos de principios de los dos mil,

---

<sup>915</sup> PAGLEN, Trevor, "Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space", publicado originalmente en: THOMSON, Nato, KASTNER, Jeffrey *et al.* (eds.), *Experimental Geography: Radical Approaches to Landscape, Cartography and Urbanism*, Nueva York: Independent Curators International (ICI), 2008. Versión consultada: PAGLEN, Trevor, "Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space", en SCOTT, Emily Eliza, y SWENSON, Kirstein (eds.), *Critical Landscapes. Art, Space, Politics*, Oakland: University of California Press, 2015, pp. 34-42.

<sup>916</sup> La exposición, comisariada por Nato Thomson, director de Creative Time, y producida por Independent Curators International (ICI) en 2008, presentaba la obra de Francis Alÿs, Multiplicity y Raqs Media Collective, entre otros.

<sup>917</sup> Texto que corresponde a una de las entradas del blog cuyo título general era: "Is Photography Over?" PAGLEN, Trevor, "Is Photography Over?", en *Still Searching* (blog), 01.03.-15.04.2014. Disponible en línea: [www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/authors/26403\\_trevor\\_paglen](http://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/authors/26403_trevor_paglen) (consulta: 06.09.2018).

<sup>918</sup> En la más reciente de las referencias bibliográficas consultadas, específicamente la del Survey de 2018, se indica que Paglen no acuña esta noción sino que es el primero en utilizarlo en el contexto artístico. En publicaciones anteriores, como la de SCOTT, Emily Eliza, y SWENSON, Kirstein (eds.), *Critical Landscapes. Art, Space, Politics*, Oakland: University of California Press, 2015, p. 34, o en reseñas del catálogo de la exposición *Experimental Geography: Radical Approaches to Landscape, Cartography and Urbanism*, se indica que Paglen acuña el término en 2002. Véase la nota 3 del ensayo de BRYAN-WILSON, Julia, "Trevor Paglen at the Limit", en CORNELL, Lauren, BRYAN-WILSON, Julia, y KHOLEIF, Omar, *Trevor Paglen, op. cit.*, p. 144.

como ya hemos introducido al principio de este capítulo. Si Paglen quizá no acuña la expresión exacta, sí contribuye a ponerla en circulación, también gracias a una considerablemente larga itinerancia de la exposición, que se alargaría más de seis años<sup>919</sup>.

Para Paglen, la intención principal, más que dar nombre a una nueva perspectiva de trabajos en los cuales se estaban produciendo nuevos espacios de investigación, probablemente sea la de situar su propia práctica en relación con diversos autores asociados al giro espacial. No obstante, por el marco de la exposición, el término se convierte en el paraguas terminológico bajo el cual quedan recogidos los distintos trabajos seleccionados en la muestra y la publicación, muy diversos en propósitos y metodologías. El hecho de que, además de su formación como artista, Paglen se pronuncie en tanto que geógrafo, sin duda parece otorgarle cierta autoridad. No obstante, como observa Margaret Wickens Pearce en una reseña sobre el catálogo de la muestra, el planteamiento que formula Paglen en su texto solo tiene sentido si está dirigido al ámbito artístico: "La revelación de que la investigación geográfica implica un poder de producción es una vieja noticia para los geógrafos y cartógrafos"<sup>920</sup>. No obstante, reconoce que subrayar la idea de que los geógrafos producen geografías, que todas las actividades humanas son intrínsecamente espaciales, en la manera en que lo expresa Paglen, sin duda resulta muy útil para articular las distintas modalidades de trabajo reunidas en la exposición y para entender la idea de mapeo en sentido artístico.

En su texto, sin embargo, Paglen no se refiere específicamente al mapeo ni acota prácticas cartográficas o contracartográficas. Por el contrario, su comentario es expresamente genérico; la producción de espacio a la que alude es resultado de cualquier tipo de actividad, incluso más allá de lo artístico, aunque argumente que el arte pueda ser un instrumento excepcional para tomar conciencia de los términos en

---

<sup>919</sup> Véase la información respecto a las distintas sedes que han acogido la exposición en: [http://curatorsintl.org/exhibitions/experimental\\_geography](http://curatorsintl.org/exhibitions/experimental_geography) (consulta: 07.09.2018).

<sup>920</sup> En esta reseña, en algunos puntos especialmente crítica, la autora lamenta que estos "geógrafos experimentales" tengan, en el fondo, tan poco interés y curiosidad por la disciplina geográfica. WICKENS Pearce, Margaret, "Review of Experimental Geography: Radical Approaches to Landscape, Cartography and Urbanism", en *Cartographic Perspectives*, n.º 70, 2011. Disponible en línea: <http://www.cartographicperspectives.org/index.php/journal/article/view/cp70-pearce/108> (consulta: 07.09.2018).

que se da esa producción. Si bien cita a Henri Lefebvre y su *Production de l'Espace* (1974), más adelante deja de lado las referencias históricas para hacer suyos los mismos presupuestos, con la única distinción de que los expresa en relación con la práctica artística. Después de comentar la enorme presencia de recursos geográficos que han implantado las nuevas tecnologías, en lo que concierne al vínculo con la producción artística, Paglen considera:

Los axiomas teóricos y metodológicos de la geografía contemporánea no tienen por qué quedar acotados a ninguna frontera disciplinaria. Uno puede servirse de ellos para cualquier cosa [...]. Los axiomas de la geografía pueden guiar todo tipo de práctica e investigación, incluyendo el arte y la cultura [...]. Ya seamos geógrafos, artistas, escritores, comisarios, críticos o lo que fuere, podemos utilizar los axiomas geográficos de forma autorreflexiva para orientar nuestra producción<sup>921</sup>.

¿Qué supone utilizar los recursos del pensamiento geográfico para reflexionar en torno a la producción artística en el siglo XXI? Si ya se había referido a las nuevas herramientas tecnológicas de geolocalización al principio del artículo, hacia su final y concluyendo su línea argumental, Paglen se remite a otra referencia clave, Walter Benjamin<sup>922</sup>, buscando una referencia firme donde arraigar su argumento respecto a su definición de las geografías experimentales. En definitiva, Paglen reformula resumidamente los planteamientos que marcaron el inicio del giro espacial en los años sesenta y setenta. Se le podría criticar que su argumentación está simplemente estirando los planteamientos de los autores del giro espacial de forma un tanto genérica al ámbito artístico más reciente, pero, también puede interpretarse como una manera de subrayar su importancia y su plena vigencia. El texto de Paglen tampoco tiene, seguramente, la pretensión de elaborar ninguna teoría, aunque sin duda el tono y el éxito del título puedan haber contribuido a un cierto énfasis en el protagonismo de una categoría –la de unas geografías experimentales– que estaría lejos de referirse a algo excesivamente definido.

---

<sup>921</sup> PAGLEN, Trevor, "Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space", en SCOTT, Emily Eliza, y SWENSON, Kirstein (eds.), *Critical Landscapes. Art, Space, Politics, op. cit.*, p. 37.

<sup>922</sup> Paglen se refiere en este punto al texto de Benjamin *El autor como productor* (1934). PAGLEN, Trevor, "Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space", en SCOTT, Emily Eliza, y SWENSON, Kirstein (eds.), *Critical Landscapes. Art, Space, Politics, op. cit.*, p. 39.

Para Paglen, la geografía experimental apuntaría a una práctica sensible con la cultura material respecto a aquello que determinará inevitablemente producción de espacio, por lo que todo proceso artístico conllevaría implícitamente la experiencia de ser parte integrante de la propia práctica. Con la posibilidad, insiste Paglen, de producir nuevas formas de espacio allí donde no estaba previsto o no son atendidas, esgrimiendo formas más libres y democráticas, aunque no se tengan garantías de los resultados<sup>923</sup>.

En Paglen, este sentido expandido de geografía también alcanza uno de los medios principales con los que trabaja: el fotográfico. Paglen articula así su reflexión en torno a la esfera de influencia de la vida material de medios tecnológicos que operan en el espacio exterior, argumentando que la teoría y la historia de la fotografía no han prestado suficiente atención a esta dimensión que él ha denominado genéricamente como “geografías de la fotografía”.

En muchos de mis trabajos, trato de desplegar varias relaciones respecto a la visión desde la cual emerge el trabajo. Si voy al desierto y dedico una semana a fotografiar operaciones militares secretas, por ejemplo, es muy probable que al final acabe con algo que parezca bastante formal o abstracto. Pero los medios por los cuales obtengo esa abstracción específica son cruciales en el trabajo, ya que implican políticas de la visión, relaciones de la visión, y así sucesivamente. Creo que hay enormes e inexploradas posibilidades críticas en este enfoque<sup>924</sup>.

En “Geographies of Photography” (2014), Paglen plantea analizar la producción de espacio que producen lo que él denomina las máquinas de visión, que vendría a ser un sinónimo de una visión expandida de la fotografía. Las cuestiones que le interesa abordar no remiten exclusivamente a cómo vemos el mundo gracias a los dispositivos técnicos cada vez más sofisticados, sino también a cómo funcionan los sistemas de los dispositivos ópticos automatizados que trabajan fundamentalmente para otras máquinas. Para expresarlo en sus términos: “máquinas que toman imágenes para

---

<sup>923</sup> *Íd.*

<sup>924</sup> STALLABRASS, Julian, “Interview with Trevor Paglen. Negative Dialectics in the Google Era”, en STALLABRASS, Julian (ed.), *Memory of Fire: Images of War and The War of Images*, Londres: Photoworks, 2013, p. 209.

otras máquinas que los humanos nunca verán”<sup>925</sup>. Para Paglen, el siglo XXI será sin ninguna duda fotográfico, aunque en una nueva definición de fotografía que denomina genéricamente “máquinas de visión”. Una nueva categoría que para Paglen incluiría: cámaras tradicionales, dispositivos fotográficos de celulares, dispositivos de retrodispersión visual habituales en los sistemas de seguridad de los aeropuertos, satélites de reconocimiento electro-óptico, códigos QR de lectura en los supermercados, cámaras de seguridad con reconocimiento facial y un largo etcétera.

Si las máquinas de visión parecen expandir las nociones de fotografía en modo extraordinario, es un testimonio de nuestro momento histórico, un momento en el que generar imágenes, o fotografías, está literalmente en todas partes. En otras palabras, la idea de las máquinas de visión, aquello en lo que la fotografía se ha convertido, tal y como se practica ahora en el mundo<sup>926</sup>.

Además de las cuestiones que se derivan de sus posibilidades ópticas, y de lo que conlleva el almacenamiento de sus datos, para Paglen lo que urge investigar son los “guiones” y los programas con los que funcionan estos dispositivos; sus modos de ver y de interactuar entre sí: cómo operan. Es en la investigación respecto a los fines para los que han sido programadas, analizando las actividades prescritas y sus posibles relaciones con otros dispositivos cuando, para Paglen, es posible abrir otro campo de estudio, que definiría como “geografías de la fotografía”, con el propósito de conocer los espacios que contribuyen a crear. Y esto en su obra lo aborda de formas muy concretas: investigando a compañías específicas que a su vez le descubren nuevos nudos de interconexión que pueden darse en las transformaciones que se están produciendo entre las esferas legal y jurídica (con nuevas leyes y derechos respecto a los secretos de Estado), económica, militar y política. La cuestión, señala Paglen, es empezar a abordar de forma muy concreta qué huella dejan estas cámaras en esas esferas y, más aún, en las conexiones que crearán entre ellas.

---

<sup>925</sup> PAGLEN, Trevor, “Seen machines”, 13 de marzo de 2014, en *Still Searching* (blog), Fotomuseum Winterthur. Disponible en línea, [https://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/articles/26978\\_seeing\\_machines](https://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/articles/26978_seeing_machines) (consulta: 06.09.2018).

<sup>926</sup> *Íd.*



## CONCLUSIONES

Las transformaciones que han experimentado las prácticas fotográficas en la dialéctica entre paisaje y territorio en las últimas cinco décadas han sido extraordinariamente ricas y complejas. En esta singladura, los cambios radicales que han tenido lugar tanto en el territorio como en el campo del arte han sido determinantes. De forma paulatina, la creciente expansión de la dimensión urbana y la agudización de los procesos de globalización económica han ido imponiendo formas de experimentar y comprender los territorios estrechamente ligadas a determinado tipo de imágenes, así como a formas de producción específica que han supuesto constantes desafíos para seguir pensando la sociedad actual.

Cuando se analizan las prácticas fotográficas que se desarrollan a partir de los años sesenta del siglo xx, se hace evidente la necesidad de cuestionar las implicaciones ideológicas impuestas por un género como el paisajístico, el cual, en el ámbito fotográfico, se había desarrollado con pocas variaciones. Asimismo, la propia idea de arte resultaba ya excesivamente limitada y urgía desestabilizar los estrictos parámetros en los que estaba asentada. En esta necesidad de renovación, que acompaña el cambio de paradigma que supondrá el giro espacial, emerge una nueva sensibilidad hacia el territorio como espacio material, político y social que deja de ser tratado como un escenario idílico o un mero contenedor de actividades humanas. Los modos en que se produjo este tránsito entre la preeminencia de una idea de paisaje arraigada en la referencia al género clásico y la aparición de nuevas formas de trabajar artísticamente en un territorio han sido muy diversos.

Como hemos ido argumentando en el transcurso de esta tesis doctoral, esta heterogeneidad de prácticas, lejos de ser un mero apunte retórico, tiene una importancia capital. Ni todos los artistas que en los años sesenta y setenta utilizaron el medio fotográfico lo hicieron con los mismos planteamientos, ni todos los fotógrafos partían de la misma idea de fotografía. La identificación de unas figuras especialmente significativas en este período ha permitido ahondar en las maneras en



que se estaba reaccionando a una transformación radical del territorio y su organización. Sus formas de comprenderlo, además, iban de la mano de una profunda revisión del rol de las imágenes y de la cultura visual. En este sentido, nos ha parecido fundamental atender a las líneas de fuga que autores como Robert Smithson, Ed Ruscha, Allan Sekula y Lewis Baltz contribuyeron a abrir con su práctica fotográfica, así como a la influencia que su praxis supuso para autores posteriores. Ello nos ha permitido, por una parte, discernir mejor sus herencias, todavía muy presentes en los proyectos que se están desarrollando en la actualidad y, por otra, constatar el papel fundamental que han tenido y siguen teniendo la fotografía y las fotografías en su circulación global.

Desde un punto de vista general, utilizar los términos de paisaje y territorio tal como se ha hecho en este estudio ha implicado una constante interrogación acerca de su pertinencia debido a su multiplicidad de significados. En el ámbito artístico, las distintas acepciones y matices varían dependiendo del contexto preciso en el que son interpelados dichos conceptos. A veces, según los casos, paisaje y territorio se distinguen con claridad, mientras que en otras ocasiones el deseo de alcanzar una mayor precisión en la referencia a uno u otro se desvanece por las complejidades que un proyecto logra plantear.

Analizar las prácticas fotográficas del período estudiado supone, pues, lidiar con esta danza constante entre ambos conceptos, a los que más recientemente se ha sumado también el término de geografía. Esta circunstancia ha sido fructífera y útil cuando nos ha permitido aguzar la mirada hacia los movimientos que han producido los proyectos estudiados, pero también se ha manifestado como desafío cuando el creciente solapamiento e hibridización entre paisaje, territorio o geografía amenazaba con difuminar excesivamente los límites conceptuales entre unos y otros.

Una primera respuesta a estas problemáticas ha sido tratar de ubicar la idea de paisaje en un contexto histórico y distinguir las distintas perspectivas teóricas desde las que ha sido abordado dicho concepto. Las páginas introductorias del primer capítulo de esta tesis resultan fundamentales para reconocer la densa tesitura historiográfica que rodea el término "paisaje" y su calado filosófico. Interrogarse sobre su sentido supone preguntarse de qué forma experimentamos nuestra relación con

ese afuera que nos contiene, nos define, nos transforma, y a cuya permanente modificación contribuimos individual y colectivamente, incluso a través de nuestros gestos más ínfimos.

Si bien en el ámbito de la historia del arte ha primado el relato del paisaje como invención artística moderna, que en Europa apareció en el Renacimiento, diversos investigadores han querido remontarse a la Antigüedad para atisbar los principios que señalarían su prehistoria. Un dato fundamental destaca en estas contribuciones: solo una sociedad urbanizada puede desear suntuosos jardines; solo en una sociedad que se ha jerarquizado de forma extrema, el trabajo de cultivar la tierra puede ser algo invisible y convertirse en un paisaje. Remontarse tan lejos en el tiempo cuando la cronología de nuestro estudio está ubicada entre el siglo xx y el XXI podría parecer innecesario o excesivo. No obstante, han sido precisamente las interpretaciones propuestas desde el ámbito geográfico las que nos han permitido establecer un espacio de reflexión más preciso, fundamental para abordar los ejes temáticos de la investigación. Asimismo, la revisión de los principales discursos que han primado en las historias del paisaje desde el arte también ha resultado ser fundamental para empezar a comprender las implicaciones latentes que han pautado las principales perspectivas teóricas.

Con esta tesis hemos querido argumentar que en esta retroalimentación semántica que, de un modo u otro, se ha producido siempre entre los conceptos de paisaje y territorio, a partir de los años sesenta, las prácticas fotográficas han desempeñado un papel muy significativo. El análisis de las contribuciones de Robert Smithson, Ed Ruscha, Lewis Baltz y Allan Sekula demuestra que aquello que sus trabajos lograron poner en jaque con su “desnaturalización” del paisaje, hasta entonces universal y sin fisuras, iba de la mano de otra operación no menos importante: otra descodificación que implicaba a la propia idea de fotografía. En este sentido, si hemos elegido a estos autores como casos de estudio tan diversos, ha sido precisamente para poder observar las distintas vías que estos abrieron hacia una nueva sensibilidad ante los entrelazamientos culturales, sociales, económicos o ideológicos que operan en un territorio.

En *Yucatán Mirror Displacements*, Smithson parodiaba una expedición arqueológica del siglo XIX que había emprendido en la misma zona John Lloyd Stephens, cuya recolección de antigüedades pasaría a formar parte del Museo de Historia Natural de Nueva York; con sus *26 Gasoline Stations*, Ed Ruscha ironizaba sobre la hegemonía del instante decisivo como recurso narrativo; Sekula empezaría a pasar su cepillo a contrapelo de la historia de la fotografía evidenciando los nudos discursivos que no habían querido atenderse hasta entonces; mientras que Lewis Baltz sería uno de los primeros fotógrafos en situar en el epicentro de la reflexión la idea de paisaje como propiedad inmobiliaria.

Precisamente gracias al análisis de los planteamientos y prácticas de estos autores, de sus maneras de socavar los cimientos en los que estaban asentadas las ideas de fotografía y paisaje, puede empezar a observarse desde otro punto de vista un fenómeno como el que provocó, años más tarde, la exposición de *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape*. Utilizada como comodín para explicar el relevo generacional que se produjo en relación a la fotografía de paisaje, la inmensa fortuna crítica que cosecharía *a posteriori* acabaría en muchos casos subvirtiendo los planteamientos del comisario y de los autores que participaron en ella. Convertida en una vaga idea vinculada a un presunto estilo y la preeminencia iconográfica de unos territorios muy determinados del imaginario norteamericano, *New Topographics* introdujo, sin pretenderlo, una referencia a la dimensión geográfica engañosamente simple que hemos revisado en esta tesis a la luz de la influencia que ha tenido en diversas generaciones de fotógrafos.

Trabajar desde este enfoque ha permitido identificar una serie de puntos ciegos del relato historiográfico en relación con la fotografía, un ámbito este que, como hemos argumentado en nuestra investigación, se ha configurado como campo de fuerzas sumamente complejo, atravesado de múltiples tensiones y discursos muy polarizados. En este sentido, el análisis conjunto de autores tan diversos como Smithson, Ruscha, Sekula y Baltz implica la decisión de situarse en una especie de umbral desde el cual poder abrazar aquello que, debido a la polarización de los discursos, ha quedado excesivamente separado. Con el deseo de empezar a observar aquello que ha quedado en esa distancia, hemos tratado de construir posibles puentes

entre posiciones que, desde la perspectiva actual, pueden ser analizadas desde nuevos puntos de vista.

Desde esta posición se ha podido desarrollar un primer aspecto clave en las hipótesis de la tesis. Si, como proponemos, en estos tránsitos entre paisaje y territorio la fotografía desempeña un papel fundamental, no es menos cierto que la complejidad de esta participación es notable y se ha articulado en torno al tipo de uso que se ha hecho de ella. No se trata únicamente de una cuestión metodológica o técnica, sino también de aquello que va a implicar artísticamente su propia práctica. Y en esta cuestión, como es lógico, la habitual distinción entre los “usos” que los artistas empiezan a hacer de la fotografía y las modalidades con la que los fotógrafos llevan a cabo su trabajo, ha sido una cuestión clave.

En un momento decisivo en el proceso de institucionalización de la fotografía en Estados Unidos, el discurso posmoderno será absolutamente fundamental en la apertura a nuevas vías de pensamiento respecto a la idea de fotografía. No obstante, debido a la necesidad de distinguir las diferencias respecto a una fotografía moderna que buscaba sus señas identitarias para lograr un estatuto artístico, algunos aspectos importantes de esta transformación quedaron ocultos en la polarización de los discursos. Aspectos que, como ha quedado patente en nuestro análisis, también tienen que ver con la triangulación que se produce entre paisaje, territorio y fotografía.

Empezar a atender estos aspectos nos ha permitido demostrar cómo la consideración generalizada respecto a la indiferencia con la que la fotografía fue integrada a la práctica artística, necesitaría de mayores matizaciones. Con ello no se está planteando que el uso que se hizo de la fotografía por parte de muchos artistas siguiera los mismos parámetros asociados a la categoría de la fotografía moderna. Se trata de evidenciar que las modalidades y propósitos con los que fue empleado el medio fotográfico fueron mucho más sofisticados de lo que haya sido tenido en consideración. Esta aseveración no pretende cuestionar la validez de las argumentaciones con las que se ha tratado de separar unas modalidades de otras, cuya función crítica ha sido fundamental. Lo que se ha propuesto con esta investigación ha sido la posibilidad de retomar estos discursos para seguir explorando

en ellos aquello que quedó invisibilizado. En esta recuperación de discursos, imágenes y prácticas, que pueden ser analizadas desde otras perspectivas, hemos identificado un importante campo de investigación con la sensación de que lo que se ha ofrecido es un primer atisbo de algo mucho más amplio que deseamos continuar explorando en próximas investigaciones.

Otra consideración importante que hemos podido elaborar a partir de la investigación está también relacionada con la anterior, si bien tiene un alcance más amplio que el contexto estrictamente artístico. Una de las razones que explicarían la dificultad para reconocer la singularidad y complejidad de los nuevos enfoques de las prácticas fotográficas radicaría, de manera mucho menos evidente, en la preeminencia de una cultura fotográfica enraizada en su vertiente editorial. Por ende, la problemática no se hallaría únicamente en la habitualmente referenciada oposición entre los parámetros de la fotografía moderna respecto a los de una premisa posmoderna, sino también en la hegemonía de una cultura fotográfica basada en el valor ilustrativo de las fotografías. Se trata de un aspecto especialmente significativo porque fueron precisamente las prácticas fotográficas que empezaron a desarrollarse entonces las que, en muchos casos, contrarrestaron tal tendencia. Sus proyectos ya no únicamente eran “fotográficos”: se podían plantear con, sobre y a través de la fotografía y de las fotografías.

La atención al territorio en un sentido amplio y complejo, en detrimento de la visión más estereotipada de representación paisajística, adquirió un creciente protagonismo a partir de los años ochenta. Siguiendo las líneas abiertas en los años precedentes, el interés por el territorio se reflejó en una clara predilección por los lugares no emblemáticos: el descampado, el *terrain vague*, lo periférico, los lugares considerados más anodinos; en suma, todo aquello que se situaba en la antítesis de aquello estipulado por el género tradicional. Esta tendencia dará lugar a dos circunstancias muy significativas. En un primer momento, como es lógico, este tipo de producciones generaron cierta confusión y estupor en un público y una crítica que, lógicamente, no estaban familiarizados con este tipo de trabajos. Una respuesta del todo comprensible si se atiende al hecho de que justamente la cultura fotográfica entonces predominante como era la editorial y la comercial, se basaba en unos

presupuestos representacionales muy distintos. Como hemos analizado en el tercer capítulo, esta situación se puso especialmente de manifiesto con la difusión de misiones como la DATAR, que en Europa contribuyeron notablemente a generar una nueva atención al paisaje a través de la fotografía.

La importancia de las misiones, organizadas a través de diferentes entes públicos vinculados a la ordenación del territorio, permite plantear otra consideración de peso en lo que atañe al contexto europeo. Los resultados de estas misiones conformaron en muchos casos la creación de colecciones, museos, galerías o asociaciones de fotografía que fueron fundamentales en los años siguientes. Otro aspecto aún más importante es que, en diversos países, una parte importante de los procesos de institucionalización de la fotografía se dieron, precisamente, a través de la reflexión fotográfica sobre el territorio. En un momento de crisis respecto a los valores de la cultura paisajística, el trabajo de estas misiones fue especialmente significativo en la reconsideración de la fotografía como agente que permitía situar en el debate público las problemáticas derivadas de la transformación del territorio.

El análisis de algunas de estas misiones, claves en los años ochenta y noventa, ha permitido también observar otro aspecto que no suele formar parte de las valoraciones sobre sus resultados. En diversos países, tales como Francia o Italia, donde las misiones de carácter público han sido especialmente numerosas, también es posible observar con mayor precisión el tipo de relación que se estableció entre los artistas y la administración. Si bien puede destacarse positivamente una creciente confianza en las posibilidades de la práctica fotográfica para participar en el debate público sobre aspectos vinculados a la reordenación del territorio, también es importante destacar que, en las premisas que establecen los encargos, las condiciones que un proyecto artístico exige no siempre son comprendidas y respetadas. Al fin y al cabo, la libertad con la que debería poderse desarrollar un proyecto puede ser limitada cuando una administración desea evitar un auténtico debate público respecto a determinadas acciones que afectan el territorio y sus habitantes.

A lo largo de los años noventa, la cultura fotográfica siguió expandiéndose en el ámbito artístico, se diversificó y tomó fuerza, multiplicando sus plataformas de difusión. En este contexto, la sobreexposición de proyectos que abordaron la cuestión

del territorio provocó nuevos fenómenos. La necesaria reflexión sobre lo periférico, sobre lo que había quedado a la sombra del paisaje institucionalizado o, todavía más importante, sobre aquello que este había conseguido imponer, a partir de los años noventa también dará lugar a un progresivo proceso de estetización en la representación de estos espacios. Esta recodificación del modelo paisajístico puede, por ejemplo, identificarse en aquellos casos en los que la reiterada presencia de cierto tipo de espacios se aborda como si se tratara de un escenario, en detrimento de una implicación más compleja con la realidad territorial, como la que se había abierto con el giro espacial. En este sentido, puede hablarse de un retorno del paisaje entendido como género normativo que vuelve bajo otra apariencia pero las mismas premisas en términos de representación.

En este aspecto que señala las tensiones entre paisaje y territorio, también ha sido fundamental conocer en profundidad la obra y la práctica de Guido Guidi, autor que hemos analizado en el tercer capítulo. Su forma de trabajar nos ha permitido ahondar en aspectos claves en lo que respecta a la comprensión crítica de los proyectos que lidian con esos lugares que son considerados por defecto como banales. Esta referencia a lo anodino, que puede remitir a la pérdida de rasgos culturalmente identitarios de un territorio, pero también al tipo de imagen menos espectacular "paisajísticamente", es una cuestión sumamente compleja que el trabajo de Guidi ayuda a aclarar desde nuevas premisas.

En las últimas dos décadas, el uso masivo de los dispositivos fotográficos y su difusión han ido acompañados de una creciente sensación de saturación que sigue aumentando de forma exponencial. De esta hipervisibilización del territorio que se ha venido produciendo y de la nueva preeminencia de una dimensión geopolítica surge una pregunta fundamental: ¿qué imágenes nos faltan? ¿qué se nos ha olvidado mirar?, ¿qué se nos ha impedido ver? O, más concretamente: ¿dónde están los puntos ciegos de la representación visual en nuestro contexto global?

Estas invisibilidades pueden estar relacionadas con aquello que no ha querido constatar antes, es decir, que ha sido pasado por alto. Pensemos, por ejemplo, en las fotografías de los trabajadores de los barcos mercantes del proyecto *Fish Story* de Allan Sekula, o en las de emplazamientos mineros, como las que encontramos en

proyectos como los de Xavier Ribas o Mabe Bethonico. En otras ocasiones, la invisibilidad parece imponerse a través de un desafío a la propia posibilidad de que una determinada realidad pueda convertirse en imagen. ¿Cómo fotografiar el vacío que deja en una comunidad un territorio expoliado? A estas invisibilidades hay que sumarles otra no menos problemática: la creciente desmaterialización de los flujos de capital que mueven el sistema global. De forma paradójica, son precisamente estas invisibilidades, en principio menos discernibles visualmente, las que se han convertido en parte fundamental de las prácticas fotográficas más recientes. Sin embargo, ¿cómo fotografiar aquello que, en principio, está desposeído de imagen?

Si la concepción clásica del paisaje, cuya herencia encontramos en muchos proyectos actuales, contribuyó a naturalizar ideológicamente la dimensión desigual de las relaciones sociales, eludiendo la realidad de los procesos históricos que dieron forma al territorio, ¿qué tipo de prácticas pueden contribuir hoy en día a desarticular el proceso de imparable mercantilización del territorio al que ha conducido una gestión corporativa cuya visión se caracteriza por anular a todas las demás? ¿De qué manera pueden generarse discursos alternativos desde las prácticas fotográficas actuales? Los proyectos que hemos analizado en el último capítulo constituyen un ejemplo, al encontrar las fisuras por donde explorar en los huecos de aquello que la hipervisibilización de determinados espacios oculta con su exceso. En este sentido, su habilidad consistiría en identificar la interdependencia de acontecimientos simultáneos en espacios geográficamente cada vez más distantes. Por otra parte, lo que nos permiten descubrir estos proyectos es que la creciente opacidad de las fuerzas que mueven los hilos invisibles del sistema puede ser desenmascarada porque, en su producción de espacio, inevitablemente, también deja rastros. Es justamente en este punto donde puede reconocerse también cómo la perspectiva abierta por el giro espacial se perpetúa en estos trabajos, dando lugar a una nueva deriva que se abre con el giro geográfico.

La dialéctica entre paisaje y territorio que hemos abordado a lo largo de esta investigación muestra diversos tránsitos en un ir y venir sumamente intenso, como no podría ser de otro modo atendiendo a todo lo que implican estos conceptos. El análisis de las prácticas fotográficas permite constatar cómo se han ido deconstruyendo y



reconstruyendo sus códigos respectivos: sus historias, lenguajes y modalidades de comprensión. Gracias a este proceso, puede recuperarse aquello que en un determinado momento quedó invisibilizado, así como el potencial retórico para seguir ensayando una historia y una experiencia del espacio más completa y vital. Un potencial civil y político, en suma, que las prácticas fotográficas siempre han tenido, aunque no siempre ha podido ejercerse o ser reconocido.

## ILUSTRACIONES



Fig. 1. RIBAS, Xavier, de la serie *Piedras*, 2000. Fuente: cortesía del artista.



Fig. 2. SHORE, Stephen, de la serie *American surfaces*, 1972-1973. Fuente: cortesía del artista.





Fig. 3. EGGLESTON, William, plantación en Black Bayou, cerca de Glendora, Mississippi, 1975.  
Fuente: SZARKOWSKI, John, *The William Eggleston's Guide*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 2007 (1976).



Fig. 4. EVANS, Walker, esquina de la carretera, Reedsville, West Virginia, 1935.  
Fuente: The J. Paul Getty Museum. [www.getty.edu](http://www.getty.edu).



Fig. 5. SMITHSON, Robert, *Asphalt Rundown*, 1969. Fuente: SMITHSON, Robert, BECHER, Bernd y Hilla, *Field Trips* (cat. exp.), Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2002.



Fig. 6. SMITHSON, Robert, fotograma de *Spiral Jetty*, 1970. Fuente: SMITHSON, Robert, *Robert Smithson. Spiral Jetty*, Los Angeles: University of California Press, 2005.





Fig. 7. SMITHSON, Robert, *Monuments of Passaic: The Great Pipe Monument*, 1967. Fuente: SMITHSON, Robert, *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, México, D.F: Alias, 2009.



Fig. 8. SMITHSON, Robert, *Yucatán Mirror Displacements*, 1969. Fuente: SMITHSON, Robert, *Robert Smithson: Photo Works* (cat. exp), Los Angeles: Los Angeles County Museum / Albuquerque: University of New Mexico, 1993.



Fig. 9. RUSCHA, Ed, de la serie *Twentysix Gasoline Stations*, 1963. Fuente: WOLF, Sylvia (dir.), *Ed Ruscha and Photography* (cat. exp.), Nueva York: Whitney Museum of American Art / Göttingen: Steidl, 2004.

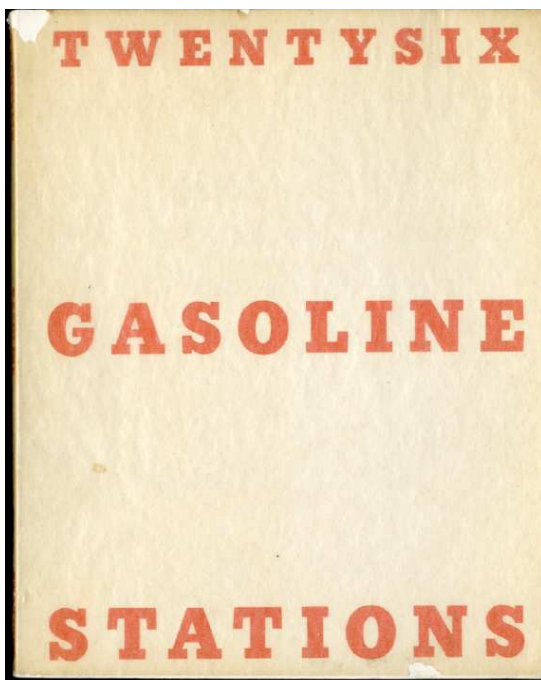


Fig. 10. RUSCHA, Ed, *Twentysix Gasoline Stations*, libro-autopublicado, 1963. Fuente: Photo-Eye Auctions. [www.photoeye.com](http://www.photoeye.com).



Fig. 11. RUSCHA, Ed, *Twentysix Gasoline Stations* (hoja de contactos), 1962. Fuente: WOLF, Sylvia (dir.), *Ed Ruscha and Photography* (cat. exp.), Nueva York: Whitney Museum of American Art / Göttingen: Steidl, 2004.



Fig. 12. RUSCHA, Ed, de la serie *Some Los Angeles Apartments*, 1965. Fuente: WOLF, Sylvia (dir.), *Ed Ruscha and Photography* (cat. exp.), Nueva York: Whitney Museum of American Art / Göttingen: Steidl, 2004.





Fig. 13. RUSCHA, Ed, de la serie *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles*, 1967.  
Fuente: WOLF, Sylvia (dir.), *Ed Ruscha and Photography* (cat. exp.), Nueva York: Whitney Museum of American Art / Göttingen: Steidl, 2004.



Fig. 14. SHORE, Stephen, Carretera Federal 97 al sur de Klamath Falls, Oregon, 1973. De la serie *Uncommon Places*, 1973-1981. Fuente: cortesía del artista.





Fig. 15. BALTZ, Lewis, de la serie *The New Industrial Parks near Irvine, California, 1974*.  
Fuente: STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz* (cat. exp.), Madrid: Fundación Mapfre, 2017.

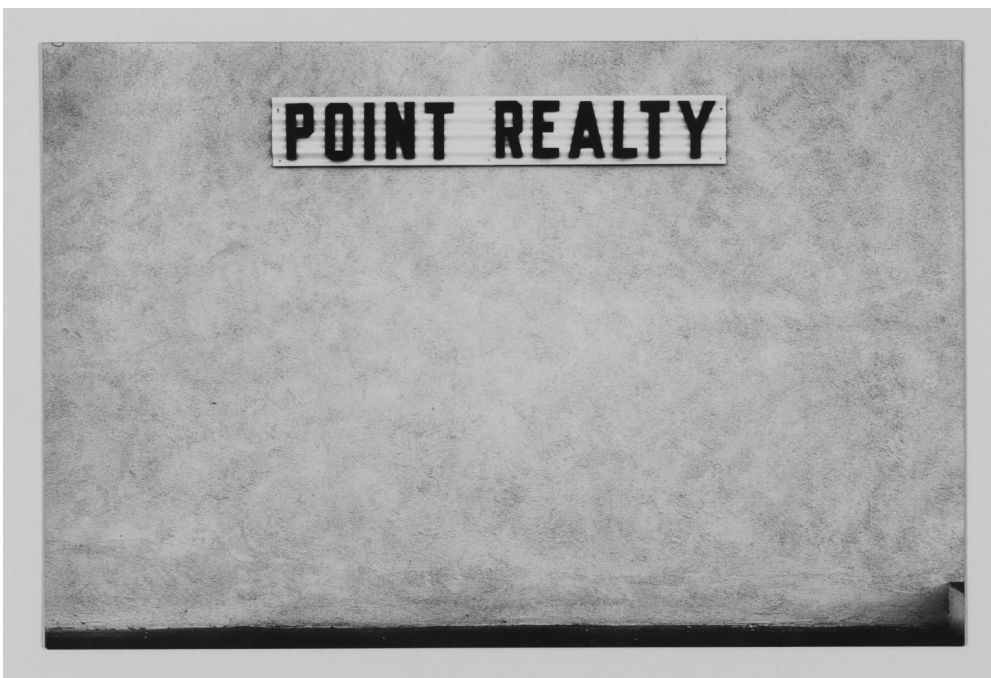


Fig. 16. BALTZ, Lewis, de la serie *The Prototype Works, 1967-1976*.  
Fuente: STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz* (cat. exp.), Madrid: Fundación Mapfre, 2017.

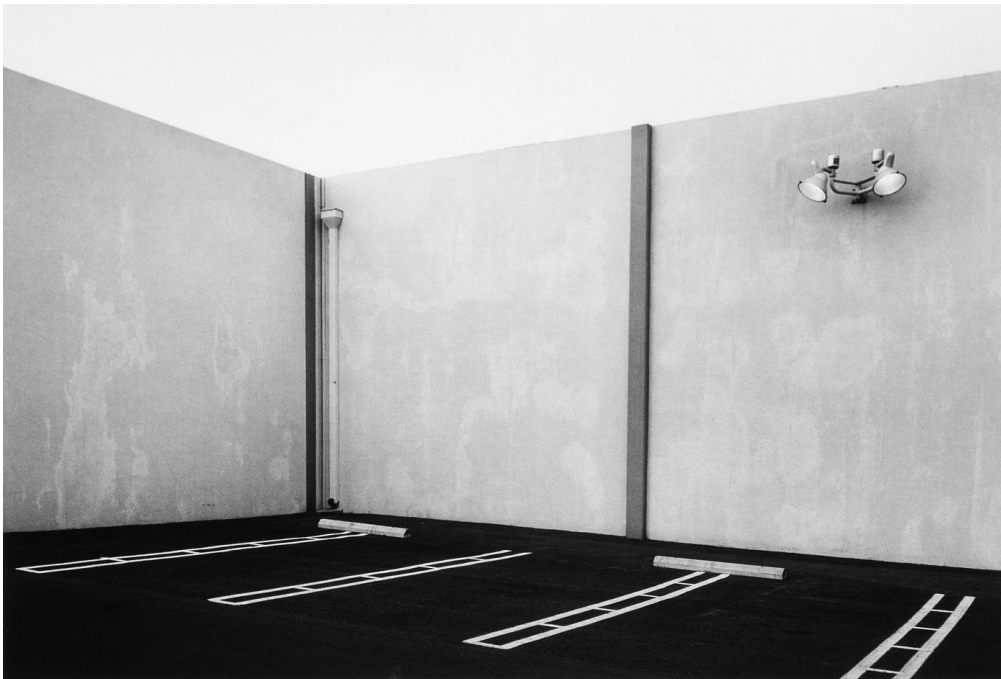


Fig. 17: BALTZ, Lewis, de la serie *The New Industrial Parks near Irvine, California, 1974*. Fuente: STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz* (cat. exp.), Madrid: Fundación Mapfre, 2017.



Fig. 18. BALTZ, Lewis, de la serie *Nevada, 1977*. Fuente: STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz* (cat. exp.), Madrid: Fundación Mapfre, 2017.



Fig. 19. SEKULA, Allan, de la serie *Untitled Slide Sequence*, 1972.  
Fuente: Generali Foundation, Viena. [www.foundation.generali.at](http://www.foundation.generali.at).



Fig. 20. SEKULA, Allan, de la serie *Aerospace Folktales*, 1973.  
Fuente: Generali Foundation, Viena. [www.foundation.generali.at](http://www.foundation.generali.at).

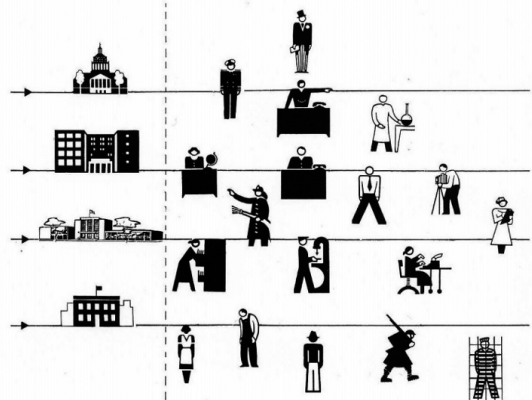


Fig. 21. STETTER, Luke, vista de la exposición de Allan Sekula: *Aerospace Folktales and Other Stories* (1972), Ohio: Columbus Museum of Art Columbus, 2017. Fuente: Galería Christopher Grimes. [www.cgrimes.com](http://www.cgrimes.com).



*Our schools are, in a sense, factories in which the raw materials are to be shaped and fashioned into products to meet the various demands of life. The specifications for manufacturing come from the demands of the twentieth-century civilization, and it is the business of the school to build its pupils to the specifications laid down.*

Elwood Cubberly, Public School Administration, 1916



“A businessman holds a plastic schoolhouse, a funnel full of figurines, and a good cigar in front of one of the many computer firms in this region. The streets are named for famous scientists, inventors and industrialists. Even maps celebrate the fusion of organized science and big business. One can stand at the intersection of Dupont and Teller and think, or not, about the march from gunpowder to the hydrogen bomb”. Elwood Cubberly, Public School Administration, 1916 (reproducción del texto que acompaña la fotografía)

Fig. 22. SEKULA, Allan, de la serie *School is a Factory*, 1978-1980. Fuente: Galería Christopher Grimes. [www.cgrimes.com](http://www.cgrimes.com).





Fig. 23. GARNELL, Jean Louis, *Obras, paisajes en transformación*, 1989. Fuente: BERTHO, Raphaele, *La Mission Photographique de la DATAR. Un laboratoire du paysage contemporain*, París: Documentation Française, 2013.



Fig. 24. DE FENOÏL, Pierre, *Campiñas del sudoeste*, 1989. Fuente: BERTHO, Raphaele, *La Mission Photographique de la DATAR. Un laboratoire du paysage contemporain*, París: Documentation Française, 2013.



Fig. 25. SHORE, Stephen, de la serie *Luzzara*, Italia, 1993. Fuente: SHORE, Stephen, *Luzzara*, Cesena: *Linia di Confine*, 1993. Fuente: cortesía del artista.

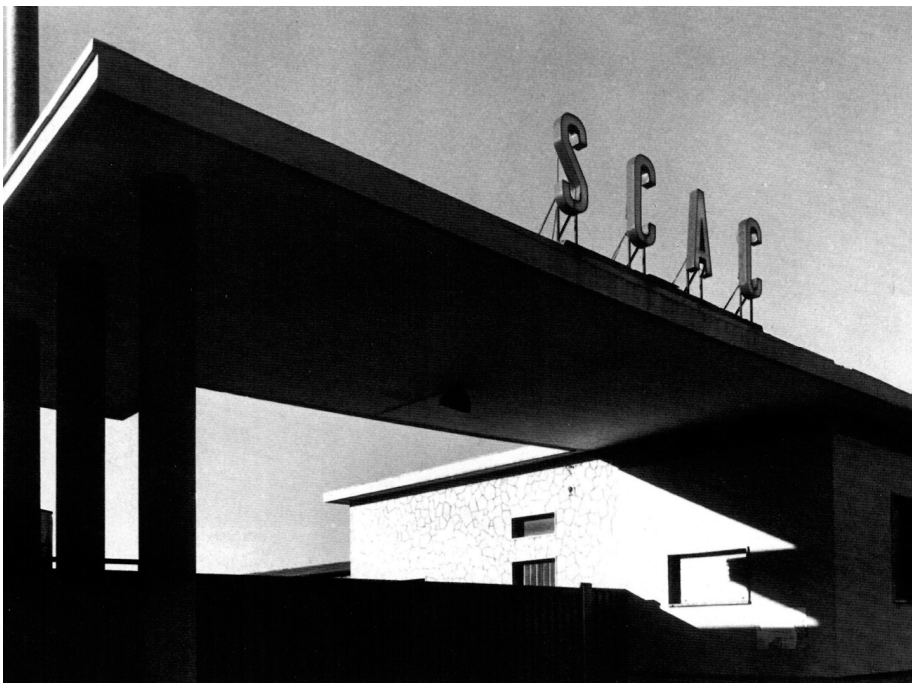


Fig. 26. BASILICO, Gabriele, de la serie *Milano. Ritratti di Fabbriche*, 1978-1980. Fuente: BASILICO, Gabriele, *Milano. Ritratti di fabbriche*, Milán: SugarCo Edizioni, 1981.



Fig. 27. LAGUILLO, Manolo, serie *Barcelona*, 1979-1980 (ca.). Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es).



Fig. 28. KOUDELKA, Josef, de la serie *The Black Triangle*, República Checa, 1993. Fuente: Magnum Photos. [www.magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com).





Fig. 29. KILLIP, Chris, de la serie *In Flagrante*, 1983. Fuente: The J. Paul Getty Museum. [www.getty.edu](http://www.getty.edu).



Fig. 30. KILLIP, Chris, de la serie *In Flagrante Two*, 1983. Fuente: Killip, Chris, *In Flagrante Two*. Gotinga: Steidl, 2016.





Fig. 31. EGGLESTON, William, de la serie *Election Eve*, 1977. Fuente: Art Catalogues at Lacma. [www.artcatalogues.com](http://www.artcatalogues.com).



Fig. 32: GRAHAM, Paul, de la serie *A1. The Great North Road*, 1981-1982. Fuente: Paul Graham Archive. [www.paulgrahamarchive.com](http://www.paulgrahamarchive.com).



Fig. 33. PARR, Martin, de la serie *The Last Resort*, 1983-1986. Fuente: Magnum Photos. [www.magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com).



Fig. 34. RABASCALL, Joan, *Paisatge de la Costa Brava (L'Escala vista des del cementiri)*, 1981. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. [www.macba.cat](http://www.macba.cat).





Fig. 35. NIEWEG, Simone, Willich, Alemania, 1991. Fuente: Museum of Modern Art, Nueva York. [www.moma.org](http://www.moma.org).



Fig. 36. NIEWEG, Simone, Härtsfeld/Schwäbische Alb, 2000. Fuente: Museum of Modern Art, Nueva York. [www.moma.org](http://www.moma.org)



Fig. 37. BLEDA, MARÍA y ROSA, José M<sup>a</sup>, Alrededores de Waterloo, 18 de junio de 1815, de la serie *Campos de batalla*. España, 1994-1995 (1999). Fuente: [www.bledayrosa.com](http://www.bledayrosa.com).



Fig. 38. GUIDI, Guido, Ronta, 1968. Fuente: cortesía del artista.





Fig. 39. GUIDI, Guido, Gibellina, 1989. Fuente: cortesía del artista.

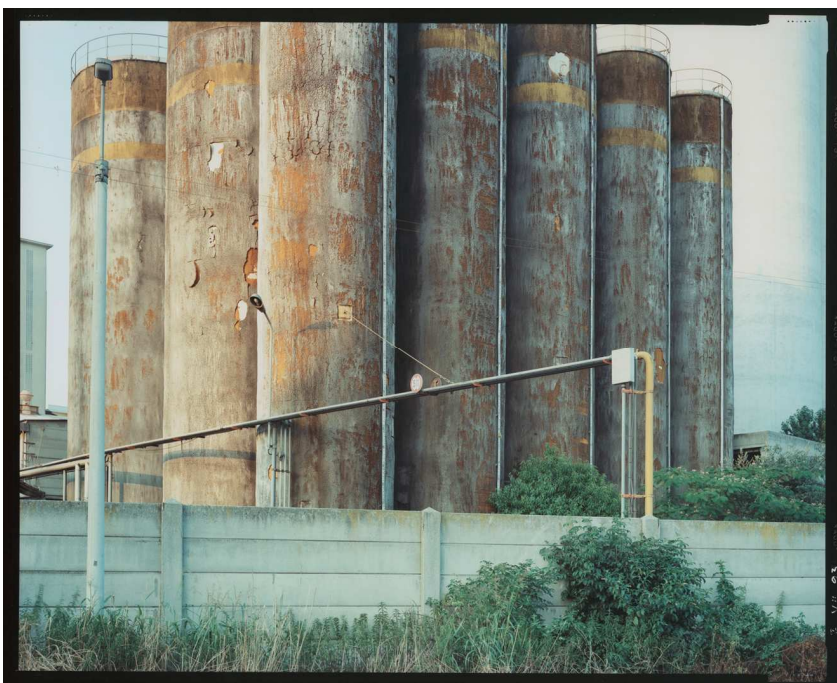


Fig. 40 . GUIDI, Guido, Via Galvani, Marghera, 1993. Fuente: cortesía del artista.



Fig. 41. GUIDI, Guido, San Giorgio, 2006. Fuente: cortesía del artista.



Fig. 42. BAUMGARTEN, Lothar, de la serie Carbon, 1989. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. [www.macba.cat](http://www.macba.cat).





Fig. 43. RISTELHUEBER, Sophie, De la serie *Fait*, 1992. Fuente: Whitechapel Gallery. [www.whitechapelgallery.org](http://www.whitechapelgallery.org).



Fig. 44. Vista de la exposición *Fait*, de Sophie Ristelhueber en la galería Albright-Knox, Buffalo (Nueva York). Fuente: Albright-Knox Gallery.



Fig. 45. BARRADA, Yto, de la serie *A Life Full of Holes: the Strait Project*, 2001. Fuente: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Mumok).



Fig. 46. BARRADA, Yto, de la serie *A Life Full of Holes: the Strait Project*, 2001. Fuente: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Mumok).





Fig. 47. SEKULA, Allan, del proyecto *Fish Story*, 1989-1995. Fuente: SEKULA, Allan, *Fish Story*, Londres: Mack, 2008 (1995).

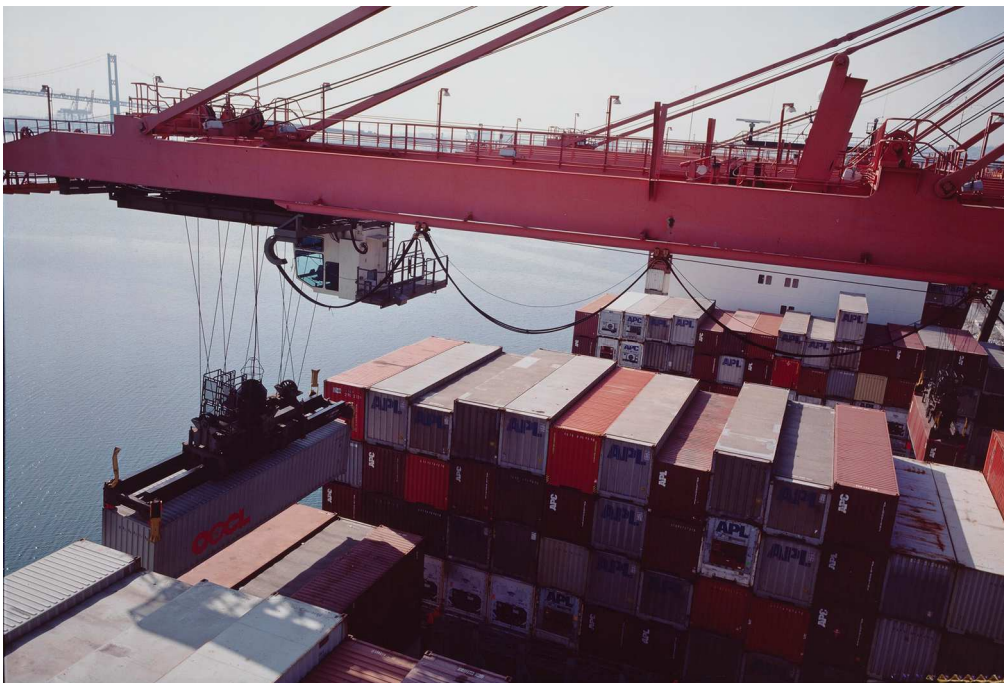


Fig. 48. SEKULA, Allan, del proyecto *Fish Story*, 1989-1995. Fuente: SEKULA, Allan, *Fish Story*, Londres: Mack, 2008 (1995).



Fig. 49. YEREGUI, Jorge, de la serie *Tudela*, 2011-en proceso. Fuente: cortesía del artista.



Fig. 50. YEREGUI, Jorge, de la serie *Paisajes Mínimos*, 2007-2010. Fuente: cortesía del artista.





Fig. 51. BETHONICO, Mabe, de la serie *Women in the mines of all kinds*, 2009, del proyecto *Invisibility project*, 2000-en curso. Fuente: cortesía de la artista.



Fig. 52. ACOSTA, Ignacio, de la serie 'Metallic Threads', del proyecto *Geografías del Cobre*, 2010-2015. Fuente: cortesía del artista.





Fig. 53. ACOSTA, Ignacio, de la serie *Miss Chuquicamata, the Slag*, del proyecto *Geografías del Cobre*, 2010-2015. Fuente: cortesía del artista.



Fig. 54. JOUVE, Valérie, de la serie *Paysages*, 2009. Fuente: JOUVE, Valerie, GILI, Marta, VIEWING, Pia, *Valéry Jouve. Corps en résistance* (cat. exp.), París: Jeu de Paume, 2016.



Fig. 55. BASTASHEVSKI, Mari, Flint, Michigan, 2017, de la serie *Emergency managers*, del proyecto *State Business*, 2010-en curso. Fuente: cortesía de la artista.



Fig. 56. BASTASHEVSKI, Mari, vista de la exposición de Mari Bastashevski, *Emergency Managers*, Mast, Bolonia, 2017. Fuente: cortesía de la artista.





Fig. 57. RIBAS, Xavier, de la serie *Domingos*, 1994-1997. Fuente: cortesía del artista.



Fig. 58. RIBAS, Xavier, de la serie *LC*, 2002-2003. Fuente: cortesía del artista.



Fig. 59. ROIG Blesa, Marc, vista de la exposición de Xavier Ribas, *Geografías concretas (Nomads)*, Macba, 2014. Fuente: cortesía del artista.



Fig. 60. RIBAS, Xavier, de la serie *Nomads*, 2008. Fuente: cortesía del artista.



Fig. 61. RIBAS, Xavier, de la serie *Desert Trails*, del proyecto *Nitrate*, 2012.  
Fuente: cortesía del artista.



Fig. 62. RIBAS, Xavier, de la serie *Desert Trails*, del proyecto *Nitrate*, 2012.  
Fuente: cortesía del artista.



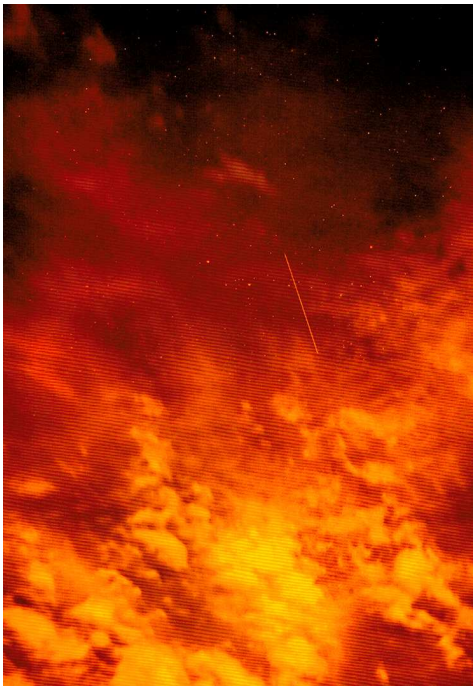


Fig. 63. PAGLEN, Trevor, de la serie *The Other Night Sky*, 2007. Fuente: CORNELL, Lauren, BRYAN-WILSON, Julia y KHOLEIF, Omar, *Trevor Paglen*, Londres / Nueva York: Phaidon, 2018.

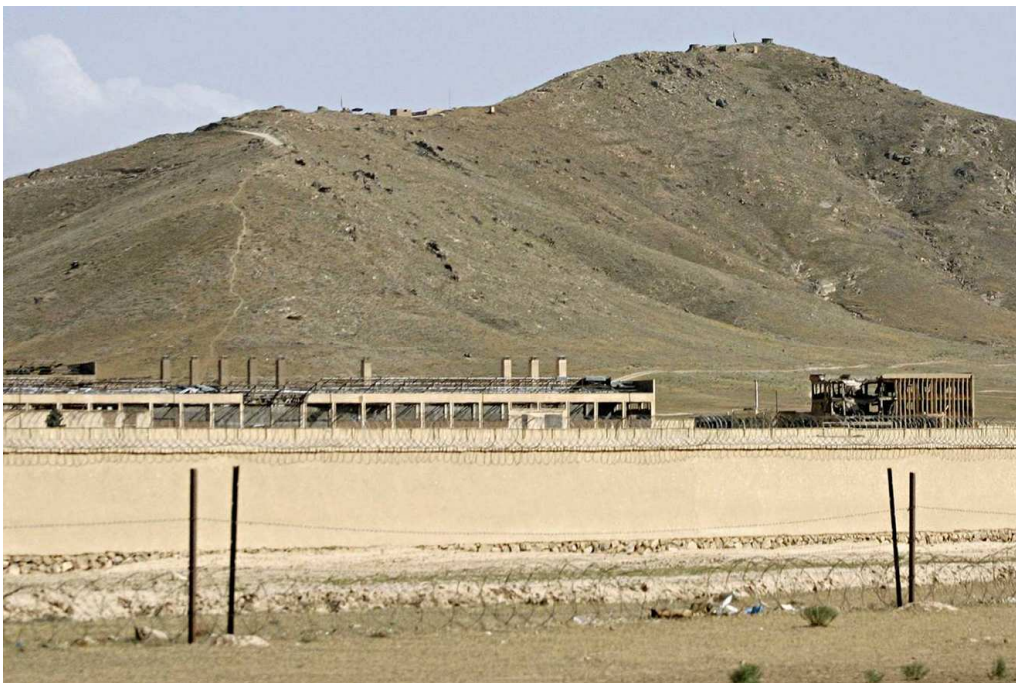


Fig. 64. PAGLEN, Trevor, de la serie *The Black Site*, 2006. Fuente: CORNELL, Lauren, BRYAN-WILSON, Julia y KHOLEIF, Omar, *Trevor Paglen*, Londres / Nueva York: Phaidon, 2018.



Fig. 65. PAGLEN, Trevor, de la serie *Limit Telephotography*, 2007. Fuente: CORNELL, Lauren, BRYAN-WILSON, Julia y KHOLEIF, Omar, *Trevor Paglen*, Londres / Nueva York: Phaidon, 2018.

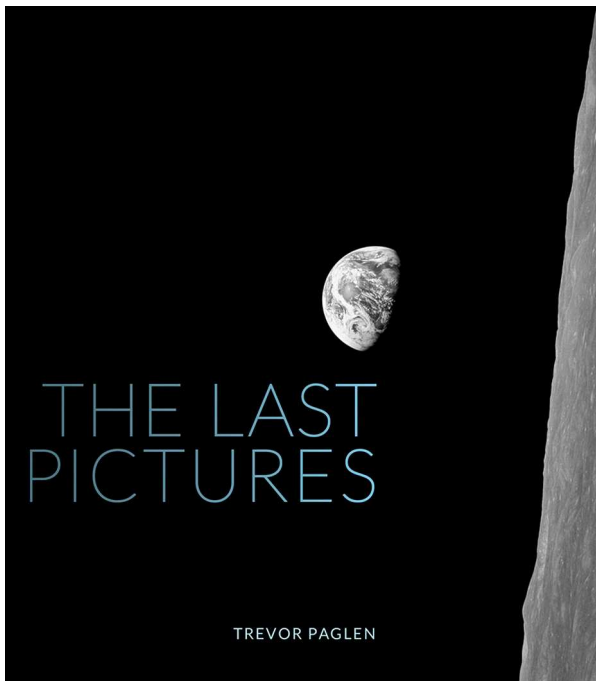


Fig. 66. PAGLEN, Trevor, *The Last Pictures* (cubierta del libro), Nueva York: Creative Time Books, 2012.



## BIBLIOGRAFÍA

### Libros y catálogos

- ACOSTA, Ignacio, *Copper Geographies*, Barcelona: RM, 2018.
- ADAMS, Robert, BALTZ, Lewis, BECHER, Bernd y Hilla, DEAL, Joe, GOHLKE, Frank, NIXON, Nicholas, SCHOTT, John, SHORE, Stephen, y WESSEL, Henri Jr., *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape*, Rochester: International Museum of Photography, George Eastman House, 1975.
- ADAMS, Robert, BALTZ, Lewis, BECHER, Bernd y Hilla, DEAL, Joe, GOHLKE, Frank, NIXON, Nicholas, SCHOTT, John, SHORE, Stephen, y WESSEL, Henri Jr., *New Topographics*, Rochester: International Museum of Photography, George Eastman House / Tucson: Center for Creative Photography / Gotinga: Steidl, 2010.
- ADORNO, Theodor W., *Minima moralia*, Madrid: Akal, 2004 (1951).
- AGNEW, John A., y DUNCAN, James S. (eds.), *The Power of Place. Bringing Together Geographical and Sociological Imaginations*, Boston: Unwin Hyman, 1989.
- ALBET, Abel, BENACH, Nuria, y MASSEY, Doreen, *Un sentido global del lugar*, Barcelona: Icaria, 2012.
- ALPERS, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Buenos Aires: Ampersand, 2016 (1983).
- ANDREWS, Malcolm, *Landscape and Western Art*, Oxford / Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- ARDALAN, Ziba (dir.), *Magical Surfaces. The Uncanny in Contemporary Photography*, Londres: Parasol Unit, Foundation for Contemporary Art, 2016.
- AUGÉ, Marc, *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa, 1993 (1992).
- AZOULAY, Ariella, *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, Londres / Nueva York: Verso, 2012.
- BAETENS, Jan, y VAN GELDER, Hilde, *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photography*, Leuven: Leuven University Press, 2010 (2006).
- BAJAC, Quentin (ed.), *Photography at MoMA: 1960 to Now*, Nueva York: MoMA, 2016.
- BALLESTA, Jordi, *Le projet photographique comme expérience et document géographique* (tesis doctoral), París: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2010.

- BALTZ, Lewis, *Rule Without Exception* (cat. exp.), Gotinga: Steidl, 2002.
- BALTZ, Lewis, *The Prototype Works*, Gotinga: Steidl, 2010.
- BALTZ, Lewis, *Candelstick Point*, Gotinga: Steidl, 2011.
- BARGELLES, Guglielmo (ed.), *Robert Smithson: Slideworks*, Milán: Carlo Frua, 1997.
- BARRADA, Yto, *A Life Full of Holes*, Londres: Autograph ABP, 2005.
- BARTHES, *Mythologies*, París: Le Seuil, 2010 (1957).
- BASILICO, Gabriele, *Milano. Ritratti di fabbriche*, Milán: SugarCo Edizioni, 1981.
- BASILICO, Gabriele, *Architetture, città, visioni*, Milán: Bruno Mondadori, 2007.
- BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004 (1997).
- BATCHEN, Geoffrey (ed.), *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2009.
- BATE, David, *Photography. The Key Concepts*, Oxford / Nueva York: Berg, 2009.
- BATE, David, *Art Photography*, Londres: Tate Publishing, 2015.
- BAUMGARTEN, Lothar, *LB: Auto-focus retina* (cat. exp.), Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008.
- BAUMGARTEN, Lothar, *Carbon*, Los Ángeles: Museum of Contemporary Art, 1991.
- BAZIN, Philippe (dir.), *Ce que Michel Foucault fait à la Photographie*, Setrogran: Blurb, 2016.
- BECHER, Bernd y Hilla, y SMITHSON, Robert, *Field Trips* (cat. exp.), Oporto: Museu Serralves, 2001.
- BENDER, Barbara, y WIMER, Margot, *Contested Landscapes: Movement, Exile and Place*, Oxford / Nueva York: Berg, 2001.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-Textos, 2007.
- BENJAMIN, Walter, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid: Abada, 2011.
- BENLLOCH, Pep (dir.), *Ocho visiones: Distrito C* (cat. exp.), Madrid: Fundación Telefónica, 2007.
- BERGER, John, y MOHR, Jean, *Otra forma de contar*, Murcia: Mestizo, 1997.
- BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2016 (1972).
- BERQUE, Augustin, *El pensamiento paisajero*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2009 (2008).
- BERTHO, Raphaële, *Paysages sur commande. Les Missions photographiques en France et en Allemagne dans les années 1980 et 1990* (tesis doctoral), París: École Pratique des Hautes Études, 2010.
- BERTHO, Raphaële, *La Mission photographique de la Datar. Un laboratoire du paysage contemporain*, París: La Documentation Française, 2013.

- BESSE, Jean-Marc, *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.
- BETHÔNICO, Mabe, y PATO, Ana (eds.), *Mabe Bethônico. Documents. Making Public the Construction of Memory*, Sao Paulo: Associação cultural videobrasil / Galpao VB, 2017.
- BIEMANN, Ursula, *Geography and Politics of Mobility* (cat. exp.), Viena: Generali Foundation, 2003.
- BIROLEAU, Anne (dir.), *70'. La photographie américaine* (cat. exp.), París: Bibliothèque nationale de France, 2008.
- BLANCH, Teresa (dir.), *Lugares en pérdida* (cat. exp.), Huarte: Fundación Centro de Arte Contemporáneo, 2012.
- BLANCH, Teresa (dir.), *Topografías invisibles. Estrategias críticas entre Arte y Geografía*, Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 2015.
- BLEDA, María, y ROSA, José María, *Geografía del tiempo*, Valencia: Bombas Gens, 2017.
- BOLTON, Richard (ed.), *The Contest of Meaning. Critical Stories of Photography*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1992.
- BONNEUILL, Christophe, y FRESSOZ, Jean-Baptiste, *The shock of the Anthropocene*, Londres: Verso, 2017.
- BOULOUGH, Nathalie, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie en couleur*, París: Textuel, 2011.
- BROUWS, Jeff, BURTON, Wendy, y ZSCHIEGNER, Hermann (eds.), *Various Small Books. Referencing Various Small Books by Ed Ruscha*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2013.
- BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Esplugues de Llobregat: Orbis, 1985 (1860).
- BURGIN, Victor, *In/Different Spaces. Place and memory in Visual Culture*, Berkeley / Los Ángeles / Londres: University of California Press, 1996.
- BUSTAMANTE, Jean-Marc, *Tableaux, 1978-1982* (cat. exp.), Rochechouart: Musée départemental de Rochechouart, 1994.
- CAMPANY, David, *Arte y fotografía*, Londres: Phaidon, 2006.
- CAMPANY, David, *Dust. Histoires de poussière. D'après Man Ray et Marcel Duchamp* (cat. exp.), París: Le Bal / Londres: Mack, 2015.
- CARERI, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*, París: Quadrige / Presses Universitaires de France, 2000 (1989).

- CHEROUX, Clément, *Vernaculaires. Essai d'histoire de la photographie*, Cherbourg-Octeville: Le Point du Jour, 2013.
- CHEROUX, Clément (ed.), *Qu'est-ce que la photographie?*, París: Centre Pompidou, 2015
- CHEVRIER, Jean-François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- CHEVRIER, Jean-François, *Des territoires*, París: L'Arachnéen, 2011.
- CHILLIDA, Alicia (dir.), *Paisaje y memoria* (cat. exp.), Madrid: Casa Encendida, 2004.
- CLARK, Kenneth, *El arte del paisaje*, Barcelona: Seix Barral, 1971 (1949).
- COIGNET, Rémy, *Conversations*, París: The Eyes Publishing, 2014.
- COLAFRANCESCHI, Daniela (ed): *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- CONDERANA, José Alberto (coord.), *Giros epistemológicos de las artes. La creación de significado*, Madrid: Ediciones Asimétricas, 2016.
- CORNELL, Lauren, BRYAN-WILSON, Julia, y KHOLEIF, Omar, *Trevor Paglen*, Londres / Nueva York: Phaidon, 2018.
- COSGROVE, Denis, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Milán: Unicopli, 1997 (1984).
- COTTON, Charlotte, *The Photography as a Contemporary Art*, Londres: Thames & Hudson World of Art, 2004.
- CREUS, Maia (dir.), *Fotografia i paisatges de la contemporaneïtat*, Sabadell: FUNDIT / Escola Superior de Disseny ESDi (col. Papers per a Debat, n.º 4), 2006.
- DAGONET, François (dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage. Actes du Colloque de Lyon*, Seyssel: Champ Vallon, 1982.
- DAHO, Marta, CAMPANY, David, PHILLIPS, Sandra, y FERNANDEZ, Horacio, *Stephen Shore* (cat. exp.), Madrid: Fundación Mapfre, 2014.
- DARDEL, Eric, *El hombre y la tierra*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.
- DAVIDSON, Cynthia C. (ed.), *Anyplace*, Nueva York: Anyone Corporation, 1995.
- DAVIS, Keith F., *An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1999.
- DAWSEY, Jill (ed.), *The Uses of Photography: Art, Politics, and the Re-invention of a Medium* (cat. exp.), San Diego: Museum of Contemporary Art San Diego / Oakland: University of California Press, 2016.
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, México D. F.: Universidad Iberoamericana, 1999 (1980).
- DE LA TORRE, Alfonso, NOGUÉ, Joan, y MARTÍN, Alberto, *Jorge Yeregui*, Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba (Col. El ojo que ves, n.º 6), 2013.

- DEL RÍO, Víctor, *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- DELUE, Rachael Ziady, y ELKINS, James (eds.), *Landscape Theory*, Londres / Nueva York: Routledge, 2008.
- DEMOS, John, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham / Londres: Duke University Press, 2013.
- DEMOS, John, *Against Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Berlín: Stenberg Press, 2017.
- DEPARDON, Raymond, *La ferme du Garet*, Arlés: Actes Sud, 2006.
- DERRIDA, Jacques: *Artes de lo visible (1979-2004)*, Castellón de la Plana: Ellago, 2013.
- DEUTSCHE, Rosalyn, *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge / Londres: The MIT Press, 1998 (1996).
- DI FELICE, Paul (ed.), *Paysages. Lieux et non-lieux. Paysages dans la photographie européenne contemporaine*, Luxemburgo: Cafe Crème, 1995.
- DORRIAN, Mark, y ROSE, Gillian (eds.), *Deterritorialisations... Revisioning. Landscape and Politics*, Londres / Nueva York: Black Dog Publishing, 2003.
- ELIOT, T. S., *La tierra baldía, Cuatro cuartetos y otros poemas. Poesía selecta (1909-1942)*, Barcelona: Círculo de Lectores, 2001.
- ELKINS, James, *Photography Theory*, Londres: Routledge, 2007.
- FAROVA, Anna, KOUDELKA, Josef, y HVÍŽD'ALA, Karel, *Josef Koudelka*, Praga: Torst, 2002.
- FERNÁNDEZ, Horacio, *Del paisaje al territorio*, Madrid: Fundación ICO, 2006.
- FERNÁNDEZ, Horacio (dir.), *Naturaleza*, Madrid: PhotoEspaña, 2006.
- FLAM, Jack (ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings*, Berkeley: University of California Press, 1996.
- FOGLE, Douglas (dir.), *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982* (cat. exp.), Mineápolis: Walker Art Center, 2003.
- FONTCUBERTA, Joan (ed.), *Fotografía. Crisis de historia*, Barcelona: Actar, 2003.
- FONTCUBERTA, Joan (ed.), *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas?*, Madrid: La Fábrica, 2008.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal, 2016 (1996).
- FOSTER-RICE, Greg, y ROHRBACH, John (eds.), *Reframing the New Topographics*, Chicago: Columbia College Chicago Press, 2013.
- FRIED, Michael, *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*, París: Hazan, 2013 (2008).
- FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París: Bordas, 1994.



- FRONGIA, A. (ed.), *Lewis Baltz. Scritti*, Monza: Johan & Levi Editore, 2014.
- GALASSI, Peter, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography* (cat. exp.), Nueva York: MoMA, 1981.
- GARCÍA Varas, Ana, *Filosofías de la imagen*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- GIERSTBERG, Frits (ed.), *Wasteland. Landscape from Now on*, cat. exp., Róterdam: Uitgeverij 010 Publishers, 1992.
- GIERSTBERG, Frits (dir.), *SubUrban Options. Photography Commissions and the Urbanization of the Landscape*, Róterdam: Nederlands Foto Instituut, 1998.
- GILPIN, William, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid: Abada, 2004.
- GINZBURG, Carlo, *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona: Muchnik, 1994.
- GÓMEZ Isla, José, *Fotografía*, Donostia-San Sebastián: Nerea, 2005.
- GOTH, Paul, y BRESSI, Todd W. (eds.), *Understanding Ordinary Landscapes*, New Haven: Yale University Press, 1997.
- GRAHAM, Paul, *Paul Graham*, Londres: Phaidon, 1996.
- GREEN, David (ed.), *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007 (2003).
- GREENBERG, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid: Siruela, 2006.
- GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- GUASCH, Anna Maria, *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, Murcia: Cendeac, 2006.
- GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal, 2011.
- GUASCH, Anna Maria, *El arte en la era de lo global: de lo geográfico a lo cosmopolita, 1989-2015*, Madrid: Alianza Forma, 2016.
- GUATTARI, Félix, y ROLNIK, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2006 (1996).
- GUERRIERI, William, GUIDI, Guido, y NAPPI, Maria Rosaria, *Luoghi come paesaggi. Fotografia e committenza pubblica in Europa negli anni '90*, Rubiera: Linea di Confine, 2000.
- GUIDI, Guido, *Veramente*, Londres: Mack, 2014.
- GUIDI, Guido, *In between Cities. Un itinerario attraverso l'Europa, 1993-1996*, Milán: Electa, 2003.
- GUIDI, Guido, *Guido Guidi, 1969-1994* (cat. exp.), Milán: Galleria San Fedele, 2004.
- GUIDI, Guido, *Carlo Scarpa's Tomba Brion*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.

- GUIDI, Guido, *Preganziol*, Londres: Mack, 2013.
- GUNTHERT, André, y POIVERT, Michel (eds.), *L'Art de la Photographie. Des origines à nos jours*, París: Citadelles & Mazenod, 2007.
- HERS, François, y LATARJET, Bernard (dirs.), *Paysages Photographies, travaux en cours (1984-1985)*, París: Hazan, 1985.
- HERS, François, y LATARJET, Bernard, (dirs.), *Paysages Photographies. En France. Les années quatre-vingt*, París: Hazan, 1989.
- HILLIARD, John, *Fotografías* (cat. exp.), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.
- JACKSON, John Brinckerhoff, *Descubriendo el paisaje autóctono*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010 (1984).
- JACOB, John P., y SKREBOWSKI, Luke, Trevor Paglen. *Sites Unseen* (cat. exp), Washington D. C.: Smithsonian American Art Museum, 2018.
- JAKOB, Michael, *Le paysage*, Gollion: Infolio, 2009.
- JAKOB, Michael, *El jardín y la representación. Pintura, cine, fotografía*, Madrid: Siruela, 2010.
- JEFFREY, Ian, *La fotografía. Una breve historia*, Barcelona: Destino, 1999 (1981).
- JOUANNAIS, Jean-Yves, y DUFOUR, Diane (eds.), *Topographies de la guerre* (cat. exp.), París: Le Bal, 2011.
- JOUVE, Valerie, GILI, Marta, VIEWING, Pia, *Valéry Jouve. Corps en résistance* (cat. exp.), París: Jeu de Paume, 2016.
- KELSEY, Robin, *Archive Style. Photographs and Illustrations for U.S. Surveys, 1850-1890*, Berkeley: University of California Press, 2007.
- KELSEY, Robin, y STIMSON, Blake (eds.), *The Meaning of Photography*, New Heaven / Londres: Yale University Press, 2008.
- KOMEN, Dieuwertje, *Commonness*, Ámsterdam: fw:Books, 2009.
- KOSSOY, Boris, *Hercule Florence*, Madrid: Cátedra, 2017 (1971).
- KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (1982).
- KOUWENHOVEN, John A., *What is Vernacular?*, Nueva York: Northon Library, 1948.
- KUZMA, Marta (ed.), *Big Sign – Little building* (cat. exp.), Londres: Walther König Books, 2014.
- LAGUILLO, Manolo, *¿Por qué fotografiar? Escritos y circunstancias*, Murcia: Mestizo, 2005.
- LAGUILLO Manolo, *Barcelona 1978-1997*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007.

- LE DANTEC, Jean-Pierre, *Lire le paysage, lire les paysages*, Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1984.
- LEFEBVRE, Henri, *La producción del espacio*, Madrid: Capitán Swing, 2013 (1974).
- LEMAGNY, Jean-Claude, y ROULLE, André (dirs.), *Histoire de la Photographie*, París: Bordas, 1986.
- LIPPARD, Lucy R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, Madrid: Akal, 2004.
- LIPPERT, Werner, y SCHADEN, Christopher (eds.), *Der Rote Bulli. Stephen Shore und die Neue Düsseldorfer Fotografie* (cat. exp.), Düsseldorf: NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, 2010.
- LLADÓ, Bernat, *Franco Farinelli. Del mapa al laberinto*, Barcelona: Icaria, 2013.
- LYONS, Nathan (dir.), *Contemporary Photographers. Toward a Social Landscape*, Nueva York: Horizon Press / Rochester: The George Eastman House, 1966.
- LÓPEZ, Ignasi, *Agroperifèrics*, Barcelona: Bsidebooks, 2012.
- LÓPEZ, Miguel A., *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2017.
- LÓPEZ del Rincón, Daniel (ed.), *Naturalezas mutantes. Del Bosco al bioarte*, Vitoria-Gasteiz / Buenos Aires: Sans Soleil, 2017.
- LÓPEZ Silvestre, Federico, *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.
- LUGON, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans*, París: Macula, 2001.
- LUGON, Olivier (dir.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*, Lausana: L'Âge d'homme, 2012.
- MADERUELO, Javier, *El Paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid: Abada, 2006.
- MADERUELO, Javier, (dir.), *Paisaje y arte*, Madrid: Abada, 2006.
- MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid: Abada, 2006.
- MADERUELO, (dir.), *Paisaje y territorio*, Madrid: Abada, 2008.
- MADERUELO, Javier (dir.), *La construcción del paisaje contemporáneo*, Madrid: Abada, 2008.
- MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje e historia*, Madrid: Abada, 2009.
- MAH, Sergio (dir.), *Lugares comprometidos. Topografía y actualidad* (cat. exp.), Madrid: Fundación ICO, 2008.
- MAH, Sergio, y GIL, Fátima (coords.), *Terre transformé* (cat. exp.), París: Fondation Calouste Gulbenkian, 2011.

- MALAGRIDA, Anna, *(In)Visibilidad* (cat. exp.), A Coruña: Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (MAC), 2016.
- MARIEN, Mary Warner, *Photography: A Cultural History*, Londres: Laurence King Publishing, 2006 (2002).
- MAROT, Sébastien, *Suburbanismo y arte de la memoria*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006 (2003).
- MARRA, Claudio, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Milán: Bruno Mondadori, 2001.
- MAY, Jon, y THRIFT, Nigel, *Timespace: Geographies of Temporality*, Londres / Nueva York: Routledge, 2003 (2001).
- MBEMBE, Achille, *Necropolítica*, Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2011.
- MCDONALD, Jessica S., *Nathan Lyons. Selected essays, lectures and interviews*, Austin: University of Texas Press, 2012.
- MEAUX, Danièle, *Géo-Photographies. Une approche renouvelée des territoires*, Trézélan: Lec'h Geffroy, 2015.
- MILANI, Raffaele, *El arte del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- MIRZOEFF, Nicholas, *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*, Barcelona: Paidós, 2016.
- MITCHELL, W. J. T. (ed.), *Landscape and Power*, Chicago: University of Chicago Press, 2002 (1994).
- MOORE, Kevin, *Starburst. Color Photography in America (1970-1980)*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.
- MOXEY, Keith, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Barcelona / Buenos Aires: Sans Soleil, 2015.
- MUÑOZ, Francesc, *Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- MURACCIOLE, Marie (ed.), *Écrits sur la Photographie 1974-1986. Allan Sekula*, París: Beaux-Arts de Paris, 2013.
- NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (1982).
- NIE, David E., y ELKIND, Sarah, *The Anti-Landscape*, Ámsterdam / Nueva York: Rodopi, 2014.
- NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- NOGUÉ, Joan (ed.), *La construcción social del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- NOGUÉ, Joan, PUIGBERT, Laura, BRETCHA, Gemma, y LOSANTOS, Àgata (eds.), *Franges. Els paisatges de la perifèria*, Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya, 2012.

- OLLIER, Christine, *Cosa Mentale. Le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*, París: Loco, 2014.
- OLWIG, Kenneth Robert, *Landscape, Nature and the Body Politic: From Britain Renaissance to America's New World*, Madison (Wisconsin): The University of Wisconsin Press, 2002.
- PAGLEN, Trevor, *Black Spots on the Map: The Dark Geography of the Pentagon's Secret World*, Nueva York: New American Library, 2009.
- PAGLEN, Trevor, *The Last Pictures*, Nueva York: Creative Time Books / Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 2012.
- PARR, Martin, *Small World*, Stockport: Dewi Lewis, 1995.
- PELLIZZARI, Maria Antonella, *Percorsi della fotografia*, Roma: Contrasto, 2011.
- PERAN, Martí (dir.), *Post-it City. Ciutats Ocasional* (cat. exp.), Barcelona: CCCB, 2008.
- PERAN, Martí (dir.) *After Landscape. Ciutats Copiades* (cat. exp.), Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2015.
- PERAN, Martí, y PICAZO, Glòria (eds.), *Natures. Una travessa per l'art contemporani*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000.
- PICAZO, Glòria, y RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997.
- POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, París: Flammarion, 2002.
- PRINCEN, Bas, *Five Cities. Istanbul, Beirut, Amman, Cairo, Dubai*, Ámsterdam: Sun Publishers, 2009.
- REYNOLDS, Ann, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2003.
- RIBALTA, Jorge, (ed.), *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- RIBALTA, Jorge, (ed.), *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Ensayos y documentos (1972-1991)* (cat. exp.), Madrid: MNCARS, 2015.
- RIBAS, Xavier, *Xavier Ribas* (cat. exp.), Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.
- RIBAS, Xavier, *Santuario*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- RIBAS, Xavier, *Geografías concretas [Ceuta y Melilla]*, Pamplona: Universidad de Navarra, 2012.
- RIBAS, Xavier, *Nomads*, Barcelona: Bside Books, 2012.
- RIBAS, Xavier, *Nitrato*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Pamplona: Museo Universidad de Navarra, 2014.

- RIBAS, Xavier, PURBRICK, Louise, y ACOSTA, Ignacio, *Trafficking the Earth*, Londres: Intuitive Editions / Santiago de Chile: Editorial Gronefot, 2017.
- ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007 (1997).
- ROGOFF, Irit, *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*, Londres / Nueva York: Routledge, 2000.
- ROUILLE, André, *La Photographie*, París: Gallimard, 2005.
- RUSCHA, Ed, *Huit textes. Vingt-trois entretiens 1965-2009*, Zúrich: JRP Ringier / París: Maison Rouge-Fondation Antoine de Galbert, 2010.
- SACCONI, Achille, y VALTORTA, Roberta, (eds.), *1987-1997. Archivio dello Spazio. Dieci anni di fotografia italiana sul territorio della Provincia di Milano*, Udine: Art&, 1997.
- SALVESEN, Britt (ed.), *New Topographics* (cat. exp), Tucson: Center for Creative Photography / Rochester: George Eastman House / Göttingen: Steidl, 2010.
- SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid: Alianza Editorial, 2005 (1968).
- SCHWARTZ, Alexandra (ed.), *Ed Ruscha. Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Papers*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2002.
- SCOTT Brown, Denise, VENTURI, Robert, IZENOUR, Steven, *Apreniendo de las Las Vegas*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000 (1972).
- SCOTT, Emily Eliza, y SWENSON, Kirstein (eds.), *Critical Landscapes. Art, Space, Politics*, Oakland: University of California Press, 2015.
- SEELIG, Thomas, y STAHEL, Urs (eds.), *Trans Emilia. The Linia di Confine Collection. A territorial Re-connaissance of the Emilia-Romagna* (cat. exp.), Zúrich: Fotomuseum Winterthur / Christoph Merian Verlag, 2005.
- SEKULA, Allan, *Geography Lesson: Canadian Notes* (cat. exp), Vancouver: Vancouver Art Gallery / Cambridge MIT Press, 1997.
- SEKULA, Allan, *Dismal Science: Photo Works 1972-1996* (cat. exp.), Normal (Illinois): University Galleries of Illinois State University, 1999.
- SEKULA, Allan, *Performance under Working Conditions* (cat. exp), Viena: Generaly Foundation, 2003.
- SEKULA, Allan, *Fish Story*, Londres: Mack, 2008 (1995).
- SEKULA, Allan, *Titanic's Wake*, París: Le Point du Jour, 2010.
- SEKULA, Allan, *Photography against the Grain*, Londres: Mack, 2016 (1984).
- SHIBLI, Ahlam: *Phantom Home* (cat. exp.), Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona / París: Jeu de Paume / Oporto: Fundação de Serralves / Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013.
- SHORE, Stephen, *American Surfaces*, Londres / Nueva York: Phaidon, 2013 (2005).

- SIMMEL, George, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Península, 1986.
- SMITHSON, Robert, *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- SMITHSON, Robert, *Selección de escritos*, México D. F.: Alias, 2009.
- SOBIESZEK, Robert, *Robert Smitshon: Photo Works*, Los Ángeles: Los Angeles County Museum / University of Mexico Press, 1993.
- SOJA, Edward W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres / Nueva York: Verso, 1989.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1996 (1973).
- SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 1985.
- STALLABRASS, Julian (ed.), *Memory of Fire: Images of War and The War of Images* (cat. exp.), Londres: Photoworks, 2013.
- STRUTH, Thomas, *Nature and Politics* (cat. exp.), Londres: Mack, 2016.
- STAHEL, Urs (dir.), *Lewis Baltz* (cat. exp.), Madrid: Fundación Mapfre, 2017.
- STAHEL, Urs *Well, what is photography?*, Winterthur: Fotomuseum / Zúrich: Scalo, 2003.
- SULTAN, Larry, y MANDEL, Mike, *Evidence*, Nueva York: Distributed Art Publishers, 2017 (2004, 1977).
- SZARKOWSKI, John, *Mirrors and Windows: American Photographs since 1960*, Nueva York: MoMA, 1978.
- SZARKOWSKI, John, *L'occhio del fotografo*, Milán: 5 continents, 2007 (1966).
- TALBOT, Fox, *El lápiz de la naturaleza*, Madrid: Casimiro, 2014.
- TELKOV, Fyodor, *36 views*, Madrid: Ediciones Anómalas, 2016.
- THOMSON, Nato (ed.), *Experimental Geographies*, Nueva York: Melville House / ICI, 2008.
- TIBERGHEN, Gilles A., *Land Art*, París: Carré, 1993.
- TOSCANO, Alberto, y KINKLE, Jeff, *Cartographies of the Absolute*, Winchester / Washington: Zero Books, 2015.
- TUAN, Yi-Fu, *Topofilia*, Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2007 (1974).
- TURNER, Pete (ed.), *American Images. Photography 1945-1980* (cat. exp.), Harmondsworth: Penguin Books, 1985.
- VALTORTA, Roberta, *Volti Della fotografia. Scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*, Milán: Skira: 2005.

- VALTORTA, Roberta (ed.), *Racconti dal paesaggio. 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milán: Lupetti / Cinisello Blasamo (Milán): Museo di Fotografia Contemporanea, 2004.
- VALTORTA, Roberta (ed.), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee, Quaderno di Villa Ghirlanda*, n.º 6, Cinisello Balsamo (Milán): Museo di Fotografia Contemporanea / Lupetti, 2009.
- VALTORTA, Roberta (ed.), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Turín: Giulio Einaudi, 2013.
- VAN DEN HEUVEL, Maartje, y METZ, Tracy (eds.), *Nature as Artifice. New Dutch Landscape in Photography and Video Art* (cat. exp.), Róterdam: Nai Publishers, 2008.
- VAN GELDER, Hilde, y WESTGEEST, Helen, *Photography Theory in Historical Perspective*, Chichester (West Sussex): Wiley-Blackwell, 2011.
- VEGA, Carmelo, *Lógicas turísticas de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 2011.
- VEGA, Carmelo, *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*, Madrid: Cátedra, 2017.
- VICENTE, Pedro (ed.), *Instantànies de la teoria de la fotografia*, Tarragona: Arola, 2009.
- WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal, 2001.
- WARF, Barney, y ARIAS, Santa, *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*, Londres / Nueva York: Routledge, 2009.
- WELLS, Liz, *Land Matters. Landscape Photography, Culture and Identity*, Londres: I.B. Tauris, 2011.
- WILDE, Oscar, *La decadencia de la mentira*, Madrid: Taurus, 1972.
- WILLIAMS, Raymond, *El campo y la ciudad*, Barcelona: Paidós, 2001 (1973).
- WILSON, Chris, y GROTH, Paul, *Everyday America. Cultural Landscape Studies after J. B. Jackson*, Los Ángeles: University of California Press, 2003.
- WOLF, Silvia (ed.), *Ed Ruscha and Photography* (cat. exp.), Nueva York: Whitney Museum / Gotinga: Steidl, 2004.
- YEREGUI, Jorge, *Paisajes mínimos* (cat. exp.), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (Col. Campo de Agramante, n.º 68), 2010.
- YEREGUI, Jorge, *Perturbaciones. Sobre entropía y paisaje* (cat. exp.), Cádiz: Universidad de Cádiz (Col. Cuadernos fotográficos de la Kursala, n.º 20), 2010.
- ZANNIER, Italo, *70 anni di fotografia in Italia*, Módena: Edizioni Punto e Virgola, 1978.
- ZELICH, Cristina (dir.), *Catalunya Visio*, (cat. exp.), Barcelona: Arts Santa Mònica, 2011.



## Artículos

- ANTIC, Xavier, "Caligrafías del paisaje. Divagaciones estéticas en torno a algunas prácticas del *land art*", en NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, pp.169-190.
- AUBENAS, Sylvie, "Magiques circonstanciées. Le fonds de photographies du XIXe siècle au Département des Estampes et de la Photographie de la BnF", en *Études photographiques*, n.º 16, mayo, 2004, pp.210-221.
- AZOULAY, Ariella, "Al·legacions d'emergència: tres arguments sobre l'ontologia de la fotografia", en Vicente, Pedro (ed.), *Instantànies de la teoria de la fotografia*, Tarragona: Arola edicions, 2009, pp. 85-97.
- BADGER, Gerry, "Dispatches from a War Zone", en KILLIP, Chris, *In Flagrate (Book on books 4)*, Nueva York: Errata, 2008, sin paginar.
- BALLESTA, Jordi, "La commande au risques de l'illustration", en *Études photographiques*, n.º 31, primavera, 2014. Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3384> (consulta: 12.07.2018).
- BALLESTA, Jordi, "John Brinckerhoff Jackson et la photographie des paysages ordinaires américains", en FRANGNE, Pierre-Henry, y LIMIDO, Patricia (dirs.), *Les inventions photographiques du paysage*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp.115-125.
- BALLESTA, Jordi, "'Métaboliser la ville': entretien avec Gabriele Basilico", en *Focales*, n.º 2, 2018. Disponible en línea: <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2199> (consulta: 16.08.2018).
- BARINGO, David, "La tesis de la producción del espacio en Henri Lefebvre y sus críticos", en *Quid 16*, n.º 3, 2013, pp. 110-116.
- BENLLOCH, Pep, "Documentos de una transformación", en *Distrito C. Documentos de una transformación*, Madrid: Fundación Telefónica, 2007, pp. 11-15.
- BERNING Sawa, Dale, "Yto Barrada's best photograph: the prawn factory where women can't talk", *The Guardian*, 7 marzo, 2018. Disponible en línea: [www.theguardian.com/artanddesign/2018/mar/07/yto-barrada-best-photograph-prawn-factory-tangier](http://www.theguardian.com/artanddesign/2018/mar/07/yto-barrada-best-photograph-prawn-factory-tangier) (consulta: 17.07.2019).
- BERTHO, Raphaële, "L'injonction paysagère", comunicación del coloquio *Si la photo est Bonne*, 20-21 octubre, París: Institut d'Histoire de l'Art, 2011. Disponible en línea: <https://territoiredesimages.wordpress.com/2011/11/03/linjonction-paysagere/> (consulta: 13.12.2016).
- BERTHO, Raphaële, "On Both Sides of the Ocean. The Photographic Discovering of the Everyday Landscape. Analyzing the Influence of the *New Topographics* on the

- Mission photographique de la DATAR”, en *Depth of Field*, vol. 7, n.º 1, diciembre, 2015. Disponible en línea: <http://journal.depthoffield.eu/volo7/nro1/ao3/en> (consulta: 30.07.2018).
- BERTHO Raphaële, “L'invention d'un paysage autoroutier français. La photothèque de la Direction des Routes (1986-1999)», seminario *Photographie et histoire*, enero, 2016. Disponible en línea: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01297331> (consulta: 22.07.2018).
- BESSE, Jean-Marc, “Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas”, en MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid: Abada / Huesca: Fundación Beulas, 2006, pp. 145-171.
- BESSE, Jean-Marc, “L'espace du paysage. Considérations théoriques”, en LUNA, Toni, y VALVERDE, Isabel (dirs.), *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra / Olot: Observatori del paisatge, 2011, pp. 7-24.
- BETHÔNICO, Mabe, “Mineral Invisibility”, en *Provisões. Uma conferencia visual [World of Matter]*, Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2013, pp. 212-233.
- BRIGHT, Deborah, “Of Mother Nature and Marlboro Men: An Inquiry into de Cultural Meaning of Landscape Photography”, publicado originalmente en la revista *Exposure* en 1985 y, más tarde, reproducido en BOLTON, Richard, *The Context of Meaning*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1992, pp. 125-142.
- BRIFFAUD, Serge, “Les grands récits du paysage occidental. Une traversée historique et critique (XIX-XXIe siècles)”, en *L'Information géographique*, vol. 78, marzo, 2014, pp.42-79.
- BRUNET, François, “Liens transatlantiques, circulation institutionnelle. Entretien de Françoise Heilbrun par François Brunet”, en *Etudes Photographiques*, n.º 21, diciembre, 2007. Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1142> (consulta: 8.02.2016).
- CALVENZI, Giovanna, “Un nouveau paysage humain”, en *Rencontres Internationales de la Photographie*, Arlés: Actes Sud, 1998, pp.11-12.
- CAMERON, Dan, “Incidents of Robert Smithson. Posthumous Dimensions of a Premature Pre-Modern”, en *Flash Art*, vol. 23, n.º 155, 1990, pp. 103-107.
- CAMPANY, David, “El fotógrafo ‘de los domingos’”, en *Impressions*, n.º 4, 2013., pp.5-11.
- CHANDLER, David, “A thing there was that mattered”, en GRAHAM, Paul, *Paul Graham*, Londres: Mack, 2009, pp. 19-62.
- CHEVRIER, Jean-François, “Qu'est-ce qu'un paysage ? », *Art Press*, n.º 91, abril, 1985, p. 27.

- CHEVRIER, Jean-François, "Intimité territoriale et espace publique", en *Le magazine du Jeu de Paume*, 15.07.2013. Disponible en línea: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/07/jean-francois-chevrier-intimite-territoriale-et-espace-public-13/> (consulta: 12.03.2017).
- CHIODI, Stefano, "Fare e pensare la fotografia", en *Doppiozero*, 9 de junio, 2018. Disponible en línea: [www.doppiozero.com/materiali/fare-e-pensare-la-fotografia](http://www.doppiozero.com/materiali/fare-e-pensare-la-fotografia) (consulta: 13.07.2018).
- CHOQUER, Gérard, "À propos d'un contresens partiel sur 'Pays' et 'Paysage' dans le *Court Traité du Paysage* d'Alain Roger", en *Études rurales*, n.º 161-162, 17 junio, 2002. Disponible en línea: <http://journals.openedition.org/etudesrurales/98> (consulta: 16 de mayo de 2012).
- COSTANTINI, Paolo, "Guidi a Rubiera: un progetto fotografico", en *Fotologia*, n.º 12, 1990, pp. 61-62
- CRIOU, Jean-Pierre, "Bustamante photographe (Notes pour un portrait inachevé)", en CRIQU, Jean-Pierre, *Jean-Marc Bustamante: oeuvres photographiques, 1978-1999* (cat. exp.), París: Centre Nationale de la Photographie, 1999, pp. 16-17.
- DAHO, Marta, "Stephen Shore. Las paradojas de la transparencia", en DAHO, Marta, CAMPANY, David, PHILLIPS, Sandra, y FERNANDEZ, Horacio, *Stephen Shore* (cat. exp.), Madrid: Mapfre, 2014, pp. 9-21.
- DAHÓ, Marta, "Fotografías en cuanto espacio público", en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 3., n.º 1, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015, sin paginar. Disponible en línea: <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/13919> (consulta: 27.07.2018).
- DAHO, Marta, "Stephen Shore – Guido Guidi: les fissures du genre paysager", en FRANGNE, Pierre-Henry, LIMIDO, Patricia (dirs.), *Les inventions photographiques du paysage*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp.59-67.
- DAHÓ, Marta, "Emergency Managers", en STAEL, Urs (ed.), *MAST Foundation for Photography Grant 2018 on Industry and Work*, Bolonia: Fondazione Mast, 2018, pp. 54-55.
- DELCLÒS, Marta, "La ciudadanía de la fotografía", suplemento *Cultures, La Vanguardia*, 18 de diciembre, 2013, pp.2-5.
- DEL RÍO, Víctor, "Las interpretaciones de Edward Ruscha. Avatares de la fotografía objeto", en *Papel Alpha. Cuadernos de fotografía y vídeo*, n.º 6, 2002-2003, pp. 3-23.
- DEL RÍO, Víctor, "Lugar y amnesia. Paisajismo fototextual en el arte de concepto", en *Pliegos de Yuste. Revista de cultura, ciencia y pensamiento europeos*, n.º 11-12, 2010, pp. 139-144.

- DEL RÍO, Víctor, "Nombres de lugares. Los campos de batalla de Bleda y Rosa". Disponible en línea: [www.victordelrio.net](http://www.victordelrio.net) (consulta: 1.06.2017).
- EDWARDS, Steve, "In Sekula's Wake", en *Photographies*, vol. 7, 2014. Disponible en línea: [www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17540763.2014.884409](http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17540763.2014.884409) (consulta: 25.07.2018).
- ENGUIA, Nuria, "Alegorías concretas. Sobre la obra de Yto Barrada", en *Concreta*, otoño de 2013. Disponible en línea: [www.editorialconcreta.org/Alegorias-Concretas-Sobre-la-obra](http://www.editorialconcreta.org/Alegorias-Concretas-Sobre-la-obra) (consulta: 21.07.2018).
- FONTOVA, Nieves, "Entrevista a Xavier Ribas", en *Diario Vasco*, junio, 2006. Disponible en línea: [www.xavieribas.com](http://www.xavieribas.com) (consulta: 15.12.2017).
- FOOTE, Nancy, "The Anti-Photographers", *Artforum International*, vol. 15, n.º 1, septiembre, 1976, pp.46-54.
- FOUCAULT, Michel, "Des espaces autres", en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5, octubre de 1984. Disponible en línea: [www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html](http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html) (consulta: 16.05.2012).
- FRONGIA, Antonello, "Il paesaggio che guarda me. Conversazione con Guido Guidi", en FRONGIA, Antonello, *L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità*, Milán: Mimesis / Università degli Studi di Milano, Nuova serie, anno IX, n.º 9, diciembre, 2012, pp. 392-415.
- GIERSTBERG, Frits, "Le committenze fotografiche in Europa negli anni'90: uno sguardo al passato", en GUERRIERI, William, GUIDI, Guido, y NAPPI, Maria Rosaria, *Luoghi come paesaggi. Fotografia e committenza pubblica in Europa negli anni '90*, Rubiera: Linea di Confine, 2000, pp. 102-104.
- GODEFROID, Jean-Louis, "Avant-Propos", en GODEFROID, Jean-Louis (ed.), *04° 50°. La mission photographique à Bruxelles*, Bruselas: Contretype, 1991, pp. 6-9.
- GRANT, Catherine, "The Performance Space of the Photograph: From 'The Anti-Photographers' to 'The Directorial Mode'", en *re-bus*, Issue 5, verano, 2010, pp. 65-93.
- GRAYSON, Kyle, y MAWDSLEY, Jocelyn, "Scopic regimes and the visual turn in International Relations: Seeing world politics through the drone", en *European Journal of International Relations*, 25 de julio, 2018. Disponible en línea: <http://journals.sagepub.com/eprint/SWwD95pRgv7zf52Q5pBc/full> (consulta: 16.08.2018).
- GUERRA, Carles, "Fuera de lugar. Los domingos de Xavier Ribas", en *Primavera Fotográfica'04*, Barcelona: Fundació La Caixa, 2004. Disponible en la web del artista: [www.xavieribas.com](http://www.xavieribas.com) (consulta: 7.07.2017).

- GUERRA, Carles, "LC. Utopia Aplazada", en *La Vanguardia*, suplemento Culturas, 14 de febrero, 2010. Disponible en la web del artista: [www.xavieribas.com](http://www.xavieribas.com) (consulta: 7.07.2017).
- GUERRIN, Michel, "Miracle ! On a retrouvé des paysages en France !", en *Le Monde*, 12-13 de enero, 1986, pp. VIII-IX.
- GUIDI, Guido, "Quello che resta. Una conversazione con Antonello Frongia", en *Dialoghi Internazionali Città nel Mondo*, n.º 6, diciembre, 2007, Milán: Bruno Mondadori, pp.8-9.
- GUNTHER, André, "Les androïdes rêvent-ils de photos de famille ?", en *L'atelier des icones*, 4 de enero, 2010. Disponible en línea: <http://culturevisuelle.org/icones/338> (consulta: 12.02.2017).
- HARRIS, Jane, "The Last Pictures: An Interview with Trevor Paglen", en *The Huffingtonpost*, 26 de marzo, 2013. Disponible en línea: [www.huffingtonpost.com/jane-harris/the-last-pictures-an-interview-trevor-paglen\\_b\\_2940909.html?guccounter=1](http://www.huffingtonpost.com/jane-harris/the-last-pictures-an-interview-trevor-paglen_b_2940909.html?guccounter=1) (consulta: 06.09.2018).
- HATCH, Kevin, "Something Else: Ed Ruscha Photographic Books", en *October*, vol. 111, invierno, 2005, pp. 107- 126.
- JARQUE, Fietta, "La rebelión del paisaje", en *El País*, Babelia, 20 de septiembre, 2008. Disponible en línea: [https://elpais.com/diario/2008/09/20/babelia/1221865568\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/09/20/babelia/1221865568_850215.html) (consulta: 24.08.2017).
- JOBEEY, Liz, "Trevor Paglen: What lies beneath", en *Financial Times Magazine*, 31 de diciembre, 2015. Disponible en línea: <https://www.ft.com/content/beaf9936-a8ff-11e5-9700-2b669a5aeb83> (consulta: 02.09.2018).
- KEENAN, Thomas, y STEYERL, Hito, "What is a document? An Exchange Between Thomas Keenan and Hito Steyerl", en *Aperture Magazine*, n.º 214, 2014, pp. 58-64.
- LÉYDEN, Karl, "What does it mean to represent capital today", en *Kunstkríttikk*, 6 de abril, 2018. Disponible en línea: [www.kunstkríttikk.no/wp-content/themes/KK/ajax/general/print.php?id=99065&r=0.4481974656227976](http://www.kunstkríttikk.no/wp-content/themes/KK/ajax/general/print.php?id=99065&r=0.4481974656227976) (consulta: 03.09.2018).
- LÓPEZ Silvestre, Federico, "Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje", en *Quintana*, n.º 2, 2003, pp. 287-303.
- LÓPEZ Silvestre, Federico, "Pensar la historia del paisaje", en MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje e historia*, Madrid: Abada, 2009, pp. 9-52.
- LÓPEZ Silvestre, Federico, "El paisaje ¿nace o se hace? Teorías culturales del paisaje", en *Métode* (anuario), 2009, pp. 96-103.
- LYOTARD, Jean-François, "Scapeland", en *Revue des Sciences Humaines*, n.º 209, 1988, pp. 39-48.

- MADUEÑO, Eugenio, "Jesús nace en La Catalana. Un 'pessebre vivent' en terrenos del Fórum 2004 da identidad a un barrio de Sant Adrià", en *La Vanguardia*, 25-26 diciembre, 1998, p.4. Disponible en línea: [www.xavieribas.com/Contents/LC/La\\_Vanguardia\\_PM2.pdf](http://www.xavieribas.com/Contents/LC/La_Vanguardia_PM2.pdf) (consulta: 23.07.2018)
- MARTÍN, Alberto, "Sanctuary", en *Camera Austria International*, n.º 98, verano, 2007. Disponible en línea: [www.xavieribas.com](http://www.xavieribas.com) (consulta: 05.07.2018).
- MARTÍN, Alberto, "La materialidad del paisaje", en DE LA TORRE, Alfonso, NOGUÉ, Joan, y MARTÍN, Alberto, *Jorge Yeregui*, Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba (Col. El ojo que ves, n.º 6), 2013, pp. 24-37.
- MARTÍN, Alberto, "Apuntes sobre el paisaje y la imagen", en TORRUBIA, Tolanda (dir.), *La construcción social del paisaje* (cat. exp.), Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2015. Disponible en línea: [http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/docms/txts/lcsdp\\_txt01.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/docms/txts/lcsdp_txt01.pdf) (consulta: 23.07.2018)
- MINCA, Claudio, "El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno", en NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, pp. 209-231.
- MONDZAIN, Marie-José, y JOUVE, Valérie, "Valérie Jouve en dialogue avec Marie-José Mondzain. Pour une géopolitique du regard", en LAGEIRA, Jacinto (dir.), *Usages politiques des images, Les Carnets du Bal*, n.º 07, París: Le Bal / Éditions Textuel / Centre National des Arts Plastiques, 2016, pp. 210-237.
- MOREL, Gaëlle, "Entre art et culture. Politique institutionnelle et photographie en France, 1976-1996", en *Études photographiques*, n.º 16, pp. 33-40. Disponible en línea: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/715> (consulta: 12.08.2017).
- MURACCIOLE, M., y YOUNG, B., "Allan Sekula and The Traffic in Photographs", en *Grey Room*, n.º 55, primavera, 2014, pp. 6-15.
- MURILLO, Ana, "Nos tratan como pelotas de tenis", en *El Mundo*, 25 de febrero, 2004. Disponible en línea: [www.xavieribas.com](http://www.xavieribas.com) (consulta: 28.08.2018).
- NAVAMUEL, Francisco, "Geografías concretas [Nómadas]". Disponible en línea: [www.franciskonavamuel.net/asangreblog/](http://www.franciskonavamuel.net/asangreblog/) (consulta: 29.08.2018).
- NOGUÉ, Àlex, "El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje", en NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, pp. 155-168.
- OLWIG, Kenneth R., "Recovering the Substantive Nature of Landscape", en *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 86, n.º 4, diciembre, 1996, pp. 630-653.

- OWENS, Craig, "Photography en abyme", en OWENS, Craig, *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, Berkeley: University of California Press, 1992, pp. 16-30.
- PACKER, Matt, "Xavier Ribas, Concrete Geographies [Nomads]", en *Concreta* 01, Valencia, 2013, pp. 78-81.
- PAGLEN, Trevor, "Recording Carceral Landscapes", en *Leonardo Music Journal*, vol. 16, 2006, pp. 56-57.
- PAGLEN, Trevor, "Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space", en SCOTT, Emily Eliza, y SWENSON, Kirstein (eds.), *Critical Landscapes. Art, Space, Politics*, Oakland: University of California Press, 2015, pp. 34-42.
- PAGLEN, Trevor, "Is Photography Over?", en *Still Searching* (blog), 01.03-15.04.2014. Disponible en línea: [www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/authors/26403\\_trevor\\_paglen](http://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/authors/26403_trevor_paglen) (consulta: 06.09.2018).
- PERAN, Martí, "Dibuixar un mapa. La imatge dialèctica de Robert Smithson", en PERAN, Martí, y PICAZO, Glòria (eds.), *Natures. Una travessa per l'art contemporani*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000, pp. 51-73.
- PERAN, Martí, "Machines for Living", en *Artforum International*, vol. 56, n.º 10, verano, 2018. Disponible en línea: <http://www.martiperan.net/print.php?id=90> (consulta: 12.08.2018).
- PERAN, Martí, "(Des)hacer el territorio: sobre poética ecológica". Disponible en línea: [www.martiperan.net](http://www.martiperan.net) (consulta: 20.08.2018).
- RIBAS, Xavier, "Perfecta distracción", en *Xavier Ribas* (cat. exp.), Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998. Disponible en línea: [www.xavierribas.com](http://www.xavierribas.com) (consulta: 31.02.2016).
- RIBAS, Xavier, "La Relève [Cambio de turno]", en *Papel Alpha*, n.º 8, separata, 2010, pp. 111-127.
- ROBERTS, Bill, "Production in View: Allan Sekula's *Fish Story* and the Thawing of Postmodernism", en *Tate Papers*, n.º 18, 2012. Disponible en línea: [www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/production-in-view-allan-sekulas-fish-story-and-the-thawing-of-postmodernism](http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/production-in-view-allan-sekulas-fish-story-and-the-thawing-of-postmodernism) (consulta: 25.08.2018).
- ROGERS, Sarah A., "Arab al-Sbaih and The Valley. The Past Present", en SHIBLI, Ahlam, *Go there, Eat the mountain, Write the past* (cat. exp.), Amman: Darat al Funun-The Khalid Shoman Foundation, 2011, pp. 8-11. Disponible en línea: [www.ahlamshibli.com/essay/sarah\\_rogers\\_arab\\_al\\_sbaih\\_and\\_the\\_valley.htm](http://www.ahlamshibli.com/essay/sarah_rogers_arab_al_sbaih_and_the_valley.htm) (consulta: 29.08.2018).
- ROGOFF, Irit, "Turning", *E-flux*, noviembre, 2008. Disponible en línea: <https://www.e-flux.com/journal/turning/> (consulta: 12.03.2018).

- SALVESEN, Britt, "Surrealistic and Disturbing. Timothy O'Sullivan as Seen by Ansel Adams in the 1930's", en *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 2, n.º 2, 2008, pp. 162-179. Disponible en línea: [https://repository.asu.edu/attachments/108263/content/JSA\\_VOL2\\_NO2\\_Pages162-179\\_Salvesen.pdf](https://repository.asu.edu/attachments/108263/content/JSA_VOL2_NO2_Pages162-179_Salvesen.pdf) (consulta: 12.02.2018).
- SALVESEN, Britt, "New Topographics", en ADAMS, Robert, BALTZ, Lewis, BECHER, Bernd y Hilla, DEAL, Joe, GOHLKE, Frank, NIXON, Nicholas, SCHOTT, John, SHORE, Stephen, y WESSEL, Henri Jr., *New Topographics*, Rochester: International Museum of Photography, George Eastman House / Tucson: Center for Creative Photography / Gotinga: Steidl, 2010, pp. 11-67.
- SCHNELLER, Katia, "Sous l'emprise de l'Instamatic", en *Études photographiques*, n.º 19, diciembre, 2006, pp. 68-95. Disponible en línea: <http://etudesphotographiques.revues.org/index1292.html> (consulta: 15.03.2015).
- SCHUMAN, Aaron, "Landscape Stories: An Interview with Jem Southam", en *Seesaw magazine*, febrero, 2005. Disponible en línea: [www.seesawmagazine.com/southam\\_pages/southam\\_interview.html](http://www.seesawmagazine.com/southam_pages/southam_interview.html) (consulta: 14.07.2018).
- SERENI, Emilio, "Prefacio a *Storia del paesaggio agrario italiano*", *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, vol. 5, 2012, pp. 172. Disponible en línea: [www.researchgate.net/publication/307698404\\_Prefazione\\_a\\_Storia\\_del\\_paesaggio\\_agrario\\_italiano/fulltext/57d9065008ae601b39b03632/307698404\\_Prefazione\\_a\\_Storia\\_del\\_paesaggio\\_agrario\\_italiano.pdf?origin=publication\\_detail](http://www.researchgate.net/publication/307698404_Prefazione_a_Storia_del_paesaggio_agrario_italiano/fulltext/57d9065008ae601b39b03632/307698404_Prefazione_a_Storia_del_paesaggio_agrario_italiano.pdf?origin=publication_detail) (consulta: 12.03.2017).
- SHAH, Sunil, y CAMPANY, David, "Allan Sekula, Against the Grain: An Interview with David Company", *American Suburbx*, 16 de noviembre, 2016. Disponible en línea: [www.americansuburbx.com/2016/11/allan-sekula-against-the-grain-an-interview-with-david-company.html](http://www.americansuburbx.com/2016/11/allan-sekula-against-the-grain-an-interview-with-david-company.html) (consulta: 15.09.2018).
- SMEE, Sebastian, "The value of Trevor Paglen's art may remain a secret", en *The Washington Post*, 13 de julio, 2018. Disponible en línea: [https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/the-value-of-trevor-paglen-s-art-may-remain-a-secret/2018/07/13/62661df6-8455-11e8-9e80-403a221946a7\\_story.html?noredirect=on&utm\\_term=.5b23f9e701f6](https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/the-value-of-trevor-paglen-s-art-may-remain-a-secret/2018/07/13/62661df6-8455-11e8-9e80-403a221946a7_story.html?noredirect=on&utm_term=.5b23f9e701f6) (consulta: 03.09.2018).
- SMITH, Olga, "Plaines et plâtitudes: les réinventions du paysage photographique dans les oeuvres de Jean-Marc Bustamante et Joachim Brohm", en en FRANGNE, Pierre-Henry, y LIMIDO, Patricia (dirs.), *Les inventions photographiques du paysage*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 49-57.
- SMITHSON, Robert, "Letter to the Editor", en *Artforum*, vol. 6, n.º 2, octubre, 1967, p. 4.
- SMYTH, Diane, "Now Then: Chris Killip and the Making of *In Flagrante*", en *British Journal of Photography*, 6 de junio, 2017. Disponible en línea: [www.bjp-](http://www.bjp-)



online.com/2017/06/now-then-chris-killip-and-the-making-of-in-flagrante/  
(consulta: 16.07.2018).

- SOBIESZEK, "Two Books of Ultra Topography", en *Image*, n.º 14, 1971, pp. 12-18.
- SOJA, Edward, "Heterologies. Foucault and the Geohistory of Otherness", en SOJA, Edward, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford: Basil Blackwell, 1996, pp. 145-163.
- SOLA Morales, Ignasi, "Terrain Vague", en DAVIDSON, Cynthia C. (ed.), *Anyplace*, Nueva York: Anyone Corporation, 1995, pp. 118-123.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, "Photography After Art Photography", en WALLIS, Brian, *Art After Modernism. Rethinking Representation*, Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 75-85.
- THOMSON, Nato, "The Last Pictures: Interview with Trevor Paglen", en *E-Flux*, n.º 37, septiembre, 2012. Disponible en línea: [www.e-flux.com/journal/37/61238/the-last-pictures-interview-with-trevor-paglen/](http://www.e-flux.com/journal/37/61238/the-last-pictures-interview-with-trevor-paglen/) (consulta: 06.09.2018).
- TOSCANO, Alberto, "Landscapes of Capital" (conferencia en el Johann Jacobs Museum, 28.02.15, con ocasión de la exposición de Allan Sekula *Ship of Fools/The Dockers' Museum*). Disponible en línea: <https://cartographiesoftheabsolute.wordpress.com/2015/03/02/landscapes-of-capital/> (consulta: 31.08.2018).
- VALLÈS, Laura, "Trazos invisibles: Sobre Nitrato de Xavier Ribas", en *Concreta*, 12 diciembre, 2014. Disponible en línea: <http://www.editorialconcreta.org/Nitrato> (consulta: 12.01.2017).
- VALVERDE, Isabel, "Los encantos del paisaje y el malestar de la representación", en LÓPEZ del Rincón, Daniel (ed.), *Naturalezas mutantes. Del Bosco al bioarte*. Vitoria / Buenos Aires: Sans Soleil, 2017, 125-151.
- WATERS, Florence, "Photograph by Andreas Gursky breaks auction record", en *The Telegraph*, 11 de noviembre, 2011. Disponible en línea: [www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/8883330/Photograph-by-Andreas-Gursky-breaks-auction-record.html](http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/8883330/Photograph-by-Andreas-Gursky-breaks-auction-record.html) (consulta: 23.07.2018).
- WEITZMANN, Marc, "La ferme du Garet", en *Les Inrocks*, 19 de abril, 1995, [www.lesinrocks.com](http://www.lesinrocks.com) (consulta en línea: 26 de mayo de 2012).
- WHITERS, Charles W. J., "Place and the 'Spatial Turn' in Geography and in History", en *Journal of the History of Ideas*, vol. 70, n.º 4, octubre, 2009.
- WICKENS Pearce, Margaret, "Review of Experimental Geography: Radical Approaches to Landscape, Cartography and Urbanism", en *Cartographic Perspectives*, n.º 70, 2011. Disponible en línea: <http://www.cartographicperspectives.org/index.php/journal/article/view/cp70-pearce/108> (consulta: 07.09.2018).