

# *Cumbre del Sol.*

## Paisajes fotográficos contemporáneos: nuevas estéticas a partir de la ética ecológica

---

### Trabajo Final de Máster

Tipología 4: Producción artística inédita  
acompañada de fundamentación teórica.

Presentado por **Ana María Martínez Gorostiza**

Dirigido por **Eva María Marín Jordá**

València, Julio de 2019



UNIVERSITAT  
POLITÀCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER en  
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València



André Mérian (2011). *Valencia*. De la serie *Waterfront*.

*Cumbre del Sol.*

**Paisajes fotográficos contemporáneos:  
nuevas estéticas a partir de la ética ecológica**

## RESUMEN

Partiendo de la reinención documental fotográfica planteada por algunos artistas de finales de los años sesenta del siglo XX, esta investigación analiza, mediante un juego paralelo entre práctica artística e inmersión teórica, los posibles modelos de representación de la fotografía contemporánea de paisaje. El objetivo es establecer un estado de la cuestión a partir del cual poder determinar las características de dichas estéticas bajo el prisma de la ética ecológica. Para ello se analizan tanto las aportaciones teóricas de Martha Rosler, Allan Sekula, Alain Roger, André Rouillé, Jean-Françoise Chevrier, Olivier Lugon o Anna Maria Guasch entre otros, como la exposición *New Topographics*, la *Mission Photographique de la DATAR* o las obras de autores como Dan Graham, Robert Smithson, Edward Burtynsky o Thomas Ruff. Finalmente, mediante la realización de un trabajo fotográfico de autoría propia, se lleva a la práctica artística el conocimiento adquirido.

## PALABRAS CLAVE

Paisaje, ecología, fotografía de paisaje, fotografía documental, fotografía contemporánea, estética fotográfica, ética ecológica.

*Cumbre del Sol.*

**Contemporary photographic landscapes:  
new aesthetics based on ecological ethics**

## ABSTRACT

Starting from the documentary photographic reinvention proposed by several artists of the late sixties, this research analyzes, through the theoretical approach and the artistic practice, the possible models of representation of contemporary landscape photography. The goal is to establish a state of the art in order to determine the characteristics of such aesthetics from the ecological ethics point of view. To this end, the contributions of theoreticians such as Martha Rosler, Allan Sekula, Alain Roger, André Rouillé, Jean-Françoise Chevrier, Olivier Lugon and Anna Maria Guasch among others, as well as the *New Topographics* exhibition, the *Mission Photographique of the DATAR* or the works of authors such as Dan Graham, Robert Smithson, Edward Burtynsky or Thomas Ruff are analyzed. Finally, all the acquired knowledge is applied to the production of a photographic work.

## KEY WORDS

Landscape, ecology, landscape photography, documentary photography, contemporary photography, photographic aesthetics, ecological ethics.

## AGRADECIMIENTOS

A mi tutora Eva Marín Jordá, por sus valiosos consejos y aportaciones.  
A Mario Rabasco Peiró, mi maestro.

# ÍNDICE

1. <b>INTRODUCCIÓN.</b> Objetivos y Metodología	7
2. <b>FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEA.</b> La reinención del modelo documental como crítica a la modernidad fotográfica	13
2.1 EL NUEVO DOCUMENTAL RADICAL: MARTHA ROSLER Y ALLAN SEKULA	17
2.1.1. MARTHA ROSLER: <i>THE BOWERY</i> (1975)	20
2.1.2 ALLAN SEKULA: <i>FISH STORY</i> (1989-1995)	21
2.2 DAN GRAHAM: <i>HOMES FOR AMERICA</i> (1966)	23
2.3 ROBERT SMITHSON: <i>THE MONUMENTS OF PASSAIC, NEW JERSEY</i> (1967)	25
3. <b>EL PAISAJE CONTEMPORÁNEO</b>	28
3.1 LA IDEA DE PAISAJE	28
3.2 EL PAISAJE URBANO	30
3.2.1 LA MUERTE DEL PAISAJE NATURAL. EL PAISAJE NATURAL FRENTE AL PAISAJE URBANO. <i>New Topographics</i> (1975): fotografías del paisaje alterado por el hombre	32
3.2.2 EL PAISAJE CRÍTICO FRENTE AL PAISAJE TRADICIONAL. <i>La Mission Photographique de la DATAR</i> (1984)	35
3.2.3 LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA FRENTE A LA FOTOGRAFÍA URBANA	37
3.3 LA PARADOJA DEL DISFRUTE DE UN ESPACIO NATURAL. APLICACIÓN AL CASO DE ESTUDIO (límites entre campo y ciudad)	40
4. <b>LA CONCIENCIA ECOLOGISTA</b>	44
4.1 EDWARD BURTYNSKY: <i>Anthropoceno</i> , ¿belleza estética o catástrofe ambiental?	49
5. <b>EL ARCHIVO Y LA PRÁCTICA PAISAJÍSTICA CONTEMPORÁNEA</b>	52
5.1 BERND Y HILLA BECHER: el estilo tipológico como método archivístico	53
5.2 ED RUSCHA: los libros-inventario y la mimesis del amateurismo	55
5.3 PETER PILLER: la apropiación como práctica de archivo	56
5.4 THOMAS RUFF: ¿realidad o ficción?	57
6. <b>CUMBRE DEL SOL</b>	62
6.1 OBJETIVOS	65
6.2 METODOLOGÍA	65
6.3 RESULTADOS	72
6.4 VALORACIÓN ACERCA DE LOS RESULTADOS	85
7. <b>CONCLUSIONES</b>	87
8. <b>FUENTES REFERENCIALES</b>	91
8.1 BIBLIOGRAFÍA	91
8.2 RECURSOS EN LÍNEA	94
9. <b>ÍNDICE DE FIGURAS</b>	97
10. <b>BIOGRAFÍA DE ARTISTAS</b>	101

## 1. INTRODUCCIÓN

En la aún breve y fascinante historia del medio fotográfico, igual que los modos de ver y de representar han ido cambiando fruto de sus avances teóricos y tecnológicos, el paisaje representado por éste ha sufrido importantes transformaciones, todas ellas consecuencia directa del progreso y la intervención humana. La necesidad y el interés de abordar mediante la práctica artística estos cambios y transformaciones marcan, sin lugar a dudas, la génesis de este trabajo. Estas necesidades e intereses han demandado desde el principio una inmersión teórica ineludible que ha discurrido de modo simultáneo a la obra durante todo el proceso de creación, nutriéndola así de conciencia. Es este juego paralelo entre la praxis y la teoría como se materializa la obra *Cumbre del Sol*.

En esta investigación, analizamos los modos de representación fotográficos contemporáneos en el ámbito documental y paisajístico, y aplicamos los conocimientos adquiridos a la práctica artística. *Cumbre del Sol*, el proyecto fotográfico de autoría propia que presentamos, es la materialización de la investigación documental llevada a cabo en torno a las posibles estéticas fotográficas de paisaje a partir de finales de los años sesenta hasta la actualidad. La solución visual finalmente elegida para nuestras fotografías es consecuencia directa de las conclusiones obtenidas en el bloque teórico.

Con todo, por una parte, nuestra íntima preocupación por la crisis medioambiental y, por otra, la inquietud por explorar los entresijos y modelos de la fotografía de paisaje, han sido las dos razones principales que han motivado la realización y la metodología de este trabajo en busca de un posible encuentro. Nuestro convencimiento acerca del cambio de percepción del paisaje como consecuencia de la actual degradación ecológica y nuestra intención de utilizar la fotografía como medio artístico para contribuir a la divulgación y concienciación de esta situación, son la justificación de esta investigación.

En la Ilustración surgió la necesidad de inventar un dispositivo capaz de registrar con fidelidad, objetividad y realismo todos los estudios científicos y su clasificación sistemática. Pero no fue hasta la primera mitad del siglo XIX, en 1839, con la invención y nacimiento oficial de la fotografía, cuando quedaron satisfechos dichos anhelos. El invento, la fotografía, respondía a la perfección a todo un sistema filosófico, el positivismo, que buscaba lo que es cierto, efectivo y verdadero. Desde entonces, y hasta la actualidad, afloró su carácter contingente a la hora de manejar la representación de lo real. Es esta contingencia pues, la que marca con claridad todos sus usos sociales y manifestaciones culturales a lo largo de su evolución.

Como modo de representación de lo real, la fotografía recibió como herencia directa los géneros de la pintura, hecho que marcó y sigue marcando su tipificación y clasificación. Aunque, si bien es cierto que la fotografía se resiste a tal tipificación en aras de una autonomía propia, también es cierto que los usos sociales y la clasificación teórica, quedan supeditados claramente a dicha herencia, cuyo carácter didáctico es incuestionable. Así que, es por esto que el paisaje es no sólo uno de los temas fotográficos fundamentales sino también un género dentro de la fotografía.

Por otro lado, el desarrollo industrial y posteriormente el tecnocientífico no sólo han provocado que, a lo largo de los años, el paisaje natural se haya ido alterando progresivamente hasta convertirse en el paisaje antropizado que hoy en día percibimos, sino que también han introducido un problema de primer orden a escala global: la crisis ecológica. Los límites entre lo rural, lo industrial y lo urbano están desapareciendo; el deterioro de los ecosistemas, el cambio climático, la crisis energética, el antropocentrismo extremo y la huella ecológica sobredimensionada son más evidentes y preocupantes que nunca.

Con todo ello, la fotografía es un medio idóneo, como veremos más adelante, para tratar estas cuestiones por su doble condición documental, vinculada a lo real, y artística, es decir, subjetiva, con capacidad crítica y política.

Ante este nuevo paradigma ecológico, nos preguntamos si tal vez se imponga un nuevo modo de representación de paisaje contemporáneo capaz no sólo de documentar las transformaciones de los territorios, sino también de concienciar a la sociedad actual sobre la necesidad de acción ante este problema. No se trata de resolver los problemas de representación, ni de determinar cuáles son válidos o no, sino más bien de plantear cuáles son las posibles estéticas vinculadas a la sensibilidad ecológica más adecuadas para divulgar y concienciar sobre la crisis ecológica global.

Si la fotografía documental contemporánea ha de enmarcarse dentro del arte público por provocar reflexión y debate sobre temas sociales; o, dicho de otro modo, si la fotografía permite “filosofar no sólo en el medio ambiente de las palabras, sino también en el de las fotografías” (Flusser, 1994, p.104), nos preguntamos cuál es entonces el papel de la fotografía paisajística ante esta situación de crisis. Si ya las teorías sociológicas comienzan a tomarse en serio a la naturaleza como contexto (García, 2006), la fotografía vinculada a la naturaleza debería adaptarse también a esta transición mediante la exploración de un sistema de representación adecuado enfocado hacia la concienciación ecológica.



En nuestra investigación hemos reflexionado sobre los diferentes modos de representar de la fotografía artística documental contemporánea tomando como punto de partida el final de la década de los sesenta del siglo XX, ya que fue precisamente en ese momento, coincidiendo con la crisis de la modernidad, cuando surgieron distintos movimientos hacia la reinención del llamado estilo documental dominante hasta entonces. Además, en el ámbito paisajístico, es en esa época cuando se inicia un potente movimiento medioambientalista en un contexto de ya acelerada globalización que, a nuestro parecer, determina una nueva manera de percibir el paisaje y, por lo tanto, supone el comienzo de una transición hacia nuevas estéticas fotográficas condicionadas por la ética ecológica.

Nuestro estudio consta de dos bloques diferenciados: el primero de ellos hace referencia a la investigación realizada sobre los modos de representación de la fotografía documental contemporánea incidiendo en el ámbito del paisaje; en el segundo bloque presentamos una serie inédita de fotografías de paisaje de autoría propia que recoge las reflexiones llevadas a cabo a lo largo de la investigación. Ambos bloques, teoría y praxis son complementarios ya que en la realización del proyecto fotográfico, se lleva a la práctica artística el conocimiento adquirido.

Respecto al primer bloque, la investigación, comprende los capítulos del dos al cinco, ambos incluidos. En el capítulo segundo realizamos una breve aproximación a la fotografía documental contemporánea tratando, entre otros temas, el concepto de lo artístico, aportando un esquema del estado de la cuestión y reflexionando sobre una obra elegida de cada uno de los cuatro artistas seleccionados por sus propuestas decisivas: Martha Rosler, Allan Sekula, Dan Graham y Robert Smithson. Nuestra intención en este primer capítulo es señalar la preocupación de estos artistas por la búsqueda de nuevos modos de representación documental ya que, con sus obras y sus teorías asentaron las bases de la fotografía documental desde los años setenta hasta la actualidad.

El tercer capítulo trata sobre la definición del paisaje contemporáneo y de cómo el paisaje natural transita hacia el paisaje urbano. Tratamos la relevancia de la exposición *New Topographics* y el proyecto fotográfico de la *Mission Photographique de la DATAR*. Del mismo modo, nos cuestionamos las diferencias entre fotografía de arquitectura y urbanismo y los límites entre el campo y la ciudad. A fin de cuentas, la reflexión sobre estas transformaciones del paisaje y sus consecuencias son punto de anclaje para enlazar a continuación con la cuestión ecológica.

En el cuarto capítulo entramos en el tema ecológico: reflexionamos sobre el binomio arte y ecología partiendo de una breve repaso sobre arte y naturaleza para finalmente hablar de la relación entre fotografía y ecología. Al final del

capítulo consideramos la obra *Anthropocene* de Edward Burtynsky y analizamos en detalle su sistema de representación por estimarlo de interés para nuestra investigación.

La última parte de este primer bloque, el capítulo quinto, trata sobre la opción archivística inherente a la fotografía documental en general y a la práctica paisajística en particular. Repasamos también cuatro autores con intenciones totalmente diferentes en este ámbito: Bernd y Hilla Becher, Ed Ruscha, Peter Piller y Thomas Ruff.

El segundo bloque, el capítulo sexto, hace referencia al proyecto fotográfico propio que hemos titulado *Cumbre del Sol*. En este apartado presentamos una serie de fotografías de paisaje realizadas en la urbanización *Cumbre del Sol* en el término de Poble Nou de Benitatxell, Alicante. Hemos de aclarar en este punto que la decisión de fotografiar este paraje particular, y no otro cualquiera, es totalmente irrelevante para nuestro trabajo. Es decir, los objetivos del proyecto, no tienen que ver con ese territorio en particular, porque no pretendemos hacer un estudio del impacto urbanístico desde el punto de vista paisajístico en Benitatxell. Simplemente se ha seleccionado esta localización a modo de buen ejemplo que ilustra el proceso de transformación de un territorio ocasionado por la urbanización masiva a la que están sometidas tantas otras zonas del litoral mediterráneo.

Nuestra intención ha consistido en realizar un proyecto fotográfico que recogiera las conclusiones alcanzadas en la investigación, es decir, que la estética elegida fuera coherente con el estudio realizado para así aproximarnos mediante la práctica a un posible modo de representación fotográfico de paisaje contemporáneo.

Finalmente, los cuatro últimos capítulos están dedicados a la exposición de las conclusiones, las fuentes referenciales, el índice de figuras y, en último lugar, las biografías de los artistas.

Antes de pasar a tratar específicamente los objetivos de este estudio, quisiéramos hacer una pequeña aclaración en cuanto a la decisión de incluir breves reseñas biográficas de los artistas, aportadas todas ellas tras el listado de las figuras. Hemos incluido sólo aquellos artistas a los que hemos dedicado un apartado (excluyendo, por lo tanto, a los que tan sólo nombramos) por considerar importante desde el punto de vista didáctico la ubicación de los mismos en el espacio-tiempo.

## OBJETIVOS

Tal y como hemos indicado anteriormente, atendiendo a la necesidad de aproximación hacia la fotografía contemporánea de paisaje desde una preocupación de índole ecológica, podemos señalar que nuestro objetivo general ha sido el siguiente:

- Analizar los sistemas de representación de la fotografía contemporánea de paisaje desde finales de los años sesenta hasta la actualidad, para establecer un estado de la cuestión a partir del cual poder determinar las características de la estética fotográfica de paisaje bajo el prisma de la ética ecológica y, para posteriormente, llevar a la práctica artística el conocimiento adquirido.

Partiendo de ese punto, se han establecido otros objetivos específicos que detallamos a continuación:

- Estudiar los movimientos, trabajos y teorías relevantes de los artistas europeos y estadounidenses que cuestionan, a partir de finales de los años sesenta, el estilo documental en búsqueda de nuevos modelos de representación.
- Reflexionar sobre el paisaje contemporáneo partiendo de la alteración del paisaje natural hacia un paisaje urbano. ¿Qué entendemos por paisaje contemporáneo y cómo se representa en el ámbito fotográfico?
- Investigar el diálogo entre arte y ecología, profundizando en el tratamiento del discurso medioambiental en fotografía.
- Ahondar, desde la opción archivística propia de la fotografía documental, en los distintos modos de representación, para dilucidar desde esa perspectiva posibles condiciones en la estética fotográfica contemporánea.
- Realizar un proyecto fotográfico de paisaje coherente y acorde con los resultados arrojados en esta investigación<sup>1</sup>.

## METODOLOGÍA

Respecto a la metodología abordada, hemos de aclarar que a continuación nos referiremos a la metodología de la investigación documental, ya que el método de trabajo llevado a cabo para la realización del proyecto fotográfico propio, queda especificado en el capítulo sexto.

Para el desarrollo de esta investigación cualitativa<sup>2</sup>, principalmente se ha realizado un proceso de búsqueda, recopilación y clasificación de dos tipos de información: por un lado, escritos teóricos y, por otro lado, material fotográfico. Todo ello, a medida que se ha ido seleccionado, se ha clasificado por temas correspondientes, cada uno de ellos, a cada capítulo de nuestro estudio: fotografía documental, paisaje contemporáneo, ecología, archivo y proyecto propio. La fase de escritura propiamente dicha no se ha comenzado

---

<sup>1</sup> Los objetivos relativos al proyecto fotográfico de autoría propia se detallan en el capítulo sexto.

<sup>2</sup> Las investigaciones cualitativas se fundamentan más en un proceso inductivo (explorar y describir, y luego generar perspectivas teóricas) [...] En la mayoría de los estudios cualitativos no se prueban hipótesis, éstas se generan durante el proceso y van refinándose conforme se recaban más datos o son un resultado del estudio (Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P, 2006, p. 17).

hasta que la fase documental, la relativa a la recopilación de la información, no se ha considerado suficientemente avanzada.

Las fuentes consultadas han sido tanto bibliográficas como recursos (libros, artículos y tesis) recuperados de internet. Mientras que el acceso a los libros ha sido principalmente a través de las bibliotecas de Bellas Artes y Arquitectura de la Universitat Politècnica de València, así como bibliotecas privadas, el acceso a las publicaciones digitales, se ha realizado sobre todo a través de repositorios de universidades tanto nacionales como internacionales. A lo largo de la investigación, la necesidad de búsqueda de nuevos títulos o nuevos autores se ha ido generando a partir de la consulta de los índices bibliográficos rastreados en fuentes anteriores. Han sido numerosas las fuentes bibliográficas, y los autores examinados entre los que destacamos a Martha Rosler, Allan Sekula, Alain Roger, André Rouillé, Jean-François Chevrier, Anna Maria Guasch, Olivier Lugon, David Company o Maria Antonia Blanco Arroyo, entre otros. Respecto al material fotográfico, es en su mayoría recuperado de internet, si bien es cierto que se ha descartado todo aquel que no tuviera una resolución óptima de visualización.

Simultáneamente, cabe mencionar también la asistencia a conferencias relacionadas con la fotografía documental tales como la presentación del libro *La ilusión documental* de Takuma Nakahira<sup>3</sup> o la conferencia impartida por Xavier Rivas titulada *Procesos*<sup>4</sup>. Del mismo modo, se han visitado exposiciones como *Hamish Fulton, caminando en la Península Ibérica*<sup>5</sup>, *El pulso del cuerpo, usos y representaciones del espacio*<sup>6</sup>, *Habitar el Mediterrani*<sup>7</sup> y *Humberto Rivas, 1937-2009*<sup>8</sup>.

Por último, y para terminar esta introducción, quisiéramos añadir que a lo largo del desarrollo de nuestro estudio, hemos sabido que este trabajo, una vez concluido, será en realidad el inicio, el punto de partida de una investigación de mayor calado, puesto que consideramos que la importancia y actualidad de nuestro tema así lo requiere. Es decir, ante el nuevo paradigma medioambiental, nuestro propósito futuro es la realización de una tesis doctoral como continuación a este trabajo de fin de máster con la intención de profundizar sobre las posibles estéticas fotográficas paisajísticas vinculadas a la ética ecologista.

---

<sup>3</sup> El 10/05/2019 en Bombas Gens Centre d'Art (Valencia)

<sup>4</sup> El 25/10/2018 en Bombas Gens Centre d'Art (Valencia)

<sup>5</sup> Del 08/06/2018 al 4/11/2018 en Bombas Gens Centre d'Art (Valencia)

<sup>6</sup> Del 14/03/2018 al 10/02/2019 en Bombas Gens Centre d'Art (Valencia)

<sup>7</sup> Del 29/11/2018 al 14/04/2019 en IVAM Institut Valencià d'Art Modern

<sup>8</sup> Del 23/05/2019 al 15/09/2019 en Centre Cultural La Nau (Valencia)

## 2. FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEA. La reinención del modelo documental como crítica a la modernidad fotográfica

Si miramos hacia atrás en la breve historia de la fotografía, desde el siglo XIX la fotografía documental ha ido adoptando múltiples formas y modelos de representación como respuesta a las diversas realidades cambiantes en lo social y en lo político acontecidas con el tiempo. La práctica documental es así "una forma de relación crítica con la realidad circundante, una práctica de conocimiento y emancipación vinculada al debate público" (Martínez-Cousinou, 2016).

La fotografía-documento ha acompañado desde su nacimiento a las corrientes modernas de los siglos XIX y XX dando respuesta a las necesidades de imágenes de esa sociedad cuya cotidianidad y cultura se vio acelerada por la industrialización, la transformación de los modelos de producción, el auge de la metrópolis y las comunicaciones, y la generalización de la economía de mercado propias de la época. La modernidad era sinónimo de progreso: acumulación de riqueza, avance de tecnología, emancipación de los trabajadores... Es por ello que la sociedad moderna tenía, en consecuencia, la necesidad de un sistema de representación adaptado a su nivel de desarrollo, a su grado de tecnicidad y a sus modelos de organización sociales y políticos y, la fotografía fue la mejor respuesta a estas necesidades propiciando de paso a ésta el acceso a categoría de documento (Rouillé, 2017, p. 41-44).

No entraremos a reflexionar sobre los modos de ver propios de la modernidad fotográfica (cuyas normas dogmáticas eran fijadas, por cierto, por el MOMA de Nueva York) por no ser competencia de este trabajo, ya que nuestra investigación arranca a partir de finales de los años sesenta, coincidiendo precisamente con el fin de la sociedad industrial y, por lo tanto, con la crisis de los relatos de la modernidad. Tal y como Hal Foster señala, el modelo de arte moderno que se centraba en los refinamientos formales y dejaba de lado las transformaciones sociales, quedaba agotado (Foster, 2001, p. 209). En ese momento, los modos de representar válidos hasta entonces se comenzaron a cuestionar, o dicho de otro modo, las funciones documentales de la fotografía entraron en un proceso de declive y, en consecuencia, surgieron por parte de los artistas preocupaciones derivadas de la búsqueda de nuevas estéticas fotográficas.

En este punto consideramos oportuno hacer dos breves aclaraciones terminológicas respecto al concepto de estética y respecto al concepto “documental” en fotografía. Por un lado, cuando nos referimos a modelo de representación, hablamos de estética de la obra fotográfica (entendida ésta no sólo como imagen física, sino como procedimiento, técnica y arte fotográfico) que, tal y como Soulanges (2010, p. 17-23) sostiene, contiene desafíos existenciales, estéticos y epistemológicos que dependen de la filosofía en general y de la estética en particular. Por lo tanto, consideremos que estética y modelo de representación son sinónimos y, por ello, los fotógrafos que iremos mencionando a lo largo de este trabajo son señalados por su búsqueda de un enriquecimiento o de una nueva estética fotográfica. A fin de cuentas, recordemos que nuestra hipótesis gira en torno a la posibilidad de la necesidad de redefinición de una nueva estética fotográfica ante el actual paradigma ecológico.

Por otro lado, cuando nos referimos a fotografía documental, lo artístico se supone inherente a ella. Olivier Lugon, en la introducción de su libro *El estilo documental*, señala la diferencia existente entre la idea de “documento fotográfico” y el término “documental”. Si bien este último aparece por primera vez a finales de los años 20 en el ámbito fotográfico, la idea de “documento fotográfico” ya existe desde el siglo XIX cuando se vinculaba al valor científico o archivístico de las imágenes en el sentido de aportación de información, testimonio o prueba. Por consiguiente, antes de los años 20, la idea de documento fotográfico no se entendía como género estético, es más, era como el antónimo del término “arte”. Sin embargo, a partir de los años 30, ambos términos, “documental” y “arte”, comienzan a percibirse como indisolubles hasta el punto de aparecer, para después consolidarse, la paradójica idea de “arte documental”. Bien es cierto que, a partir de ese momento surgen cuestiones aún sin resolver alrededor de esta contradicción como, por ejemplo, cómo pretender representar las cosas tal y como son y apelar simultáneamente a un trabajo de autor (Lugon, 2010, p. 20-32). Pero, en definitiva, lo que sí es innegable es que desde hace ya tiempo y a pesar de esas contradicciones, el estilo documental del que aquí hablamos se ha erigido como artístico.

Hechas las anteriores aclaraciones, retomemos el estudio de la fotografía documental realizada a partir de finales de los años sesenta, aunque sin por ello perder de vista importantes documentalistas seminales anteriores a esa fecha, por haber influido de una manera crucial en los modos de hacer contemporáneos. Desde Jacob Riis o Lewis Hine en los primeros años del siglo XX, pasando por los trabajos de Eugène Atget, la Nueva Objetividad de Albert Renger-Patzsch y August Sander en los años veinte y treinta, Walker Evans (fig. 1) y los fotógrafos de la FSA (*Farm Security Administration*) en los treinta y cuarenta, hasta los Nuevos Documentalistas de los sesenta, Diane Arbus, Lee

Friedlander (fig.2) y Garry Winogrand, todos ellos han aportado obras y modos de ver relevantes para la historia de la fotografía. Pero insistimos que es a partir de los años setenta, coincidiendo con la crisis de la modernidad, con el inicio de una nueva etapa posmoderna que cuestiona el proyecto científico inherente a la etapa anterior, cuando surgen nuevas preocupaciones en la búsqueda de nuevos modelos de representación documental.



Fig. 1. Walker Evans. *Alabama Road Stand*. 1936. Fotografía.



Fig. 2. Lee Friedlander. *Mount Rushmore, South Dakota*. 1969. Fotografía.

Tomaremos entonces como punto de partida el final de la década de los sesenta, ya que en ese momento se inicia una inflexión en la cultura fotográfica y sus instituciones (Ribalta, 2018) como reacción al discurso humanista predominante hasta el momento consolidado por la revista *Life* y por la exposición *The Family of Man* realizada en el MOMA de New York en el año 1955. Tal y como se señala en la publicación titulada *Documentación y neovanguardia: prácticas fotográficas en los años 70* publicada por el Museo Reina Sofía (2015), una nueva generación de artistas que se planteaba la reorientación de la fotografía, entró en escena provocando el comienzo de un debate sobre la reinención del documental que se prolongó hasta los años setenta y ochenta tanto en EEUU como en Europa.

Para situarnos en el contexto fotográfico desde finales de los sesenta hasta los ochenta, hacemos a continuación una breve mención, a modo de esquema conceptual (tabla 1), de los hitos fotográficos acaecidos en esos años que rompen con todo lo anterior para así poder explicar y dar sentido a la evolución fotográfica en el ámbito documental hasta el momento. Por un lado, en EEUU, en New York concretamente, en el año 1975 tuvo lugar la exposición *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, mal entendida en su momento, pero de gran influencia sobre todo en los años posteriores ya que supuso una renovación estética del paisajismo fotográfico norteamericano, el nacimiento de un nuevo concepto de paisaje, alejado de la tradición romántica y centrado en la relación entre la naturaleza y el ser humano tras la

industrialización. Por otro lado, en esa misma época, en la Universidad de San Diego (California), surgió el grupo de artistas formado por Martha Rosler, Allan Sekula y otros preocupados por la reinención del documental desde otro punto de vista, dotando necesariamente a este de un carácter crítico y político. Simultáneamente, en Alemania, en 1976, Bernd Becher se convirtió en el primer catedrático de fotografía artística de la Academia de Bellas Artes dando inicio a la llamada Escuela de Düsseldorf, referente también fundamental en el actual paisaje globalizado y con preocupaciones muy similares a los *New Topographics* americanos (de hecho, Bernd y Hilla Becher también participaron en la exposición neoyorquina de 1975). Por otra parte, en Londres, Jo Spence y Terry Denet y el entorno de su *Photography Workshop* trabajan con preocupaciones similares al grupo de San Diego y, ya en Francia en 1984, es ineludible tener en cuenta el encargo de la *Mission Potographique de la DATAR* como hito fundamental de representación del paisaje en Europa y cuyo objetivo era representar el paisaje francés de los años ochenta.

Tabla 1. Hitos en el ámbito fotográfico documental en EEUU y Europa en las décadas de los 70 y 80.

<p><b>New York</b></p> <p><b>New Topographics (1975)</b></p> <p>Robert Adams Lewis Baltz Joe Deal Franck Gohlke John Schott Henry Wessel Jr. Bernd &amp; Hilla Becher Nicholas Nixon Stephen Shore</p>	<p><b>San Diego</b></p> <p><b>Documentalismo radical</b></p> <p>Martha Rosler Allan Sekula Fred Lonidier Phel Steinmetz</p>	<p><b>Alemania</b></p> <p><b>Escuela de Düsseldorf</b></p> <p>Bernd &amp; Hilla Becher Candida Höfer Axel Hütte Thomas Ruff Thomas Struth Andreas Gursky</p>
	<p><b>Londres</b></p> <p><b>Photography Workshop</b></p> <p>Jo Spence Terry Denet</p>	<p><b>Francia</b></p> <p><b>Mission Potographique de la DATAR (1984)</b></p>

En los capítulos siguientes, abordaremos la producción fotográfica de varios de estos autores, pero a continuación nos centraremos en el grupo de San Diego, concretamente en Martha Rosler y Allan Sekula, por su clara intención de reforma del estilo documental con fuertes tintes políticos y activistas, por ser ellos los iniciadores del nuevo documentalismo cuya forma sigue vigente hoy en día y por la influencia de sus modelos en el mundo del arte contemporáneo.

Vivimos en la sociedad de la información donde, a pesar de que el valor de verdad de la fotografía aún sigue intacto, el debate sobre la manipulación masiva de la fotografía propiciada por la tecnología digital ha provocado cuestionar la objetividad de la misma (Rosler, 2007, p.25-26). De ahí, el empeño de estos autores en repensar la fotografía documental, ya que ésta “debe aún recuperar su velocidad de crucero” (Rosler, 2007, p. 28). A los ojos de estos autores, no fue hasta finales de los años sesenta, y gracias a los movimientos sociales de ese momento, cuando la fotografía pasó a ser



indispensable para el activismo (Rosler, 2007, p. 209). En otras palabras, “el colapso del movimiento moderno a mediados de la década de los sesenta, desencadenó la búsqueda de nuevas formas de representar y de contactar con la audiencia” (Candela, 2007, p. 71). Recordemos que la fotografía de paisaje se enmarca dentro del llamado género documental y, por lo tanto, lo que buscamos es la raíz de la forma activista actual en este tipo de fotografía.

Por otro lado, nos apoyaremos en dos artistas no mencionados hasta ahora: Dan Graham y Robert Smithson analizando sus obras *Homes for America* (1966) y *The Monuments of Passaic, New Jersey* (1967) respectivamente. Se trata de dos trabajos de dos autores seminales que propusieron una nueva estética que indudablemente marcó decisivamente un punto de inflexión en el inicio de la posmodernidad.

## 2.1 EL NUEVO DOCUMENTAL RADICAL: MARTHA ROSLER Y ALLAN SEKULA

A finales de los años sesenta se inició una “reformulación politizada de la cultura documental”, encabezada por el grupo de San Diego, “capaz de mostrar las relaciones de poder y de superar el paternalismo y la representación victimizada de las clases populares propios del humanismo que culminó en prácticas colaborativas de reinención democrática de las instituciones artísticas” (Ribalta, 2018).

El objetivo de todos ellos era recuperar el origen político de la práctica documental criticando a la modernidad fotográfica, hipercodificada y despolitizada, establecida a lo largo de la Guerra Fría. El texto clave a modo de manifiesto para estas nuevas prácticas fue el ensayo de Allan Sekula, *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental*, escrito en 1978 en el que el artista defendía devolver a la fotografía su dimensión de práctica social e introducir en ella un componente crítico hacia el supuesto realismo y el carácter transparente y universal del medio. Otro ensayo clave posterior producido en este contexto es *In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)* de Martha Rosler, escrito en 1981 en torno a su obra *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (fig. 5), donde la autora hace un llamamiento a la invención de un nuevo sistema de representación posibilitando el uso combinado de nuevas tecnologías como la crítica escrita, el video, la performance o internet (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015).

El llamado grupo de San Diego se creó en 1967 vinculado al departamento de Artes Visuales de la Universidad de San Diego (California). Artistas como Fred Lonidier (fig. 3), Phel Steinmetz (fig. 4), Martha Rosler, Allan Sekula y Brian Connell, entre otros, emplearon la fotografía y sus formas expandidas como

medio para dismantelar la autonomía que planteaba la modernidad, para refutar las nociones de verdad fotográfica y para participar en la crítica política (MCASD, 2017). En su búsqueda de nuevas formas de representar plantearon la reorientación de la fotografía y de la crítica social en el arte mostrando interés por un arte crítico. Para todos ellos, el origen de la crisis del arte contemporáneo “debía buscarse en el proceso de decadencia en el que había entrado la cosmovisión del capitalismo liberal” (Sekula, 1978, p.37). A propósito de esta última cita, es inevitable para nosotros trasladar esa idea a la fotografía contemporánea de paisaje para preguntamos entonces dónde está el origen de su crisis (porque consideramos que lo está). Trazando un sencillo paralelismo, si la raíz de la crisis del arte moderno estaba en la cosmovisión del capitalismo liberal, la raíz de la crisis del paisaje, o del binomio arte-naturaleza, ¿no estará en la crisis ecológica global que plantea un profundo cambio de cosmovisión hacia la sostenibilidad?



Fig. 3. Fred Lonidier. *29 Arrests: Headquarters of the 11th Naval District, San Diego*.1972. Fotografía.



Fig. 4. Phel Steinmetz. *Oil, Profit, Control*. 1973. Fotografía.

Para Rosler y Sekula, el género documental hasta el momento “había contribuido al espectáculo, a la excitación retinal, al voyeurismo, al terror, a la envidia y a la nostalgia, y sólo un poco al entendimiento crítico del mundo social” (Sekula, 1978). Todo ello anula en el espectador las posibilidades de una reflexión crítica sobre la realidad, ya que transforma la realidad social en imagen mitológica, mediante la estetización de la pobreza y la generalización de la condición humana destacando además el ego artístico del fotógrafo. “Los artistas y escritores que se encaminen hacia una práctica cultural abiertamente política deben prescindir de su propio elitismo profesional y estrechez de miras” (Sekula, 1978, p.37).

Para estos autores, la tradición de la fotografía documental norteamericana estaba en decadencia “al haberse agotado su misión humanitarista, viéndose sustituida por la estética, que tenía mejor acogida entre el público” (Rosler, 2007, p. 17). La propia Martha Rosler confirma así estas ideas:

Esta era la perspectiva que habíamos adoptado como punto de partida un grupo de trabajo informal de intransigentes y disidentes políticos formado, aunque no exclusivamente, por fotógrafos y realizadores de cine y vídeo experimental, del que yo formaba parte en San Diego durante los años sesenta (Rosler, 2007, p. 17).

En conclusión, para ellos, lo documental hasta el momento no fomentaba ningún tipo de conciencia social. Por ello, Rosler, Sekula y otros abogaban por la aparición de un nuevo documental radical caracterizado por un posicionamiento abiertamente politizado y un análisis crítico de la sociedad (Candela, 2007, p. 77). En la actualidad, para nosotros, quizás la mayor parte de fotografía de paisaje hasta ahora no haya fomentado suficientemente otro tipo de conciencia, la ecológica, porque la realidad es que no ha sido hasta ahora cuando esa última conciencia a la que aludimos comienza a preocupar verdaderamente a la sociedad actual. Por ello, será cuestión quizás de apostar de nuevo, del mismo modo que en los setenta, por un posicionamiento crítico y político pero esta vez dirigido explícitamente a la ética ecológica.

Es importante recordar antes de finalizar este apartado que el grupo de San Diego, a pesar de su dura crítica a los cánones de producción y recepción de la fotografía artística del momento, no tenía intención alguna de abandonar el mundo del arte, sino más bien lo contrario: abogaban por una práctica documental con un pie precisamente en lo artístico y otro en lo periodístico y en la industria editorial con el propósito ideal de cambiar ambos (Rosler, 2007, p.22). Es decir, trabajaban en la fina línea fronteriza que acerca lo documental a lo fotoperiodístico<sup>9</sup> pero sin traspasarla. Precisamente uno de sus atractivos era ese: la tensión entre documento, arte y periodismo. Fotografía documental, subjetiva y conceptual con estética periodística. Nos atreveríamos a decir que trabajan entre las bellas artes y los medios de comunicación, concepto desarrollado por Jean-Françoise Chevrier que analizaremos en profundidad en el capítulo quinto.

Por lo tanto, a partir de ese momento “quedaban establecidos 3 tipos de documental en el contexto norteamericano: el documental liberal, asentado en el pasado que inspiraba pena, el documental del presente del momento considerado decadente y el documental radical propuesto por estos artistas comprometidos con el cambio social” (Candela, 2007, p. 193).

---

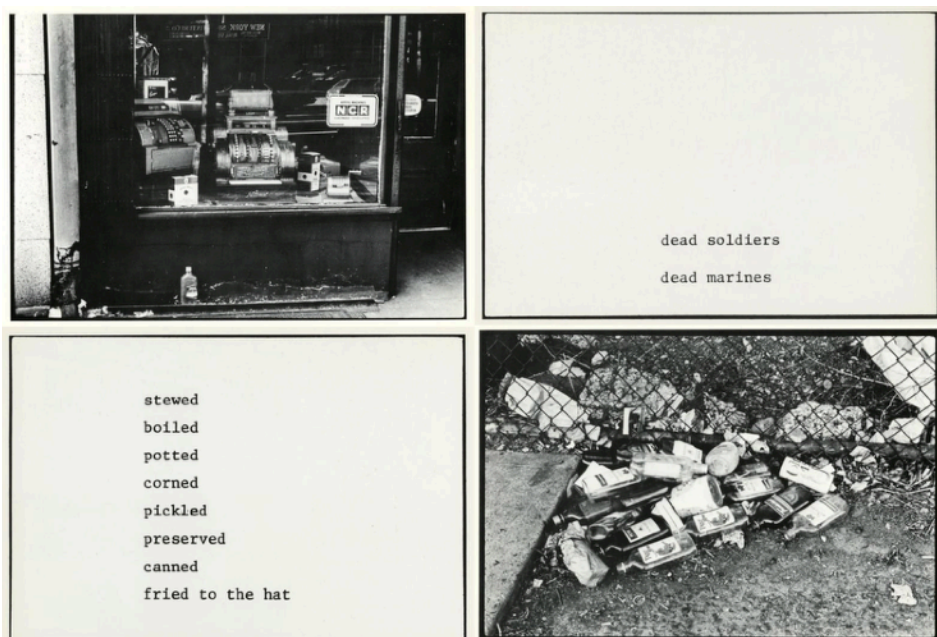
<sup>9</sup> Recordamos que el objetivo del fotoperiodismo, es ilustrar un texto o una noticia actuando en conjunto como un mensaje publicitario o propagandístico, y su destino es la publicación en un medio de comunicación.

### 2.1.1. MARTHA ROSLER: *THE BOWERY* (1975)

*The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (fig. 5) es uno de los trabajos clave de Martha Rosler ya que, como hemos indicado anteriormente, la autora reclama abiertamente un nuevo sistema de representación. Es significativa la introducción de la palabra inadecuación en el título de la obra, expresando así con claridad la incapacidad de encontrar un sistema para representar, en ese caso, las estructuras sociales subyacentes a ese espacio en particular. En una entrevista realizada por Benjamin Buchloh en el año 2000, la propia Rosler afirmaba al respecto que “El activismo no es un sistema de representación (...) básicamente existe una inconmensurabilidad entre la experiencia y el lenguaje. No creo que ningún sistema de representación sea adecuado” (Buchloh, 2000, p.45).



Fig. 5. Martha Rosler. *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*. 1975. Veinticuatro dípticos formados por una fotografía y una imagen con texto cada uno.



La obra consta de veinticuatro paneles formados cada uno de ellos por una fotografía montada junto a otra imagen que contiene una serie de palabras mecanografiadas relacionadas con la misma. Está concebida para ser colgada en forma de cuadrícula para así subrayar el carácter de serialidad “algo muy apropiado para la fotografía y que, a propósito, evitan a toda costa los fotógrafos artistas” (Rosler, 2007, p. 13). Suponemos que Rosler se refiere en esta crítica a importantes fotógrafos contemporáneos, como Jeff Wall, Andreas Gursky o Gregory Crewdson que, en los años 80, recuperan la idea de imagen única precisamente para hacer que el clásico de la obra maestra experimente de nuevo una especie de reconocimiento (Blanco, 2017, p.2). En palabras de Rosler,

No podía apoyarme únicamente en la fotografía porque no quería revalorizar la imagen silenciosa o la imagen solitaria. Por eso la obra adoptó la forma de una cuadrícula, directamente sacada del arte conceptual o del minimalismo. El título, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* es tan importante o tan poco importante como el resto de la obra. De hecho forma parte de la obra (Buchloh, 2000, p.43).

Así *The Bowery* configura una nueva estética fotográfica, una nueva estética alternativa donde las fotografías y los elementos textuales son equivalentes. Influenciada por Walker Evans -lo que más le gustaba de él era su atención a lo urbano, al contexto, especialmente cuando la mayoría de las fotos tomadas para la FSA trataban sobre lo rural (Candela, 2007, p. 81)-, Rosler aporta una nueva mirada hacia el mundo urbano en plena crisis financiera de New York.

### 2.1.2 ALLAN SEKULA: *FISH STORY* (1989-1995)

Allan Sekula es uno de los autores más destacados que, desde los años setenta, cuestionaron los modos de representación contemporáneos, adoptando una postura crítica hacia la fotografía documental tradicional. Contribuyó a formar un corpus teórico donde incorporó, frente a la neutralidad de determinadas propuestas conceptualistas y pop, el contexto político y social en el debate artístico, recuperando así la vinculación entre práctica artística y práctica política y defendiendo la idea de "práctica documental extendida", en la que el recurso al texto y a otras formas narrativas como la secuencia fotográfica o la proyección, son estrategias complementarias necesarias para abordar la compleja realidad (Martínez, 2014). Es decir, defendía al igual que Rosler, que la fotografía, especialmente la imagen fotográfica única, es radicalmente insuficiente como modo de representación social y artístico de la realidad.

Los trabajos de Sekula giran en torno a la crítica a los temas convulsos contemporáneos. Quizás por eso, a medida que la política, la economía y la ecología se vuelven más volátiles, su trabajo parece cada vez más relevante. Para Sekula, si el mundo está cambiando, el realismo no puede confiar en métodos fijos de descripción (Campany, 2019).

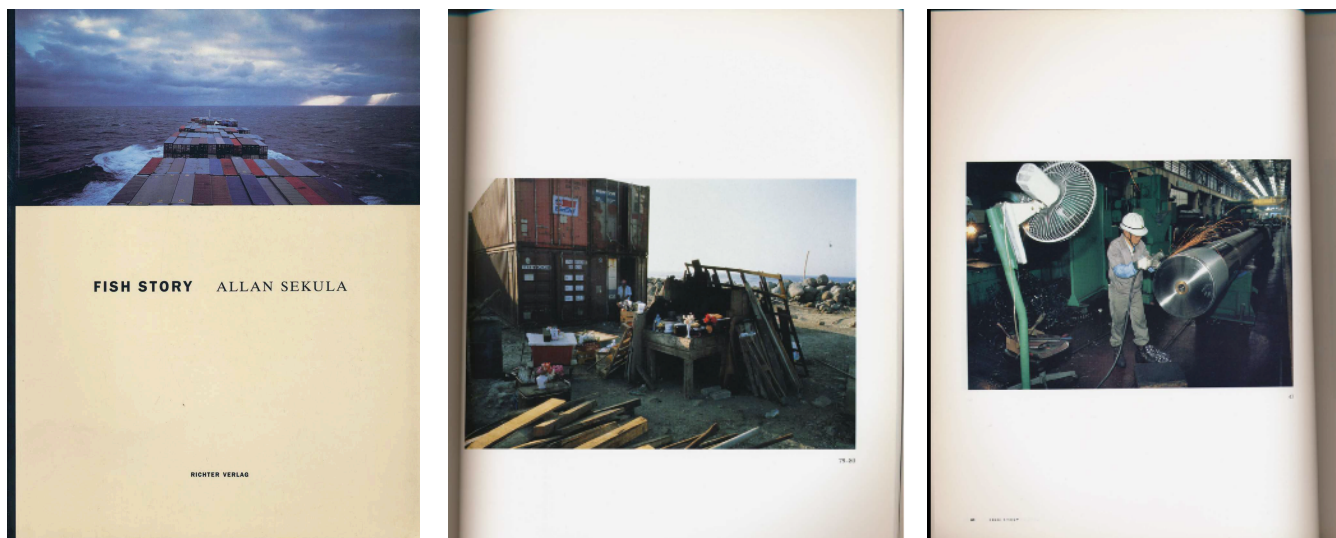


Fig. 6. Allan Sekula. Portada y páginas interiores del libro *Fish Story*. 1995.

Fig. 7. Imagen exposición *Sísifo colectivo* de Allan Sekula en Fundació Tàpies, Barcelona. (14.06.2017 – 25.09.2017)



*Fish Story* (fig. 6 y 7), probablemente su obra más importante, es un trabajo formado por fotografías, piezas compradas relacionadas con la cultura del mar, ensayos teóricos y ensayos fílmicos (entre los que destacamos *The Forgotten Space*) que hablan del mar como el gran espacio olvidado escenario de la globalización. Trata del comercio, la mercancía, la precariedad de los trabajadores, la emigración, la contaminación. Es una dura crítica a la idea de progreso vigente desde la Ilustración vinculada a la evolución tecnocientífica, a

la expansión de la economía que consolida poderosamente el capitalismo globalizado sin tener en cuenta los riesgos de su exceso.

Durante décadas, Sekula investigó la explotación geopolítica, las relaciones laborales en mares y puertos y la gestión de la distribución de mercancías en un mundo globalizado. Su trabajo habla de la vulnerabilidad de los ecosistemas marinos y de la precariedad laboral trazando interconexiones entre economía, política, condiciones sociales y ecología. En consecuencia, es un perfecto objeto de estudio para entender los aspectos ambientales, políticos y de interconexión social de nuestros océanos.

Sekula, busca el método de descripción adecuado a la realidad contemporánea incorporando textos y video a las imágenes fotográficas, acercándose hasta el límite de la frontera entre documento artístico y fotoperiodismo. Por lo tanto, ¿es quizás este modo de representar el más idóneo para abordar el paisaje contemporáneo teniendo en cuenta la posible obligación moral de los artistas de tratar la crisis ecológica en la que estamos inmersos?

## 2.2 DAN GRAHAM: *HOMES FOR AMERICA* (1966)

Una de las obras de marcado carácter conceptual más influyentes de Dan Graham es *Homes for America* (fig. 9). Se trata del diseño de un artículo para una revista donde el autor aborda el tipo de construcción de viviendas adosadas realizado en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial. Con ella Graham combina así información visual con información escrita creando una obra alejada del “arte tradicional”. En palabras de Jean-Françoise Chevrier (2007, p.232), “la obra y el comentario están presentes al mismo tiempo en un mismo espacio de percepción: el espacio de la información que es el que constituye la propia forma artística”. El trabajo se publicó en la revista *Arts Magazine* en el número de diciembre de 1966-enero de 1967.

Para el entendimiento y la reflexión de esta compleja obra, nos apoyaremos en dos de los mejores ensayos escritos, a nuestro parecer, hasta ahora sobre la misma: uno de Jean-Françoise Chevrier (2007, p. 229-235) titulado *Walker Evans / Dan Graham: Doble lectura*, escrito en 2006, y otro anterior de Jeff Wall (2007, p. 264-298) titulado *Kammerspiel de Dan Graham* escrito en 1984.

Ambos autores coinciden en que la importancia de *Homes for America* radica en el hecho de que es una crítica a los discursos propuestos por el arte pop y el minimalismo en ese momento de crisis, de transición, artísticamente convulso. Para ello Graham, adopta un nuevo sistema de representación a modo de crítica conceptual. Según Chevrier, por un lado, Graham pretendía realizar una obra conceptual anti pop o pop accesible pero a la inversa; es

decir, si el arte pop utilizaba los componentes de la cultura de masas para ser expuestos en las galerías y posteriormente reproducidos en revistas de arte, Graham, quiso realizar el proceso a la inversa creando una obra concebida de primera mano para las revistas, y por lo tanto, su exposición posterior en galerías tendría digamos un valor secundario. Por otro lado, la obra enlaza con el minimalismo porque en sus fotografías, relaciona la forma tipo de objeto minimalista (estructuras primarias, en este caso casas con forma de cubo) con los modelos arquitectónicos.



Fig. 8. Dan Graham. *Housing Development, Rear View, Bayonne, New Jersey*. 1966



Fig. 9. Dan Graham. *Homes for America*. 1966.

En un principio, la intención de Graham era encontrar una forma artística que no pudiera ser reproducida ni expuesta en una galería o en un museo; quería que su objeto no fuera ni pintura, ni dibujo y que no fuera obligatoriamente de orden estético. Realizó una serie de fotografías en blanco y negro y en color, intencionadamente de baja calidad en contraposición a los refinamientos de imagen preciosista y a la saturación kitsch de las ilustraciones de las revistas americanas de gran tirada.

Para Wall además, Graham “identifica el único gran problema que seguirá siendo central para el desarrollo de la conciencia de la propia identidad histórica del movimiento: la ciudad”(p.274). Es decir, en *Homes for America*, el autor comienza explícitamente a investigar el desarrollo histórico de la ciudad como el lugar del conflicto cultural.

En definitiva, lo que nos interesa es que Graham, en esta “pieza de reflexión o fotoensayo de carácter popular” (Wall, 2007, p. 276) se posiciona “como un artista *pospop* que trabaja directamente sobre y con los medios de



comunicación” (Chevrier, 2007, p. 230), introduciendo un nuevo sistema de representación que utiliza la fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación de una manera diferente, como hemos visto, al resto de los artistas coetáneos.

### 2.3 ROBERT SMITHSON: THE MONUMENTS OF PASSAIC, NEW JERSEY (1967)

Resulta fundamental para poder entender la fotografía contemporánea de paisaje reflexionar sobre la que consideramos la obra que marcó un punto de inflexión crucial en la creación entonces de una nueva concepción del paisaje, por otro lado totalmente ya asumida hoy en día: *The Monuments of Passaic, New Jersey* (fig. 10) de Robert Smithson realizada en 1967. La obra consta de una serie de veinticuatro fotografías pequeñas en blanco y negro acompañadas de un breve texto, que sería publicado por primera vez en la revista *Artforum* en diciembre de ese mismo año convirtiéndose, desde ese momento hasta la actualidad, en referente teórico para las prácticas artísticas paisajísticas. Smithson, en su particular deriva desde un autobús con una Instamatic 400 en mano, fue fotografiando “contradictorios monumentos” (Santiago, 2009, p. 433) a modo de ruinas producto del declive del modelo industrial, de la degradación en aquel momento de la áreas residenciales de Passaic, su ciudad natal.

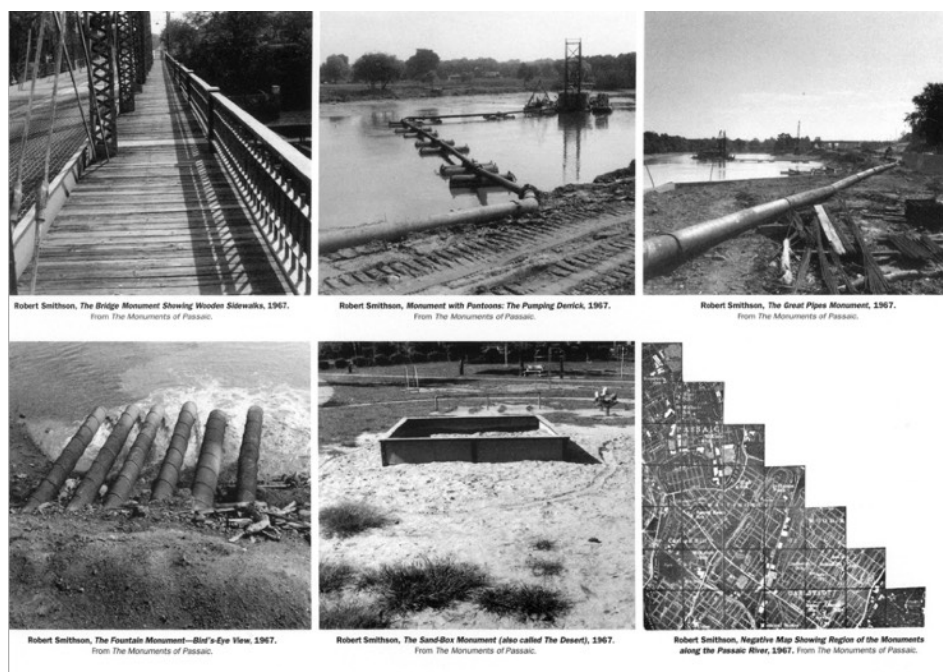


Fig. 10 Robert Smithson. *The monuments of Passaic*. 1967.

Smithson, a través de su mirada, intentaba recuperar lugares desolados o, incluso, devastados, con todo lo que ello implicaba en relación con el espacio, el tiempo y la memoria (Santiago, 2009, p.432). Habla del encuentro de una estética distinta -no necesariamente negativa- a partir de los restos de las

etapas de plenitud del lugar y, por extensión, de su paisaje (Albelda, 2013). Descubrió un nuevo paisaje, en sus propias palabras, de “ruinas al revés” donde la concepción del tiempo origina un nuevo concepto de nueva ruina:

Ese panorama cero parecía contener *ruinas al revés*, es decir, toda la construcción nueva que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la «ruina romántica», porque los edificios no *caen* en ruinas *después* de haber sido construidos sino que *crecen* hasta la ruina conforme son erigidos (Smithson, 1993, p.59).

Su intención era hacer visible esos entornos degradados para así rescatar la función paisajística (o generar una nueva) de las zonas devastadas descubriendo así la belleza donde otros solo veían desolación. Se trataba, por lo tanto, de una reconstrucción artística de un paisaje alterado en pro de una sensibilización medioambiental (Blanco, 2017, p. 62-63) y de vincular el concepto de entropía, tanto ecológica como estética, a las ideas sobre lo bello (Albelda, 2013). Es evidente que Smithson, en ese transitar entre lo urbano y la idea tradicional de naturaleza no manipulada, generó una aproximación diferente hasta entonces sobre el sentido estético del entorno (Santiago, 2009, p. 433).

En palabras de Álex Nogué:

Smithson revisa los conceptos de escultura, monumento e industria y redefine el concepto de belleza del paisaje al preguntarse sobre las agresiones provocadas al medio ambiente por la acción humana y confiando al acto artístico la posibilidad de contribuir a una hipotética restitución de la naturaleza (Nogué, 2008, p.163)

Esta intención pionera de hacer bello el paisaje degradado, evidentemente influyó de una manera definitiva en toda la fotografía de paisaje posterior desde los *New Topographics*, los fotógrafos Bernd y Hilla Becher, Ed Ruscha o la *Mission de la DATAR* hasta los trabajos más contemporáneos como, por ejemplo, *Anthropocene* de Edward Burtynsky. En muchos de ellos, y en unos más que en otros, aún se aprecian tintes románticos, y es que, tal y como Javier Maderuelo (2005) señala, esta nueva mirada de Smithson redescubre lo pintoresco porque a pesar de que se aprecian connotaciones poéticas como las de lo pintoresco y sublime “su idea del pintoresquismo encierra una especie de afán regenerador del territorio que tiene algunos puntos en común con las incipientes ideas ecologistas de aquellos años” (Maderuelo, 2005, p.174).

Según Albelda (2013), no hay en Smithson noción de declive del paisaje sino más bien defensa de los paisajes de la memoria industrial, considerándolos bellos, identitarios y culturalmente valiosos. Por lo tanto, a pesar de sus

incipientes intenciones de tenue discurso medioambiental, su mirada refleja más bien su interés por la estética de lo residual y por los *non-site*, que por esa conciencia ecológica imprescindible hoy en día.

Pero la importancia de *The Monuments of Passaic, New Jersey* tiene aún más recorrido, ya que no se queda sólo en esa nueva mirada o en esa nueva concepción de paisaje, sino que además, tal y como André Rouillé (2017) afirma, Smithson “esboza otro uso de la fotografía -el de material de arte contemporáneo- y se afirma una nueva versión del arte: la de un arte-fotografía” (p.84) entendida como “práctica artística antes que fotográfica (...), arte de los fotógrafos, (...) basada en un uso asumido, plenamente dominado y generalmente exclusivo de la fotografía, y en tanto confiere a ésta un estatuto original de material artístico” (p. 441). Smithson, y también Dan Graham en *Homes of America*, en definitiva lo que hicieron fue señalar estos “espacios sociales administrados” como contenedores de los “aspectos problemáticos precisos que proporcionaban a la crítica artística su contenido” (Wall, 2007, p. 278). Smithson era un artista que utilizaba la fotografía, no un fotógrafo que hacía arte.

Hasta aquí hemos tratado cuatro autores seminales en búsqueda de un nuevo sistema de representación adecuado a la nueva situación social, política y cultural en el entorno de los años setenta coincidiendo con la crisis de la modernidad. Las cuatro propuestas son obras donde las fotografías y la crítica escrita (tanto en forma de imágenes como ensayos teóricos a propósito de la obra) adquieren similar importancia. Así es que no podemos evitar preguntarnos si estas propuestas son válidas en el inicio del siglo XXI teniendo en cuenta no sólo la crisis ecológica que marca definitivamente la percepción del paisaje, sino también el cambio radical de modelo de sociedad acentuado por el desarrollo de las comunicaciones e internet.

## 3. EL PAISAJE CONTEMPORÁNEO

### 3.1 LA IDEA DE PAISAJE

En la cultura occidental, las teorías sobre el concepto del paisaje desde las primeras propuestas en el siglo XVI, han supuesto un estudio complejo que poco a poco ha ido evolucionando hasta llegar a la definición actual, aunque con diversos matices. Si bien es cierto que, en la actualidad, el uso y abuso en ámbitos cada vez más heterogéneos del término *paisaje*, ese concepto escurridizo, pero fascinante (Minca, 2008, p.209), propician diversidad de posiciones desde las que afrontar este concepto, parece ser que la visión compartida de modo casi unánime por los autores actuales, al menos en el campo de las ciencias sociales, es que la idea de paisaje hace referencia a un constructo mental.

Pero antes de hacer un breve repaso sobre los diferentes matices que aportan los autores sobre esta cuestión, es oportuno aclarar dos posiciones desde las que parte tanto la producción artística como la investigación documental de este trabajo: por un lado, consideraremos el paisaje desde el punto de vista cultural y no naturalista, es decir, desde el que supone que el paisaje es una percepción y reflejo determinados por la cultura y no desde el punto de vista realista que considera que el paisaje abarca solo naturaleza (Canalís, 2015); por otro lado, trataremos el paisaje urbano en particular como concepto clave, aunque sin perder de vista que hoy en día los límites entre natural y urbano, entre campo y ciudad son cada vez más difusos y, por lo tanto, quizás sería más apropiado llamarlo paisaje contemporáneo o paisaje de la globalización (Santiago, 2009).

Hecha esta aclaración, partamos de la definición de carácter institucional otorgada por el *Convenio Europeo del Paisaje*, firmado en Florencia por los estados miembros del Consejo de Europa el 20 de octubre del año 2000, con el propósito general de establecer un marco para la protección, gestión y planificación de los paisajes europeos poniendo en valor la importancia del mismo para el ser humano y para la conservación del medio natural: “Por paisaje se entenderá cualquier parte del territorio tal como lo percibe la población cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos” (BOE, 2008). Es claro que esta definición, vincula el paisaje con la percepción situándola totalmente en la línea de la aportada por Maderuelo (2010) que, además, introduce el matiz de paisaje urbano.

Desde el punto de vista cultural, el paisaje no es la naturaleza ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos, sino que se trata de una elaboración intelectual que realizamos a través de ciertos fenómenos de la cultura. De la misma manera que el paisaje no es la naturaleza ni el territorio, el

«paisaje urbano» no es la ciudad, ni alguno de sus enclaves significativos, sino la imagen que de ella se destila, bien sea ésta individual o colectiva (...). El paisaje es algo que se elabora a partir de «lo que se ve» al contemplar un territorio (...). El paisaje es, por tanto, algo subjetivo, es «lo que se ve», no «lo que existe» (Maderuelo, 2010, p. 575).

La mayor parte de los autores teorizan en la misma línea cuando hablan de paisaje. Pongamos como ejemplo a Fontcuberta (2006, p.217) quien entiende el paisaje como expresión del lugar entendido como espacio habitado del que se apropia la conciencia de quien lo contempla a través de la cultura y, añade que tanto el paisaje como también el arte son actitudes de la conciencia; o a Nogué (2008, p.11) que interpreta el concepto paisaje como un dinámico código de símbolos que nos habla de la cultura presente, pasada y futura.

Sin embargo, el concepto de paisaje, puede ser que por ese uso heterogéneo que comentábamos al principio, se ha transformado de puro concepto estético y artístico a verdadero instrumento y objeto de interés científico. Por ello, diferenciar entre paisaje y territorio (entendido como espacio humanizado) es a veces contradictorio ya que el término remite tanto a una proporción de territorio como a su imagen, a su representación artística como científica. Es por eso que, cuando el paisaje se convierte en objeto de investigación científica desde una construcción ideológica, éste no deja, a pesar de las pretensiones de objetividad de lo científico, la subjetividad propia de la percepción (Minca, 2008, p. 209-221).

La fotografía por su doble carácter artístico y documental, es el medio idóneo para el estudio del paisaje: como documento, remite al objeto fotografiado ya que su mensaje coincide con el referente y, como arte, interpreta subjetivamente lo real. Pero el paisaje, al fotografiarlo, se transforma también en objeto ya que el paisaje que vemos en una foto es irrepetible porque no es posible que se repitan las mismas condiciones de luz, de tiempo, de movimiento que se produjeron en el momento de la toma (Minca, 2008, p. 222). El paisaje entonces, tal y como Maria Antonia Blanco afirma (2017) se convierte en icono mediático reproducible, consumible y analizable. Por lo tanto es evidente la tensión constante entre objeto, documento y arte ya que la fotografía de paisaje no solo documenta un hecho, sino que también alberga una connotación subjetiva que nos cuenta mucho más de lo percibido por nuestros ojos en un primer contacto visual. Robert Adams dice que no es posible abarcar todo un paisaje y capturarlo en una imagen, y por tanto no es viable concebir el paisaje fotografiado como una documentación aséptica del entorno (Blanco, 2017). En esa línea, Robert Smithson dice que “la fotografía hace de la naturaleza un concepto imposible porque atenúa, de algún modo, la totalidad del concepto de la naturaleza en cuanto a que la tierra, después de fotografiarla, se convierte más bien en un museo” (Hernández, 2006, p. 198).

En definitiva, queda claro que el paisaje es la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado, pero con dos dimensiones intrínsecamente relacionadas: la física y por lo tanto objetiva, y la perceptiva, cultural y subjetiva. Nogué (2008, p.10) señala que el paisaje, por su papel relevante en la cultura contemporánea, “se ha convertido en un tema complejo y contemporáneo de pensamiento en torno a la ética y la estética del mismo y a su papel en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad por ser esta última una etapa que ha generado su espacio y su paisaje”. Nosotros añadimos que, además, la crisis ecológica totalmente evidente en lo que llevamos de siglo XXI, provoca inevitablemente la regeneración de una nueva percepción del paisaje, aunque con matices diferentes a los aludidos por Nogué, contribuyendo así a que éste sea tema contemporáneo casi de una manera obligatoria.

### 3.2 EL PAISAJE URBANO

La transformación de paisaje natural a paisaje antropizado comienza a partir del último tercio del siglo XVIII a raíz del inicio de la Revolución Industrial, el periodo histórico con el mayor conjunto de transformaciones socioeconómicas, tecnológicas y culturales de la historia de la humanidad, cuyos efectos trascienden de tal manera que adquieren una dimensión digna de ser considerada sociológica y artísticamente. El perfeccionamiento de la máquina de vapor y la utilización de las energías fósiles dieron paso a una nueva época en la que las actividades del ser humano empezaron a provocar cambios biológicos y geofísicos a escala mundial. Paul Crutzen, premio Nobel de Química 1995, creó a principios de los 2000 un término para denominar a esta nueva era de desequilibrio del sistema terrestre: Antropoceno (Issberner y Léna, 2018).

A partir de ese momento, aparece un nuevo tipo de sociedad productiva y consumista que se mueve hacia el progreso, hacia la emancipación prometida en la Modernidad. Entre esos efectos anteriormente mencionados y en el ámbito de la urbe, es más que relevante el aumento exponencial de la población en las ciudades promoviendo la necesidad de construcción de nuevas infraestructuras que poco a poco van transformando la fisonomía urbana. El paisaje natural se altera y la nueva presencia de las fabricas y la huella humana comienza a formar heridas imposibles de curar (Blanco, 2015, p. 28-29). La citada renovación urbana implica una reformulación antropológica sobre nuestra actuación e interrelación con el entorno (Blanco, 2017, p. 113), por lo tanto, huelga decir que el conjunto de estos fenómenos justifica la inevitable expansión artística hacia el tema urbano.



Fig. 11. Edward Burtynsky. *Old city overview, Shangai*, del proyecto *China*. 2004. Fotografía.



Fig. 12. Edward Burtynsky. *Apartment complex, Hong Kong*, del proyecto *China*. 2004. Fotografía.

En la actualidad, el crecimiento de la población en las urbes sigue en continuo ascenso. Tengamos en cuenta que, según el último informe de la Organización de las Naciones Unidas de mayo de 2018, hoy en día, el 55 % de las personas en el mundo vive en ciudades y se estima que esta proporción aumentará hasta un 13 % de cara a 2050 (Naciones Unidas, 2018). En consecuencia, las metrópolis de los sesenta se van transformando en ciudades globales conformando una nueva idea de paisaje acorde a las circunstancias acontecidas. Las nuevas ciudades van expandiéndose en áreas metropolitanas que soportan urbanizaciones, parques residenciales, vías rápidas de paso, y complejos tecno-mediáticos y comerciales transformando y dando lugar constantemente a nuevos territorios urbanos (Blanco, 2015, p.41).

Las ciudades se extienden provocando que el paisaje antropizado se considere ya bajo el paraguas de paisaje urbano, puesto que este tipo de paisaje ya no es sólo el referido a la ciudad, sino también a las áreas metropolitanas y a las urbanizaciones en cualquier parte del territorio.

El capitalismo radical globalizado cambia por completo la concepción de las ciudades y, en consecuencia, las transformaciones en el ámbito de la vida urbana son tratadas teóricamente no sólo en los escritos de artistas que ya hemos mencionado como Martha Rosler, Allan Sekula o Jeff Wall, sino también por arquitectos, sociólogos, antropólogos como Melvin Weber, Rem Koolhaas, Ignasi de Solà-Morales, Saskia Sassen o David Harvey entre otros que introducen nuevas líneas de análisis para el estudio de ese nuevo paradigma urbano.

La desaparición de las fábricas de las ciudades, el rápido desarrollo de las telecomunicaciones, el imparable avance de lo virtual, la informática y las redes de información o la expansión de la globalización requieren reflexiones que nos ayuden a comprender el paisaje urbano, nuestra actual relación con el

entorno y estos autores, cuya formación no proviene del ámbito artístico, es tanto fundamental como complementaria para entender la realidad urbana cambiante (Santiago, 2009, 483-496).

Antes de continuar, estimamos interesante hacer aquí un paréntesis para mencionar la adjetivación que Rouillé (2017, p.59) hace de la fotografía calificándola como urbana por, en primer lugar, nacer precisamente al mismo tiempo que las ciudades modernas y, en segundo lugar, por estar motivados tanto sus contenidos (monumentos, acontecimientos o retratos) como las elecciones técnicas en favor de la nitidez y precisión de la imagen, por lógicas que se anclan a la ciudad.

### 3.2.1 LA MUERTE DEL PAISAJE NATURAL. EL PAISAJE NATURAL FRENTE AL PAISAJE URBANO. *New Topographics* (1975): fotografías del paisaje alterado por el hombre

Iniciaremos este apartado mencionando a Fontcuberta para, en un intento de establecer las diferencias entre lo natural y lo artificial, partir de la idea de que “lo natural se definiría como la obra de Dios (sea cual sea el alcance que demos a esa entidad) y lo artificial sería la obra del hombre (...) es decir, lo real modificado por el conocimiento humano” (2006, p. 216). A partir de ahí surge la cuestión de si podría existir una naturaleza natural, pregunta a la cual Fontcuberta responde de forma negativa porque, precisamente, la presencia del hombre artificializa la naturaleza. Por otro lado, si entendemos naturaleza natural (esa que ya no existe) como paisaje tradicional, observamos que Fontcuberta y Alain Roger están en la misma línea al afirmar este último que ese tipo de paisaje ha muerto; o más bien que el hombre lo ha matado por haberlo deteriorado y destruido. Cuando Alain Roger habla de muerte de paisaje, se refiere al paisaje natural o tradicional, ya que en palabras de este autor, “lejos de empobrecerse, nuestra visión paisajística no deja de enriquecerse (...) no estamos privados de paisaje, estamos sobrecargados de ellos” (Roger, 2008, p.74). Y es más, Roger va aún más allá al sostener que además no disponemos de “modelos que nos permitan apreciar lo que tenemos ante nuestros ojos”. Así que, la crisis actual del paisaje, tiene que ver con estos dos factores: el deterioro *in situ* y el desamparo *in visu* (Roger, 2007, p.121). Por lo tanto, deducimos que no sólo tenemos el problema del deterioro, sino que aún tenemos la misma problemática de representación o de desamparo estético planteada en los años setenta. Así que quizás, tal y como Fontcuberta sugiere deberíamos plantear “bajo qué dispositivos políticos, culturales y estéticos el entorno se convierte justamente en paisaje” (2006, p. 217).

El paisaje natural inició su transformación en paisaje agrícola y urbano como consecuencia de la técnica y el capitalismo industrial propios de la



modernidad, pero ahora estos paisajes sufren de nuevo una transformación. Por un lado, la agricultura alrededor de las ciudades deja de tener sentido porque la subsistencia urbana en los tiempos de la globalidad no depende de la cercanía a un entorno agrícola. Si la modernidad provocó la muerte del paisaje natural, la globalización ha provocado la muerte también del paisaje agrícola junto a las ciudades (Hernández, 2006, p. 92). Por otro lado, las ciudades, en constante expansión, se transforman hasta el punto de desdibujar ya casi por completo los límites entre campo y ciudad.

Esa continua expansión urbana a la que nos referimos es evidente y la fotografía de paisaje se convierte en un referente clave para comprender esas transformaciones que afectan y definen la sociedad actual constituyendo un documento contemporáneo esencial para comprender estos cambios que van construyendo del paisaje actual (Blanco, 2015, p.41).

Lo fotográfico es primordial en la experiencia visual de la ciudad. No es posible hacer hoy un estudio de la evolución de las ciudades sin referirse a la fotografía. Nuestra mirada hacia las ciudades ha sido construida y nuestra imaginación prefigurada a través de la fotografía (Solá-Morales, 1995).

En el año 1975 tuvo lugar la exposición *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (fig. 13 y 14) en la George Eastman House, en Rochester, Nueva York. En ella participaron fotógrafos como Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Franck Gohlke, John Schott, Henry Wessel Jr., Bernd y Hilla Becher, Nicholas Nixon y Stephen Shore. Este hecho es uno de los puntos de partida de nuestra investigación documental puesto que supuso una relevante renovación estética y conceptual del paisajismo fotográfico norteamericano ya que sugería “que toda relación humana establecida con la tierra ha contribuido a su alteración, ya sea construyendo casas o disparando



Fig. 13. Robert Adams. *Mobile Homes, Jefferson County, Colorado. New Topographics*. 1973. Fotografía.



Fig. 14. Stephen Shore. *Presidio, Texas*. De la serie *Uncommon places. New Topographics*. 1975. Fotografía.

armas nucleares” (Blanco, 2017, p. 164). Nació un nuevo concepto de paisaje, coincidiendo con el inicio de un potente movimiento medioambientalista que cuestionaba ya la sostenibilidad en un contexto de acelerado desarrollo industrial a nivel mundial. Esta nueva manera de mirar, alejada de la tradición romántica y centrada en la relación entre la naturaleza y el ser humano tras la industrialización influyó decisivamente en el nacimiento de la conciencia social con respecto a la conservación de la naturaleza (Blanco, 2015, p.55-61).

Es evidente que los trabajos del grupo *New Topographics*, iniciaron un debate sobre transformación del paisaje bajo la mirada de la ecología influyendo posteriormente no sólo a autores como Richard Misrach (fig. 15), Edward Burtynsky, Walter Niedermayr, Peter Bialobrzeski, Nadav Kander, John Davis, Joel Sternfeld (fig. 16), Andreas Gursky, Paul Graham, Candida Höfer, o Donovan Wylie, sino también generando que diversas instituciones artísticas exploren este tema con interés como, por ejemplo, el *Nevada Museum of Art* que posee una colección especializada denominada *The Altered Landscape Collection* además del centro de investigación *Center for Art + Environment* (Blanco, 2017, p. 164).



Fig. 15. Richard Misrach. Desert Cantos. 1979. Fotografía.



Fig. 16. Joel Sternfeld. After a Flash Flood, Rancho Mirage, California. 1979. Fotografía.

En definitiva, la exposición *New Topographics* introdujo una nueva línea de fotografía teórica al transmitir un mensaje político y reflejar la creciente inquietud acerca de cómo el desarrollo natural y la expansión de las ciudades erosionaban el paisaje natural (O'Hagan, 2010): una nueva manera de representar también con un componente crítico aunque totalmente diferente a los modos del Grupo de San Diego descritos en el capítulo anterior.

### 3.2.2 EL PAISAJE CRÍTICO FRENTE AL PAISAJE TRADICIONAL. *La Mission Photographique de la DATAR (1984)*

Utilicemos el término paisaje crítico (Roger, 2007) para denominar a lo que queda como consecuencia de la muerte de los paisajes tradicionales. Estos paisajes son feos, o mejor dicho, no bellos pero sin embargo, el arte se encarga de reducir, neutralizar, metamorfosear esa fealdad “ya que cualquier cara de la naturaleza tiene la posibilidad permanente de ser vista como poética” (Roger, 2007, p. 123). Respecto a esa pérdida de la belleza, recordemos que Theodor Adorno ya escribió en 1970 en su *Teoría Estética* que “Lo bello natural desapareció de la estética debido al dominio cada vez más amplio del concepto de libertad y dignidad humana inaugurado por Kant y trasplantado de manera coherente a la estética por Schiller y Hegel” (Adorno, 2004, p. 117).

Un claro ejemplo de estos paisajes críticos donde la decrepitud se hace bella son los representados en las fotografías de la *Mission de la DATAR*.

En 1984 la Delegación para la Planificación Regional y la Acción Regional (DATAR) francesa impulsó un proyecto artístico fotográfico con el objetivo de “representar el paisaje francés de los años 80”: *La Mission Photographique de la DATAR* (figs. 17 y 18). Se trataba de un encargo realizado inicialmente a doce fotógrafos durante un año (más tarde se amplió por cuatro años a un total de veintiocho fotógrafos) culminando con la entrega en depósito a la Biblioteca de Francia de 2.000 copias fotográficas originales y 200.000 contactos (Bisbal, 2011). Este proyecto supuso un hito en la fotografía de paisaje ya que sentó las bases de la fotografía contemporánea de este género principalmente por dos motivos: uno, por centrarse en paisajes intermedios cuyo valor no residía en la belleza de los mismos, sino más bien “por el hecho de constituir un reflejo exacto de la vida de sus habitantes” (Bisbal, 2011); y dos, tal y como André Rouillé señala, por dar paso a la llamada fotografía-expresión, sucesora de la fotografía-documento ligada a la época moderna (Rouillé, 2017, p.214).

Fig. 17. Jean Louis Garnell. *Espaces urbains, Centre et Sud-Ouest. Mission Potographique de la DATAR*. 1984. Fotografía.

Fig. 18. Jean Louis Garnell. *Chanters, paysages en transformation. Mission Potographique de la DATAR*. 1986. Fotografía.



Tal y como hemos indicado, el trabajo de la *Mission de la DATAR*, a diferencia de otros encargos institucionales anteriores (por ejemplo el trabajo de la FSA norteamericana de los años treinta de clara intención sociológica o el de la *Mission Héliographique* francesa de 1851 de índole patrimonial), no centra su atención en los lugares reconocidos o clásicos del territorio francés, sino que pone el foco en los paisajes ordinarios o cotidianos como descampados, eriales, periferias urbanas, terrenos baldíos, es decir, paisajes invisibles hasta ese momento en continua transformación y en vías de desaparecer. Estos lugares son los que, años más tarde, Ignasi de Solá-Morales (1995) acuñó con la expresión francesa *Terrain Vague* y los que, posteriormente, el botánico y paisajista, Gilles Clément recogió en su *Manifiesto del Tercer Paisaje* (2007). Clément trató estos espacios donde la diversidad biológica emerge, y declaró que todo el territorio no puede ser clasificado como entorno natural o entorno urbano y, por ello, creó una nueva categoría formada por solares abandonados, márgenes de carreteras, áreas verdes imposibles a la cual denominó Tercer Paisaje.

Son lugares olvidados donde predomina la memoria del pasado sobre el presente. Son lugares obsoletos en los que sólo ciertos valores residuales parecen mantenerse a pesar de su completa desafección de la actividad de la ciudad (...) son islas interiores vaciadas de actividad, son olvidos y restos que permanecen fuera de la dinámica urbana (Solá-Morales, 1995, p.127).

Pero lo realmente novedoso de la *Mission de la DATAR* fue que supuso una nueva mirada sobre esos paisajes críticos propiciando el desarrollo de una nueva propuesta estética de representación del paisaje. En otras palabras, se acercaron al paisaje contemporáneo desde la mirada del arte, al mismo tiempo que perseguían la construcción de una obra documental del paisaje francés contemporáneo (Bisbal, 2011). Trabajaron en los límites de la fotografía y del arte contemporáneo poniendo así en entredicho el modelo documental tradicional ligado a la sociedad industrial cuyo objetivo era describir y registrar lo visible (Rouillé, 2017, p.215).

En 1980 Roland Barthes ya decía que “una foto es siempre invisible: no es ella a quien vemos” anunciando así la crisis de la fotografía-documento. Con las fotografías de la *Mission de la DATAR* nace una nueva forma de representar: la fotografía-expresión donde “las visibilidades no se extraen directamente de las cosas, sino que se producen indirectamente por un trabajo sobre la forma, la imagen y la escritura fotográficas” (Rouillé, 2017, p. 216). Lo visible es “lo real, (...) las cosas y los estados de las cosas; lo invisible son los acontecimientos inmatriciales que intervienen en la frontera entre las cosas y los enunciados, que les suceden a las cosas” (Rouillé, 2017, p. 181). Y en esa invisibilidad es donde quizás resida la crítica en este caso a la fragmentación del territorio, a la incoherencia del desarrollo urbano, a la destrucción del patrimonio todo ello

contado a partir de un nuevo sistema de representación desde luego mucho mas acorde con la realidad de la nueva sociedad de la información postindustrial.

*La Mission* fue responsable de liberar a la fotografía (Basilico, 2007, p. 36), fue un llamamiento a “simplemente fotografiar más que a fotografiar alguna cosa precisa (...) La apuesta fue, entonces, dar rienda suelta a la expresión” (Rouillé, 2017, p. 216).

Terminó la época de la creencia en la veracidad y la objetividad de los documentos, la del culto al referente, la del olvido de la singularidad de la mirada. Para fotografiar la Francia de principios de los 80, la muy oficial DATAR significativamente llamó a artistas, que asumirán su visión personal, más que a documentalistas (Rouillé, 2017, p. 485).

### 3.2.3 LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA FRENTE A LA FOTOGRAFÍA URBANA

El fotógrafo y arquitecto Gabriele Basilico cuyo trabajo gira en torno a las transformaciones del paisaje urbano, establece la diferencia entre lo arquitectónico y lo urbano. Para él, lo arquitectónico es la forma de los edificios, las fachadas, la profundidad de los volúmenes, las diferencias de lenguajes de los edificios... mientras que lo urbano es lo que va más allá de la masa de edificios: el tráfico, las calles, las señales, los carteles, los cables eléctricos...(2007, p.103). Análogamente, François Soulages señala directamente que la fotografía de arquitectura no es la de paisaje urbano ya que no es lo mismo arquitectura que urbanismo (2010, p.328). Por otro lado, para los fotógrafos de arquitectura como Ezra Stoller (figs. 19 y 20), la fotografía de arquitectura es la que transmite la idea del arquitecto, es decir, es sobre todo un instrumento de comunicación entre el arquitecto y su público (Stoller, 2009).



Fig. 19. Ezra Stoller. *TWA Terminal*, NY, EEUU de Eero Saarinen. 1962. Fotografía.



Fig. 20. Ezra Stoller. *Fallingwater*, PA, EEUU de Frank Lloyd Wright. 1971. Fotografía.

Sin embargo, consideramos que hay una delgada línea que separa estos dos tipos de fotografía: en un extremo está el fotógrafo de arquitectura que, habiendo trabajado por encargo, su obra fotográfica queda al nivel o por encima de la arquitectónica y, en otro lado, están los fotógrafos artistas que utilizan la arquitectura como excusa, como pretexto para tratar sobre las relaciones del individuo con los espacios (Olivares, 2010). Precisamente estos últimos son los que se mimetizan con la fotografía de paisaje urbano satisfaciendo así no sólo las funciones documentales sino llevando al documental hacia el ámbito artístico. Hablamos, por ejemplo, de los fotógrafos de la Escuela de Düsseldorf (fig. 22), de Ed Ruscha, Hans Haacke, Gabriele Basilico (fig. 21), Joel Sternfeld (fig. 23) o de Frédéric Chaubin entre otros.



Fig. 21. Gabriele Basilico. *Le Touquet*. 1985. Fotografía.



Fig. 22. Thomas Struth. *Düsseldorf*. 1979. Fotografía.

Fig. 23. Joel Sternfeld. *American Prospects*. 1979. Fotografía.



Rosa Olivares, en el editorial del número 36 de la revista *EXIT* dedicado íntegramente a fotografía de arquitectura, describe con claridad el trabajo de los fotógrafos de este género. Olivares (2009) parte de la premisa de que un fotógrafo de arquitectura es un artista por encargo. Por regla general, su

trabajo depende del estudio de un arquitecto o de una publicación especializada. Su función, en un principio, es que el trabajo del arquitecto quede realzado, conseguir que lo representado alcance el grado de obra maestra aunque, bien es verdad, que en muchos casos la fotografía se independiza del encargo y crece al margen del arquitecto, al margen de la construcción. Es el caso de muchos fotógrafos cuya obra esta al nivel o supera el estatus de la construcción fotografiada. Por citar algunos nombres, destacan Julius Shulman, Ken Hedrich, Josef Hoflehner, Candida Höffer o Ezra Stoller entre otros.

Este tipo de fotografía también ha experimentado diversos cambios en cuanto a modos de representar se refiere para adecuarse a las necesidades de cada momento, cambios que no vamos a desarrollar en este trabajo por escaparse de nuestro tema. Simplemente, a modo de ejemplo, citamos a Fredy Massad (arquitecto y fotógrafo) y a Alicia Guerrero (historiadora de arte) respecto a la tarea de la fotografía contemporánea de arquitectura:

Probablemente la tarea más crucial en este momento de crisis y cambios es discernir lo interesante de lo que no es y quizá comienza a ser el momento en que el fotógrafo de arquitectura se posiciona activamente para efectuar esas distinciones a través de su trabajo [...] La fotografía de arquitectura se sitúa ante el compromiso de definir su propia especificidad frente a la imagen de las ficciones arquitectónicas en digital y la proliferación e imágenes en red, y hacerlo previniendo asimismo las transformaciones que van a experimentar los medios para la comunicación de la arquitectura a corto plazo (Massad y Guerrero, 2009).

Estamos convencidos de que estas ideas de Massad y Guerrero son extrapolables a la fotografía documental en general y, por supuesto, a la de paisaje contemporáneo en particular: discernir lo interesante (nosotros diríamos lo artístico) de lo que no es y no perder de vista a los medios de comunicación.

Nos resultan muy interesantes los argumentos de Beatriz Colomina (2010) sobre la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas ya que “ésta no se reduce a un conjunto de edificios levantados en las calles, sino que se construye como imagen en las páginas de revistas y periódicos”. Para Colomina, este hecho es lo que hace moderna a la arquitectura, “y no la historia habitual acerca del funcionalismo, los nuevos materiales y las nuevas tecnologías”. Los arquitectos actúan como si sus edificios fueran principalmente imágenes: lo ven todo a través de la cámara, toman decisiones basándose en lo que ven a través del objetivo. Esta teoría nos devuelve a las afirmaciones de Chevrier (2007) sobre la fotografía entre las bellas artes y la comunicación que hemos mencionado en el capítulo anterior. Por lo tanto,

parece ser que todo apunta a que los sistemas de representación fotográficos contemporáneos deben de ser instrumento de articulación entre las bellas artes y la cultura de los medios como ocurre, por ejemplo, en las obras de Dan Graham (*Homes for America*), Jeff Wall o Ken Lum. Pero, ¿es entonces hablar de medios de masas hablar de conectar con el público? Es decir, ¿se trata de desarrollar una estética que empaticé con el espectador? Si es así, entonces será requisito de las imágenes que en el nivel denotativo sean, sobre todo, legibles: claridad, luminosidad y nitidez.

Olivier Lugon (2010, p. 197) cita a Franz Seiwert (pintor y escultor alemán de principios del siglo XX) a propósito de la legibilidad. Éste hacía de la legibilidad la exigencia fundamental de un arte revolucionario no sólo por su capacidad para transmitir mensajes políticos al público en general, sino también como valor que aboga por la transparencia de la comunicación social.

Esta legibilidad recubre dos exigencias mezcladas: la voluntad de crear obras de fácil acceso a todos, pero también la aptitud de dichas obras para ser, literalmente, leídas -doble juego una vez más, de la inmediatez y el lenguaje articulado-. Por una parte la obra [...] debe tener la presencia directa [...] pero, por otra parte, [...] debe de ser capaz de reflejar en su estructura todos los mecanismos que rigen el mundo y la sociedad” (Lugon 2010, p. 197).

Hablamos de imágenes legibles y de medios de comunicación. ¿Nos referimos por lo tanto a imágenes publicitarias?

Lo que es innegable es que el espacio urbano es un tema importante para los artistas contemporáneos, bien porque, tal y como dice Basílico, es “un cofre riquísimo de indicios sobre la vida contemporánea” (2007, p.116) o por, en palabras de Joan Nogué (2008, p. 291), el interés de preservar algunos elementos arquitectónicos representativos del pasado, es decir, por una nostalgia del pasado, o bien, en un ejercicio de descontextualización de las teorías de Colomina (2010) y Chevrier (2007), porque lo que hace moderna a la fotografía de paisaje urbano quizás sea su posición entre lo artístico y los medios de comunicación.

### **3.3 LA PARADOJA DEL DISFRUTE DE UN ESPACIO NATURAL. APLICACIÓN AL CASO DE ESTUDIO (límites entre campo y ciudad)**

Javier Chavarría (2006) a propósito de las fotografías de Lars Tunbjörk (figs. 24, 25 y 26), habla de las urbanizaciones, tanto de la periferia de las ciudades como aquellas construidas en entornos de costa o de interior, como los espacios donde más se evidencia la paradoja de la nueva relación de la sociedad contemporánea con el paisaje. Las urbanizaciones son demandadas en búsqueda del sueño de una vida mejor, más en contacto con la naturaleza,



más saludable, sin contaminación. Sin embargo, esa manera de diseñar esos nuevos espacios urbanos mutilan el desarrollo natural propio de los ecosistemas autóctonos. La nueva naturaleza transformada en jardín se vuelve artificial y al mismo tiempo nostálgica de lo que hubo mientras el paisaje tradicional busca y pelea por sus espacios de supervivencia. Tal y como señala Chavarría, “si la búsqueda de una vida al aire libre y una experiencia de la naturaleza, se ha visto así reducida, algo ha cambiado en la base misma de nuestra concepción de la búsqueda y disfrute de un espacio natural” (Chavarría, 2006, p. 12).



Fig. 24. Lars Tunbjörk. *Stockholm*, del proyecto *Home*. 2000. Fotografía.



Fig. 25. Lars Tunbjörk. Del proyecto *Everyday*. 2012. Fotografía.



Fig. 26. Lars Tunbjörk. *Sweden, Oland*, del proyecto *Landet Utom Sig*. 1991. Fotografía.

Ya sabemos la diferencia entre paisaje natural y paisaje alterado, y que el paisaje urbano es un paisaje antropizado, pero ¿qué diferencia hay entre lo urbano y lo rural, entre el campo y la ciudad? Cuando hablamos de urbanizaciones en las periferias o en las zonas antes naturales, ¿qué tipo de paisaje percibimos: urbano, rural, ciudad, campo?

La creciente urbanización del territorio se produce indistintamente y de una manera irreversible. El suelo urbano se multiplica a consecuencia de los desplazamientos de la población de los entornos rurales a los urbanos en los últimos años. Pero existen además otros motivos, entre los cuales, el turismo es uno de ellos. En España, particularmente en la Comunidad Valenciana, la promoción turística ha supuesto una fuerte transformación del territorio sobre todo en las zonas de costa. La construcción de amplios terrenos urbanizados provoca la transformación de los paisajes de rurales a urbanos. Pero, realmente, la percepción de esos nuevos paisajes supuestamente idílicos está en la frontera entre rural y urbano: ¿dónde está entonces el límite entre campo y ciudad?

Nuestro proyecto fotográfico *Cumbre del Sol* se ubica en una de las áreas españolas más afectadas por la construcción de urbanizaciones a discreción y es que, desde que en los años setenta comenzaron los proyectos de ordenación urbanística en las zonas turísticas españolas (principalmente en la costa), el territorio se ha convertido en un recurso a explotar. El concepto de

recalificación comenzó entonces a estar de moda promovido por el convencimiento de que la principal razón de ser del turismo era la producción de paisaje y, por lo tanto, el paisaje era el principal recurso del turismo (Sabaté, 2014). La creencia de que la actividad turística podía generar nuevos paisajes de especial calidad era común (esta creencia sigue perfectamente vigente hoy en día); la consecuencia real ha sido que el vínculo entre turismo y destrucción del paisaje se ha hecho cada vez más estrecho.

La raíz de estas construcciones masivas de urbanizaciones hay que buscarla a principios de los años ochenta cuando en España se produjo un incremento de la oferta turística asociada al alojamiento en apartamentos como alternativa a la opción hotelera. Para los turistas, la estancia en los apartamentos era un opción más económica que además les ofrecía una mayor flexibilidad. Por otra parte, a los empresarios les permitía reducir la mano de obra y además fomentaba considerablemente la economía en el sector de la construcción. Con el tiempo, este modelo vacacional ha sido cada vez más exitoso hasta el punto de que muchos de los visitantes ya no se conformaban con la estancia en un hotel o en un apartamento de alquiler, sino que en los últimos años se interesan por adquirir una propiedad. A raíz de este boom turístico, la primera línea de costa se satura de bloques de apartamentos, y por lo tanto, ya sólo queda la opción de expansión hacia el interior (un claro ejemplo es la urbanización *Cumbre del Sol*). El fenómeno de la segunda residencia adquiere tal relevancia a finales del siglo XX, que un porcentaje muy alto de suelo ya pertenece a propietarios no locales (Horrach, 2008).

En el caso particular de la costa valenciana, desde el periodo comprendido entre el año 1995 cuando el turismo se convirtió en objetivo del gobierno regional<sup>10</sup>, hasta la fuerte crisis económica del 2008, la oferta residencial en el litoral se ha sobredimensionado situándose así al borde del riesgo de saturación. El urbanismo ha concebido (y concibe) el territorio como poco más que un solar con vistas al mar, a la montaña o simplemente a un espacio abierto (Obiol y Pitarch, 2011). Las consecuencias negativas han sido múltiples: pérdida de biodiversidad y del valor ambiental, transformación de la economía tradicional, ampliación de la huella ecológica, pérdida de identidad del paisaje, alteración del perfil costero, riesgo de inundación y erosión costera...(García, 2017). Las urbanizaciones han ido engullendo primero parajes excepcionales próximos al mar y después fértiles paisajes agrícolas mediante construcciones homogéneas: cada casa, si no es una copia literal de la anterior, es al menos del mismo estilo (mismo criterio que las casas que Dan Graham fotografiaba en *Homes for America*).

---

<sup>10</sup> Todo ello apoyado por la Ley del Suelo de 1998 que convertía en suelo susceptible de ser urbanizado todo aquel no específicamente protegido.

En pocas palabras, los antaño paisajes rurales de costa, a partir de los setenta se convierten en pequeños núcleos urbanos y, ahora, con la proliferación de las urbanizaciones en las periferias, ese paisaje se podría decir que ha evolucionado hacia otra nueva tipología: el paisaje turístico (Horrach, 2008). El límite entre campo y ciudad entonces ha desaparecido.

## 4. LA CONCIENCIA ECOLOGISTA

Si la fotografía documental contemporánea puede enmarcarse dentro del arte público por y para provocar reflexión y debate sobre temas sociales, es crucial hablar de ecología como eje principal al abordar el paradigma de la fotografía contemporánea de paisaje. El discurso medioambiental es tratado en los proyectos de fotografía de esta índole precisamente para reforzar la idea de transformación del territorio y sus potenciales repercusiones ecológicas. Por ello, los artistas en general y, los fotógrafos en particular, buscan respuestas en una época de cambios trascendentales que condicionan definitivamente nuestra relación con el entorno. Precisamente, a través de la fotografía, es posible reflexionar, interpretar y teorizar sobre las acciones humanas que determinan el entorno natural y urbano o, dicho de otra manera, “investigar la alteración del paisaje en la fotografía contemporánea nos introduce en la definición de un nuevo entorno natural y urbano que está siendo reconstruido continuamente” (Blanco, 2015, p.13).

Pero antes de hablar de arte y ecología, o más bien, de fotografía y ecología, es necesario hacer una breve revisión de la crisis ecológica en la que estamos inmersos provocada, entre otras razones, por la superación de los límites naturales al crecimiento. En otras palabras, la capacidad del planeta para suministrar recursos se ha rebasado, es decir, no es suficiente atendiendo a la demanda del progreso capitalista. En consecuencia, el colapso medioambiental ya está aquí: ya son evidentes el inicio del agotamiento de los recursos energéticos y materiales, así como los primeros efectos del cambio climático y la pérdida de la biodiversidad. Con todo ello, vivimos un momento único en la historia de la humanidad, un gran cambio civilizatorio (Ecologistas en Acción, 2017) donde “las actuales visiones y teorías sobre el cambio social se verán profundamente perturbadas” (García, 2006). Ernest García, en esta cita, hace referencia a las teorías sociológicas basadas en el desarrollo sostenible; nosotros añadiríamos que los modos de ver y de percibir el paisaje también experimentarían un cambio sustancial.

Para comprender el diálogo contemporáneo entre arte y ecología, es necesario en primer lugar hacer un recorrido a través de la evolución en las distintas maneras en las que los artistas se han relacionado o han representado la naturaleza a lo largo de la historia. Este recorrido lo abordaremos en términos generales de una manera muy breve ya que el desarrollo del mismo nos alejaría de nuestro objetivo, excepto en el ámbito fotográfico donde nos detendremos más minuciosamente.

Para ello, primordialmente, tomaremos las reflexiones al respecto realizadas por José Luis Albelda (2015, p.210), quien identifica cuatro concepciones

distintas de naturaleza correspondientes a su vez a cuatro acotaciones de periodos históricos.

La primera concepción, la evocación divina, corresponde al periodo que va desde la Edad Antigua hasta el Renacimiento donde la idea de la naturaleza no tiene especial valor por sí misma ya que se entiende como una expresión divina del creador.

La segunda concepción, el escenario, corresponde a la época que va desde el Renacimiento al Romanticismo donde la naturaleza se entiende como escenario, como fondo de escenas con figuras de autonomía temática. Recordamos de nuevo que, precisamente en este segundo periodo, concretamente en el siglo XVII, es cuando nace el concepto de paisaje entendido, ya hoy en día, como construcción cultural. Hasta el Romanticismo, el medio utilizado para representar la naturaleza fue principalmente la pintura, hecho que induce a la idea de que “la pintura es quien enseña a valorar las delicias y amenidades de la naturaleza” (Maderuelo, 2005, p.15.).

La tercera concepción arranca en los años sesenta del siglo XX donde, por primera vez, se considera la aproximación física, es decir, el espacio susceptible de ser recorrido, intervenido y modificado. Ejemplos de esta concepción son Robert Smithson, Richard Long y Hamish Fulton.

Por último, la cuarta concepción y, la que más nos interesa para el desarrollo de esta investigación, tiene que ver con naturaleza entendida como ecología donde “presentar una actitud transformadora que tienda a la mejora ecológica del entorno a través de la materialización de la obra o de su capacidad de concienciación, será una de las principales claves que caracterizan al arte vinculado a la ecología” (Albelda, 2015, p.211).

Antes de continuar con el desarrollo de arte y ecología, entre la segunda y la tercera concepción, consideramos necesario hacer un inciso para señalar la obra de los fotógrafos de paisaje americanos, particularmente a partir de 1890, con motivo de un acontecimiento de relevante mención en este trabajo: la creación del *Parque Nacional de Yosemite*, la primera reserva natural de Estados Unidos. Este hecho provocó que la conservación de la naturaleza se convirtiera por primera vez en tema importante tanto en el ámbito fotográfico como en el resto de las artes plásticas. Y es que esta nueva conciencia ecológica y de preservación de grandes espacios naturales que comenzó a principios del siglo XX, caló de tal manera en la sociedad que propició que, por ejemplo, en 1969 el empleo del pesticida DDT fuera prohibido en áreas residenciales o, en 1970, la instauración del primer Día de la Tierra (Blanco, 2015, p. 42).

El ejemplo más relevante en esta causa de conciencia conservacionista de los espacios abiertos del oeste americano es, sin duda, Ansel Adams (fig. 27).

El trabajo maduro de Ansel Adams se caracteriza por una técnica meticulosa y una exaltación dramática del mundo natural (...) visualizaba el paisaje del Oeste americano como un espacio de una belleza asombrosa, y normalmente sin tocar por la mano del hombre, de gran pureza (...) Sus imágenes nos conducen hacia una conciencia colectiva del medioambiente del que formamos parte, y el cual debemos proteger (...) Resulta crucial confiar en la existencia de una conexión espiritual con el paisaje, tal y como Ansel Adams demostraba a través de su proceso de creación (Blanco, 2015, p. 46-48).

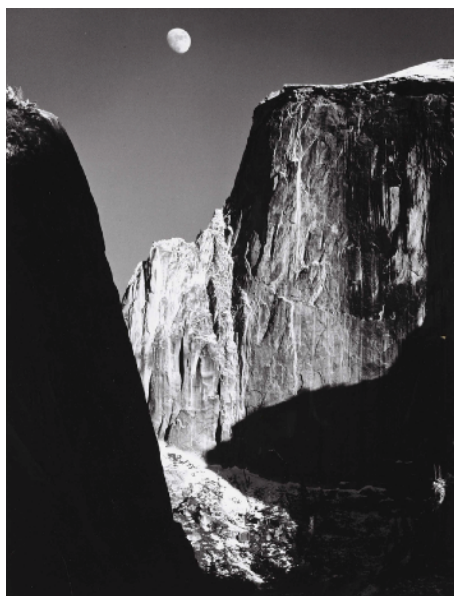


Fig. 27. Ansel Adams. *Moon and Half Dome, Yosemite National Park*. 1960. Fotografía.



Fig. 28. Eliot Porter. *Colorful Trees, Newfound Gap Road, Great Smoky Mountains National Park, Tennessee*. 1967. Fotografía.

Retomando la cuarta concepción, en esta contemporaneidad y desde la conciencia de responsabilidad generada por la crisis ecológica global, encontramos diversas maneras de aproximación a lo natural en el ámbito del arte que van desde intervenciones sutiles como, por ejemplo, el Land Art europeo hasta las vertientes audiovisuales o performativas más activistas (Albelda, 2015, p. 212). Esta diversidad da pie a autores como Fernando Arribas (2015, p.192) a distinguir dos tipos de arte en el ámbito ecologista: el arte ecológico y el arte ecologista.

Por un lado, los trabajos enmarcados dentro del arte ecológico consisten en acciones que implican el cuidado directo de la naturaleza, pasando ésta al primer plano y quedando la autoría del artista desplazada.

El arte ecológico es el ejemplo más obvio del arte que manifiesta consideración estética hacia la naturaleza. Las obras de esta clase se

denominan así porque están explícitamente interesadas en dirigir la atención a la responsabilidad humana por la crisis ambiental (Brady citado por Arribas, 2015, p.192).

Es decir, este tipo de obras se caracterizan por la clara intención de concienciar acerca de los problemas ambientales (sin plantear críticas explícitas basadas en la ética ecológica), son respetuosas con la naturaleza, es decir, de huella ecológica reducida y son desarrolladas generalmente en entornos abiertos causando el menor impacto posible. En otras palabras, su intención es concienciar pero priorizando las cualidades estéticas de la naturaleza (Arribas, 2015, p.193). Especialmente significativos en este contexto son los trabajos de Richard Long, Andy Goldsworthy o Nils-Udo.

Sin embargo, el arte ecologista invierte las preferencias: de clara intención crítica y pedagógica, antepone las consecuencias de la actividad humana antes que las cualidades estéticas de la naturaleza por sí misma. Por lo tanto, su intención es ética, ya que su claro objetivo es despertar la concienciación ante la grave crisis ecológica y, por ello, la autoría y la idea de arte como discurso de autor pesarán poco ya que lo principal es conseguir el objetivo que se pretende. En este caso, los medios de los que se vale han de tener una gran capacidad empática pues han de ser capaces de poner en manifiesto una cuestión ética y generar en el espectador una reacción emocional. Hablamos de fotografía, video y performances apoyados a su vez por discursos científicos, fílmicos y literarios “entretejiendo una trama cada vez más extensa, diversa y sólida vinculada al nuevo paradigma ecológico” (Albelda, 2015, p.229).

Por lo tanto, las bases de este arte ecologista nos remiten a discursos como la nueva fotografía documental definida por Martha Rosler y Allan Sekula a partir de los setenta (tratados en el segundo capítulo) donde recursos como textos o proyecciones son estrategias complementarias para evidenciar de manera múltiple y compleja la realidad referenciada (Martínez, 2014). Y donde incluso, la relegación de la autoría a un segundo plano, coincide con la crítica de Sekula al sistema promocional del arte donde “la única exigencia en un contexto cultural mercantilizado es la autopromoción artística constante” (Sekula, 1978, p. 38). Así que, quizás, la fotografía entendida como ecologista comparta la estética de la nueva fotografía documental extendida.

Tras estas últimas reflexiones y teniendo presente la urgencia que se nos plantea con la crisis ecológica global, nos preguntamos sobre las posibles manifestaciones artísticas fotográficas en el ámbito arte y ecología. La crisis ecológica ha cambiado la percepción del paisaje y, por lo tanto, ¿el circuito del arte contemporáneo demanda una fotografía de ética ecológica en lugar de una fotografía que resalte únicamente su belleza y comunique sus procesos?

Estimamos importante aclarar que no pretendemos establecer una clasificación entre lo válido y lo no válido ya que, tal y como afirma Soulages (2010),

Hoy ya no estamos en el tiempo de las fronteras y las purezas que uno defendería, sino en el de las hibridaciones e impurezas que unos trabaja. El teórico no debe hacerse el aduanero de los territorios del arte. Sin embargo, para pensar un objeto cualquiera -en este caso el arte (contemporáneo)-, el teórico debe localizar diferencias y construir conceptos que permitan tener una interpretación más fecunda de ellos (p.304).

Anteriormente ya se ha mencionado que el paisaje es un constructo cultural, por lo tanto partimos de que paisaje y naturaleza no es lo mismo y, por extensión, paisaje y medio ambiente tampoco ya que, entre otras consideraciones, el concepto de medio ambiente es más reciente que el de paisaje. “Un paisaje no puede reducirse nunca a un ecosistema” ya que “el paisaje no es un concepto científico” (Roger, 2007, p. 140). Pero, ¿cuándo una intervención artística (fotográfica en nuestro caso) puede considerarse ecológica?

Arribas (2015, p. 201), por ejemplo, sostiene que será más o menos ecológica dependiendo del grado previo de deterioro del entorno en el que se interviene. Entonces, según esta afirmación, si las acciones artísticas son consideradas ecológicas dependiendo del grado de humanización del paisaje, las fotografías de paisajes naturales sin intervención humana, quizás no sean ecológicas por ser solo testimoniales, contemplativas. Pero, ¿qué hace que la aproximación artística sea ecológica: la calidad del entorno o la intención, el compromiso del fotógrafo? Quizás, si ya no existen entornos de grado cero de intervención, entonces según la teoría de Arribas, todas las fotografías contemporáneas son ecológicas. De hecho, Arribas (2015) aboga por esa reinención del arte contemporáneo reivindicando la “capacidad para poner de manifiesto una cuestión ética” (p.192). De nuevo en la línea de autores como Sekula o Rosler que sólo concebían la fotografía como herramienta de compromiso y de denuncia. “Es esencial al arte contemporáneo un continuo cuestionamiento de la propia noción de arte y de su función social, y el arte ecológico, tal y como se desarrolla actualmente, sería un buen ejemplo de esta labor de constante redefinición” (Arribas, 2015, p.184).

Pero entonces, ese tipo de fotografía de paisaje que congela cartográficamente un territorio para hacer que volvamos a amarlo principalmente en su dimensión estética (Mica, 2008, p.227), es decir, sin vocación de compromiso, sin ética ecológica, ¿tiene sentido en la actualidad? ¿Por qué ética y estética hacen buena una obra?



En definitiva, si en el capítulo anterior ya intuimos que la legibilidad es una de las características de la fotografía contemporánea de paisaje, ahora quizás podamos añadir que además ha de ser ética por tener como objetivo concienciar sobre la crisis ecológica.



Fig. 29. Axel Hütte. *Niagara Falls, Canadá*. 2016. Fotografía.

#### 4.1 EDWARD BURTYNSKY: *Anthropoceno*, ¿belleza estética o catástrofe ambiental?

*Anthropoceno* (figs. 30 a 34) es un proyecto multidisciplinar que combina fotografía artística, cine, realidad virtual, realidad aumentada e investigación científica en torno a la huella humana sobre el planeta. Originalmente concebido como un ensayo fotográfico, el proyecto evolucionó rápidamente para incluir películas, murales de alta resolución e instalaciones de realidad aumentada. Edward Burtynsky en colaboración con Nicholas de Pencier y Jennifer Baichwal, emprendieron un viaje alrededor del mundo (a todos los continentes, excepto a la Antártida) para capturar la evidencia de la huella humana y así reflexionar sobre el significado de estas profundas transformaciones. El resultado, lanzado mundialmente en 2018, consta de una exposición fotográfica itinerante, un largometraje, experiencias interactivas inmersivas en realidad aumentada y virtual, un libro de fotografías publicado por Steidl y un programa educativo integral (<https://theanthropocene.org/>). Es decir, hablamos de un proyecto fotográfico extendido, apoyado por discursos científicos, fílmicos y educativos. Además, con una importante campaña de difusión en webs y redes sociales.

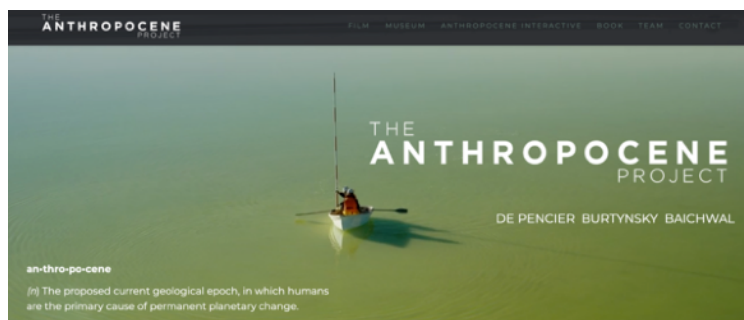


Fig. 30. Captura de pantalla. 14 de junio de 2019. <https://theanthropocene.org/>

Fig. 31. Captura de pantalla. 14 de junio de 2019. <https://www.instagram.com/p/ByptW0kAT06/>

Fig. 32. Edward Burtynsky. *Salton City, California, USA.* *Anthropocene.* 2009. Fotografía.

Fig. 33. Edward Burtynsky. *Phosphor Tailings Pond #4 Near Lakeland, Florida, USA.* *Anthropocene.* 2012. Fotografía.

Fig. 34. Edward Burtynsky. *Salt Flats, Atacama Desert, Chile.* *Anthropocene.* 2017. Fotografía.

Nuestro interés por este proyecto radica en el análisis del sistema de representación que Burtynsky utiliza en sus fotografías puesto que ese es el punto de interés para nuestra investigación. Su método es claro: adopta la estética pictórica tradicional de los paisajes del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, es decir, la técnica clásica que cualquier espectador contemporáneo comprende, magnificándola con las técnicas digitales actuales y utilizando como medio de difusión las herramientas de marketing propias de nuestra época. Burtynsky bebe de artistas como Ansel Adams, August Sander (fig. 35) o Albert Renger-Patzsch, entre otros, aplicando hábilmente sus códigos de representación: gran profundidad de campo, vistas amplias, punto de vista elevado y luz de amanecer o atardecer (Blanco, 2017, p. 57-58).

De esta manera, Burtynsky consigue imágenes de gran potencia expresiva, épicas, manejando así con maestría la estética de lo bello y lo sublime. Respecto a este último concepto, Raffaele Milani (2008, p. 52), en su ensayo *Estética y crítica del paisaje* escribe:

El sentimiento de lo sublime es el resultado del contraste entre razón e imaginación; es, en lo que concierne a la forma, inadecuado para nuestra capacidad de representación. Este sentimiento ha inaugurado la más elevada sensibilidad estética de los siglos XVIII y XIX y favorece no sólo un amplio registro del gusto, sino también fértiles intercambios entre la vida del arte y la vida estética.



Fig. 35. August Sander. *Cantera cerca de Colonia*. 1930-1935. Fotografía.



Fig. 36. Edward Burtynsky. *Iberia Quarries #8 Cochicho Co., Pardais, Portugal*. 2006. Fotografía.

En otras palabras, esa percepción de lo sublime presente en las fotografías de Burtynsky es una de las claves para pensar esas imágenes como bellas, para que sean del gusto de todos. Y es que, esa búsqueda de lo bello en los paisajes altamente antropizados, esa adaptación de nuestra mirada a los parajes transformados pueda ser quizás por necesidad, por supervivencia, para no enquistar el sufrimiento de pérdida (Albelda, 2013). En palabras de Maria Antonia Blanco,

Comprender el sentimiento encontrado de atracción y repulsión que provocan ciertas imágenes llega a ser realmente un reto en la actualidad, que nos lleva a reflexionar sobre qué nos afecta más: ¿la belleza estética o la catástrofe ambiental? (Blanco, 2017)

En definitiva, Burtynsky consigue realizar un proyecto altamente legible, que gusta a una amplia mayoría y con un alto grado de difusión mediática (comercial). Así es que su crítica a la civilización, su denuncia a la industria y su consecuente efecto sobre el medio ambiente, sin lugar a dudas, llega al espectador. ¿Será por lo tanto este modelo de representación de paisaje contemporáneo uno de los sistemas válidos en esta contemporaneidad?

El mensaje llega al espectador con nitidez, por lo tanto, podemos decir que el modelo resulta eficaz ya que no existen interferencias. Utiliza los códigos de representación tradicionales y se dirige a una amplio espectro de público (que es lo que el autor persigue). La estética de este modelo gravita entre las bellas artes y los medios de comunicación sin un claro nexos teórico-artístico aunque sí científico-ecológico. No obstante, por tener sus imágenes una sencilla codificación, es decir, por ser altamente legibles, sin demandar una profundización en teorías artísticas y sociales propias del lenguaje del arte, quizás puedan ser criticadas en los ámbitos artísticos donde se impone otro tipo de participación y profundización teórica para la comprensión clara de la obra.

## 5. EL ARCHIVO Y LA PRÁCTICA PAISAJÍSTICA CONTEMPORÁNEA

¿Qué espacio-tiempo corresponde al paisaje de nuestro proyecto fotográfico: presente o pasado? Uno de los objetivos de la serie presentada, *Cumbre del Sol*, es precisamente constatar, con afán de perpetuar fotográficamente, la transformación del territorio. Se trata de hacer visible dicha transformación mediante el uso de la fotografía, de archivar acontecimientos que reivindiquen su realidad, de evidenciar tanto la existencia de lo real como la huella de lo que ya no existe, testigo de lo ya pasado. Recordemos que, desde sus inicios, la fotografía documental está estrechamente ligada a lo real por ser la que tiene la capacidad de transmitir no sólo la verdad del mundo real, sino también la capacidad para comunicar el comentario del fotógrafo acerca de esa verdad (Time-Life, 1976).

Por lo tanto, fotografiamos no sólo para promover el cambio y la reflexión, sino también para conservar. Al abordar un trabajo, en este caso paisajístico, hemos de tener en cuenta no sólo al espectador contemporáneo, el cual leerá las imágenes como paisajes de la memoria, sino también al público del futuro que lo verá y lo leerá como información histórica sobre la época fotografiada. Por lo tanto, los objetivos continúan siendo denunciar y al mismo tiempo inmortalizar, archivar y conservar históricamente pensando en el futuro. Se trata de ser fotógrafos testigos del presente para hacer así intencionadamente que el valor de las imágenes aumente con los años (Lugon, 2010, p. 333-334).

Realizamos en este punto un pequeño inciso para aclarar, tal y como Ana María Guasch señala en la introducción de su libro *Arte y Archivo 1920-2010*, que cuando nos referimos a prácticas de archivo no estamos hablando de prácticas de almacenamiento, colección y acumulación, sino que más bien nos referimos al aspecto de la memoria colectiva, al archivo “como suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido” (Guasch, 2011, p. 13). Hablar de archivo, no es vincular a un registro del pasado, es conectar con el futuro por tratarse precisamente de eso: de un repositorio para el futuro (Guasch, 2011, p. 303). Si trasladamos estas ideas al ámbito del paisaje, bien es cierto que somos seres ambientales que precisamos de un entorno físico con el que identificarnos, por ello, la sensación de pérdida a causa de la transformación rápida de un territorio por intereses urbanísticos, como ocurre en *Cumbre del Sol*, supone una pérdida de referencia del recuerdo (Albelda, 2013). Al espectador contemporáneo probablemente esa sensación de irreversibilidad le produzca nostalgia, al público del futuro quizás le remueva la conciencia.

¿Es entonces éste el sentido del archivo, ese que intencionadamente se revaloriza con el tiempo para preservar la memoria? La fotografía documental se asocia a evidencia y a objetividad, pero ¿es también la opción archivística elemento inherente en la naturaleza de misma? Parece ser que sí. Allan Sekula, uno de los primeros autores que en sus escritos aborda el tema del archivo fotográfico, ya afirmaba que “los procedimientos y ambiciones del archivo están presentes en toda práctica fotográfica” (citado por Guasch, 2011, p. 168). Por lo tanto, podríamos deducir que en la fotografía documental convivirían no sólo lo denotativo y lo connotativo tal y como Roland Barthes (1989) postuló <sup>11</sup>, sino que se añadiría una tercera condición : la archivística.

Así es que, si la parte denotativa de la fotografía documental es una tarea literal y la connotativa es una tarea interpretativa, entonces la vertiente archivística es, según Guasch (2011, p.48), la tarea arqueológica que no intenta interpretar lo ya dicho ni descubrir lo no dicho, sino más bien interroga la propia existencia de lo ya dicho.

A continuación analizaremos cuatro ejemplos que ilustran la práctica de archivo con intenciones totalmente diferentes: las tipologías de Bernd y Hilla Becher, los libros-inventario de Ed Ruscha, el apropiacionismo de Peter Piller y el estudio sobre el lenguaje fotográfico de Thomas Ruff.

### 5.1 BERND Y HILLA BECHER: el estilo tipológico como método archivístico

Si procediéramos a una enumeración de los fotógrafos que con su trabajo han contribuido decisivamente a hacer que el archivo y la clasificación sea una de las Bellas Artes, sería imposible dejar de dedicar una mención especial a los alemanes Bernd y Hilla Becher. Su trabajo es de consideración fundamental tanto por la relevancia de sus fotografías de construcciones industriales realizadas desde los años 50 con la clara intención de crear tipologías, como por su labor docente entre 1976 y 1996 (Bernd) en la destacada Academia de Bellas Artes de Düsseldorf. De hecho, como ya es sabido, muchos de sus antiguos alumnos son hoy en día fotógrafos de reconocido prestigio internacional como es el caso de Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Struth o Thomas Ruff entre otros.

Los Becher eran también de esos artistas que utilizaban la fotografía para hacer algo distinto en contraposición a los fotógrafos puros que consideraban a

---

<sup>11</sup> Barthes establece la doble condición de la fotografía: la denotativa y la connotativa. El mensaje denotado, el análogo, es el mensaje real o literal, sin código; el mensaje connotado, desarrollado a partir del denotado, es la opinión individual del espectador a través de su cultura y, por lo tanto, requiere de código puesto que se enmascara tras la objetividad de la denotación.

la fotografía como un dispositivo pictórico alternativo (Chevrier, 2007, p. 298). Su relevancia reside en el hecho de que trascendieron el enfoque documental y desarrollaron una estética propia muy marcada, “a la vez concreta y rígida, objetiva y personal, restringente y enciclopédica” (Zweite, 2005, p. 29).

Claramente influenciados por autores anteriores como August Sander, Karl Blossfeldt o Albert Renger-Patzsh, en cuarenta años de trabajo, apenas modificaron su método fiel a un estilo objetivo muy específico llegando así a configurar un extenso y homogéneo corpus fotográfico seminal para la historia de la fotografía. Elegían siempre un fondo neutro, el mismo momento del día y la misma época del año y el mismo punto de vista elevado frontal para, posteriormente, organizar el trabajo en series tipológicas haciendo uso de retículas como método de representación anti-jerárquico privando así a las imágenes de hilo narrativo. Su intención era fotografiar los objetos de manera idéntica para que se pudieran comparar y así comprender su desarrollo histórico (Grigoriadou, 2010, p. 368), para preservarlos en el tiempo (p. 375) y así evocar un profundo sentido de pérdida, de melancolía (p. 376). Para los Becher, “el archivo se convirtió en la principal forma de organización para la creación de significados fotográficos” (Zweite, 2005, p. 17).

Fig. 37. Portada catálogo *Typologies* con motivo de la exposición de Bernd y Hilla Becher en la Bienal de Venecia de 1990.



Fig. 38. Bernd y Hilla Becher. *Typology of Watertowers*. 1972. Fotografías.



Pero realmente el punto de anclaje con este trabajo, no es esa manera de serializar o ese estilo tipológico tan característico, sino más bien el sentido de pérdida inmanente, pérdida de memoria histórica (porque esas construcciones industriales al final se preservan sólo en sus fotografías, por estar unas ya destruidas y otras en fase de desaparición). Por lo tanto, el trabajo de los Becher en palabras de Buchloh, quedaría pues reducido a un “archivo melancólico”, a una crítica hacia el pasado (citado por Grigoriadou, 2010, p. 353).

¿No será entonces éste el punto en común con la fotografía de paisaje contemporánea irremediablemente vinculada a la crisis ecológica cuya tercera condición, la archivística, apela precisamente a la melancolía, a la crítica, a la memoria de los espectadores presentes y futuros? Y no nos referimos a la melancolía entendida como añoranza del campo bucólico, según Alain Roger “tan querido por algunos ecologistas” (2007, p. 120), ni a la “verdolatría” u obsesión por lo verde supuestamente convertida en valor estético paisajístico (p. 143). Nos referimos a la pérdida irrecuperable de la biodiversidad fruto de la acción del hombre que inevitablemente “nos introduce en una teoría de creación paisajística en constante transformación” (Blanco, 2017, p.11).

## 5.2 ED RUSCHA: los libros-inventario y la mimesis del amateurismo

Ed Ruscha es otro claro ejemplo de autor que hace uso de las series en sus fotografías no sólo para documentar en su caso paisajes urbanos, sino también para establecer, en aquel momento, un nuevo modo de representación con la intención principal de difundir sus imágenes a través de la producción de libros-inventario de larga tirada. En palabras de Guasch (2011), Ruscha sistemáticamente secuenciaba las imágenes “página tras página sin privilegiar ninguna en particular [...] sin que quedaran capitalizadas por una visión de conjunto” (p. 119). Es el caso de *Twentysix Gasoline Stations* publicado en 1963, *Some Los Angeles Apartments* en 1965, *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* en 1967 o *Real Estate Opportunities* en 1970 (figs. 39 y 40), hasta llegar a publicar un total de 16 libros entre 1963 y 1978.

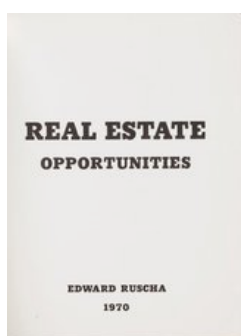
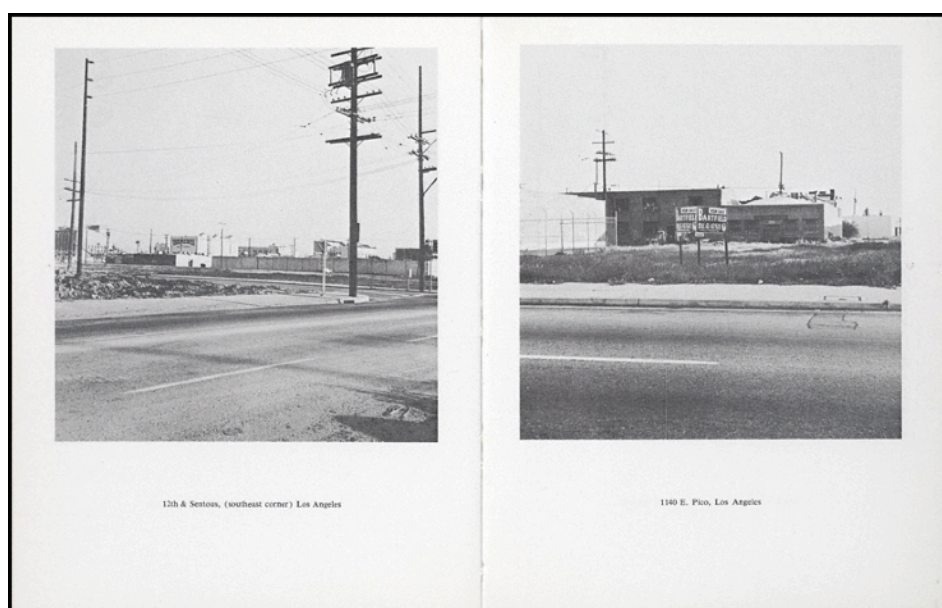


Fig. 39 y 40. Ed Ruscha. Portada y páginas interiores del libro *Real Estate Opportunities*. 1970.



Pero lo que realmente nos interesa para esta investigación documental, es precisamente esa búsqueda de Ruscha de un nuevo modelo de representación, es su caso basado no sólo en la serialización para sus libros-inventario, sino también en el amateurismo que intencionadamente profesa en sus imágenes. La producción de su obra coincidió en el tiempo con la irrupción en el mercado de las nuevas cámaras Nikon y Polaroid de alta resolución. La fotografía se democratizaba así aún más y además ofrecía mayor calidad tecnológica; en otras palabras, los aficionados podían acercarse aún más a los artistas. Sin embargo, los artistas como Ed Ruscha a modo de rebeldía, como acto creativo, imitaban por su parte ese amateurismo pero, en su caso, para criticar o contradecir los criterios del modelo clásico de fotografía artística o de libro clásico de fotografías que tradicionalmente marcaba la frontera entre lo artístico y lo amateur (Wall, 2007, p. 357-358).

Hoy en día, ya con la consolidación total de la fotografía digital, los aficionados quizás se crean todavía aún más cerca de los artistas (hay más herramientas técnicas para hacer que las fotografías parezcan fotografías) sin embargo, lo que está claro es que ese amateurismo intencionado del que hablamos parece que no es muy aceptado en los circuitos de fotografía documental contemporánea por ser hoy técnica y al mismo tiempo conscientemente artística (filosófica). Como apunta David Company: “La fotografía significa poco por sí misma y necesita un sustento discursivo y textual para sacar a relucir sus múltiples posibilidades” (Company, 2006), p. 20).

### 5.3 PETER PILLER: la apropiación como práctica de archivo

La casi totalidad de la obra de Peter Piller gira en torno a su gran proyecto *Archiv Peter Piller* formado por imágenes procedentes de recortes de prensa, postales y fotografías de autoría propia. El proyecto nace a raíz de su trabajo en una agencia de publicidad donde uno de sus cometidos era revisar diariamente los diarios alemanes para realizar el clipping relativo a los clientes de su agencia. El archivo consta de miles de imágenes agrupadas en diversas secciones entre las cuales aquí destacamos *Von Erde Schöner* (figs. 41 y 42), fotolibro publicado en 2004, realizado a partir de una selección de 12.000 fotografías aéreas realizadas entre los años 1979-1983 por una empresa que fotografió desde el aire miles de casas unifamiliares alemanas de nueva construcción en la periferia de los centros urbanos con la intención de vender las imágenes a los propietarios de las mismas (Feuerhelm, 2017).

El trabajo de Piller sólo puede entenderse, en palabras de Ana María Guasch,



[...] si se sitúa en el contexto de las prácticas conceptuales que, partiendo de una reflexión sobre la apropiación y la fotografía como ready made, derivan en las prácticas de archivo y en las reflexiones sobre éstas a la hora de configurar la memoria, el imaginario y la historia (Guasch, 2011, p. 237)

Hablamos, como dice Fontcuberta, de adopción o coleccionismo a modo de poética artística producida por la saturación de imágenes donde “se pasa del coleccionismo como creación a la creación como coleccionismo” (Fontcuberta, 2017, p. 183-185).



Fig. 41 y 42. Peter Piller.  
Imágenes del libro *Von Erde  
Schöner*. 1979-1983.

#### 5.4 THOMAS RUFF: ¿realidad o ficción?

Para el desarrollo de este apartado, tomaremos como referencia el capítulo dedicado a Thomas Ruff de la tesis de Eirini Grigoriadou (2010, p. 427-455) dirigida por Anna Maria Guasch sobre las nuevas generaciones de fotógrafos en Alemania.

Alumno de los Becher en la Escuela de Düsseldorf junto a Andreas Gursky, Candida Höfer y Thomas Struth, Thomas Ruff es uno de los mejores artistas fotógrafos del siglo XXI. Durante más de treinta años, ha trabajado todos los géneros fotográficos reinventándolos. Su metodología de trabajo se basa en archivar imágenes (propias o apropiadas) organizadas por series temáticas ya que, para Ruff, éste es el sistema más apropiado para analizar y examinar el lenguaje de la fotografía. Así es que, tal y como Grigoriadou señala, la preocupación del artista es precisamente esa: desarrollar lo que él denomina la gramática o el lenguaje del medio fotográfico aludiendo al uso y función, a las

técnicas y a la tecnología. En otras palabras, desarrollar nuevos modos de representación, nuevos modelos de imágenes mostrándonos así una realidad basada en una construcción, es decir, una realidad manipulada.

Thomas Ruff en cada serie trata diferentes géneros de la fotografía, cada uno con su propia tecnología y su propio punto de vista: retrato, arquitectura, paisaje, desnudo, fotografía de prensa, fotografía industrial y fotografía científica. Lo interesante es que los procesos de manipulación que Ruff utiliza son propios del medio fotográfico haciendo notar de este modo que la autenticidad de la fotografía es una autenticidad artificial. Es decir, Ruff interviene en el archivo y pone así en entredicho la supuesta condición objetiva del tradicional archivo fotográfico: ¿Realidad o ficción?

De todas sus series, para esta investigación señalaremos su proyecto *JPEGS* (fig. 43) producido desde 2004 dividido a su vez en cuatro categorías: catástrofes naturales, catástrofes de guerra, naturaleza y paisajes idílicos. Destacaremos en primer lugar la preferencia de Ruff por trabajar en serie. De hecho, todo su trabajo hasta la fecha ha sido en serie. La serie permite mostrar lo particular de una imagen en el contexto de un grupo general. De este modo, se enfatiza y se elimina simultáneamente lo específico de cada imagen en particular. Es decir, vemos cada imagen como única pero, sin embargo, sólo somos capaces de percibir esa singularidad al ubicar cada imagen dentro de su serie (Campany, 2008).

Pero lo característico de esta obra, formada tanto por imágenes propias como por imágenes recopiladas de internet, es que todas ellas están tratadas con una textura digitalizada donde, al ampliarlas a gran formato, quedan visibles los píxeles que la forman. En consecuencia, la estructura pixelada afecta la relación del observador con la imagen: desde lejos, el observador puede identificar el tema, desde cerca, la imagen se distorsiona. En palabras del autor, las imágenes “son demasiado próximas para ser verdaderas” y “demasiado lejanas para ser falsas” (Grigoriadou, 2010, p.452).

En ese juego de lejos-cerca, el espectador al acercarse, siente que el paisaje se destruye, desaparece de la memoria, el espacio se vuelve ambiguo: real y virtual al mismo tiempo. Ruff mezcla así un género tradicional como es el paisaje con el modo de representar propio de la fotografía digital, colocándonos así en la delgada línea que separa lo original de lo ficticio.

Ruff, a diferencia de los autores que hemos visto hasta ahora, es el único cuya estética es a su vez una exploración de distintos modos de representación, todo ellos enmarcados dentro de los avances tecnológicos del lenguaje fotográfico, relacionados a su vez con los distintos géneros propios del medio. Ruff habla del estado de la cuestión fotográfica en el siglo XXI. Pero en

Fig. 43. Thomas Ruff. *Jpegs II*,  
One from a set of seven digital  
ditone prints. 2008. Fotografía.



*JPEGS*, hay una lectura adicional: la destrucción del paisaje vinculada al progreso y a las nuevas tecnologías. *JPEGS* es un trabajo codificado, entendido sólo si se contempla en directo, en una sala de exposiciones donde se pueda experimentar el juego de las distancias.

Respecto a nuestro trabajo *Cumbre del Sol*, a parte de la clara intención crítica, tiene además ese propósito de estrategia de archivo probablemente más cercano a las intenciones de los Becher en cuanto a memoria histórica se refiere. Se trata no sólo de evidenciar la pérdida irrecuperable de la biodiversidad anterior al proceso de urbanización continuo de los últimos treinta años en un territorio concreto, sino también, de cara al espectador del futuro, de dejar constancia de un ejemplo de las tantas acciones humanas que han causado la crisis ecológica que será inevitablemente cada vez más patente a medida que avanza el tiempo.

Desde sus inicios, la fotografía ha estado vinculada a las prácticas archivísticas y, en particular, esta estética documental dominada por el sentimiento de pérdida a la que nos referimos, ya la practicaban Atget al fotografiar las calles de París, August Sander las casas rurales en vías de

desaparición, Walker Evans las casas victorianas en proceso de demolición, o Renger-Patzsh las casas de la isla de Styllt víctimas del desarrollo turístico... (Lugon 2010, p. 340). Lo nuevo ahora, respecto a todos esos autores anteriores, y desde que sabemos que el deterioro de los ecosistemas es irreversible, es el propósito de concienciar y denunciar las consecuencias de declive provocadas por toda esa antropización del paisaje. Por ello, en esta contemporaneidad vuelve el paisaje como tema casi de una manera obligatoria desde todas las disciplinas artísticas, y por lo tanto, como nuestro ámbito de trabajo es el fotográfico, es tarea de los fotógrafos artistas contemporáneos buscar un modo de representación con una estética adecuada que invite a la reflexión y al cuestionamiento del modelo de progreso dominante. Del mismo modo que en los años setenta, en el principio de la posmodernidad, la fotografía necesitaba reinventarse para adaptarse a los cambios sociales y culturales del momento, ahora de nuevo debe de enfrentarse a una nueva reforma si pretende ser un recurso importante de crítica ante el nuevo paradigma ecológico. Las palabras de Nelson Brissac respecto al arte contemporáneo, son perfectamente aplicables a la posible reformulación de la fotografía de paisaje:

El arte contemporáneo se haya en un momento de profundas transformaciones en lo que concierne a sus procedimientos y repertorio [...] por enfrentarse a las nuevas configuraciones espaciales y temporales creadas por los procesos de globalización y sus efectos superando los límites conceptuales y los expedientes formales que hasta el momento han circunscrito las prácticas artísticas (Brissac, 2006, p. 105).

Aunque quizás, el que señala más certeramente, el que da la pista definitiva respecto a esa posible nueva estética a la que nos referimos sea Jean-François Chevrier al afirmar que la fotografía hoy se sitúa entre las bellas artes y los medios de comunicación.

La fuerza del modelo de la comunicación en el arte contemporáneo (cuyo símbolo caricaturesco es Jeff Koons) está transformando la apreciación crítica de la fotografía como instrumento artístico, después de haberse beneficiado con creces de los logros estéticos conseguidos gracias a este medio. Desde principios de los años sesenta [...] el reconocimiento y el rechazo de la legitimidad de la fotografía como instrumento artístico dependen esencialmente del lugar ambiguo que ocupa el "arte contemporáneo" entre la tradición de las bellas artes y la era de la comunicación (Chevrier, 2007, p. 207).

Chevrier, cuando se refiere a medios de comunicación, habla de publicidad o más bien de estética publicitaria entendida como la que mezcla los tópicos del arte crítico con simples fórmulas de entretenimiento (2007, p. 210-211). Por lo tanto, a pesar de la contradicción que supone, el modelo de fotografía

contemporáneo sería el artístico pero sirviéndose de la estética publicitaria. José Gómez Isla (Gómez, s.f.), lo explica de la siguiente manera:

[...] en el discurso estético contemporáneo es cada vez más frecuente que la fotografía de creación adopte una apariencia esencialmente fotoperiodística y, a su vez, donde los fotorreporteros asuman como propios ciertos recursos expresivos hasta entonces exclusivos de la fotografía experimental.

Si, tal y como Rouillé (2017, p. 208-216) afirma, la llamada fotografía-documento, objetiva y rigurosa, sirve a la transmisión de un orden visual, la fotografía-expresión (de la cual ya hemos hablado a propósito de la *Mission de la DATAR*) con su propuesta de otra vía documental más libre, sirve a la información y a la comunicación.

Mientras que la fotografía-documento busca ser huella directa, la fotografía-expresión asume su carácter indirecto [...] Al pasar de documento a expresión, se pasa del calco al mapa: del ideal de lo verdadero y de la proximidad a los juegos infinitos de las separaciones y las distancias (Rouillé, 2017, p. 209-210).

Así que una vez establecidas las diferencias entre ambos tipos de fotografía documental, podremos entender que la publicidad es el territorio donde el paso del documento a la expresión conoce su mayor alcance.

En la actualidad hemos entrado en la era postindustrial de la información (Chrevrier, 2007, p. 220), así que hablar de fotografía entre bellas artes y medios de comunicación será hablar de una nueva estética que aúne arte e información.

En definitiva, en nuestra tarea de análisis de la fotografía contemporánea de paisaje, a los conceptos de legibilidad y ética ecológica tratados en los capítulos anteriores, quizás deberíamos añadir el de estética publicitaria.

## 6. CUMBRE DEL SOL

Llegados a este punto, en este capítulo desarrollaremos todo lo referente a la realización del proyecto fotográfico de producción propia, titulado *Cumbre del Sol*. Dicho título alude directamente a la urbanización del mismo nombre ubicada en Poble Nou de Benitatxell (Alicante) por ser el escenario de nuestro trabajo. El proyecto consta de una serie de doce fotografías de paisaje en color, todas ellas en formato cuadrado, disparadas con una cámara de medio formato con respaldo digital e impresas a tamaño mínimo 80x80cm. Las imágenes presentadas son el resultado de diversas intervenciones digitales realizadas en postproducción a partir de los disparos iniciales, con la intención de simular los negativos de una película fotográfica sobreexpuesta. En las fotografías se observan partes de la urbanización desde diferentes localizaciones y puntos de vista que constatan documentalmente la acción humana sobre el territorio.

Más adelante se argumentarán las decisiones tecno-estéticas tomadas a lo largo del proceso creativo que han determinado la presentación como arte final de imágenes negativas, así como las elecciones relativas al formato, al tipo de cámara, a la óptica o la decisión de imprimir en tamaños grandes, ya que todo ello se detalla en el apartado de este capítulo dedicado a la metodología del proyecto.

En la introducción de este trabajo manifestamos que la intención del proyecto fotográfico no es realizar un estudio pormenorizado y puntual del posible impacto paisajístico ocasionado por la construcción de la urbanización *Cumbre del Sol*, ya que dicho territorio es sólo una excusa a partir de la cual manifestar el problema común en el litoral mediterráneo donde se repite el mismo cliché. Habiendo elegido dicha ubicación, es fundamental recabar una serie de datos puntuales relativos a la construcción de la misma para una contextualización adecuada y mejor comprensión del proyecto.

Desde los años noventa, la Comunidad Valenciana presenta uno de los crecimientos de superficie artificial<sup>12</sup> más elevados del país, cuyos primeros kilómetros de costa han experimentado la mayor transformación de suelo de toda España (Capdepón, 2016); Benitatxell es un claro ejemplo que ilustra este hecho donde las urbanizaciones, que ocupan el 56,32% de la superficie del término, han colonizado espacios naturales de características orográficas

---

<sup>12</sup> Se entiende como superficie artificializada la superficie de territorio que, en un determinado periodo de tiempo, modifica su uso original para ser ocupada directamente por el hombre para usos residenciales, comerciales, industriales, infraestructuras, de servicios públicos, de transporte, de ocio y aquellos productivos no vinculados a los usos agrarios o forestales (Ministerio de Agricultura, pesca y alimentación, s.f.).

singulares y donde se ha construido con tipologías ajenas al territorio, en parcelas muy reducidas y ajustadas para viviendas unifamiliares o adosadas sin posibilidad de espacios verdes, provocando así un aumento notable del impacto paisajístico (Martí y Nolasco, 2011).

Para situarnos, el complejo turístico-residencial *Cumbre del Sol* está construido sobre los terrenos del monte Puig Llorença. Cristina Montiel (1990) en su artículo para la revista *Investigaciones Geográficas* del Instituto Interuniversitario de Geografía de Alicante, se remonta a finales de los años sesenta, cuando el Ayuntamiento de Benitatxell se planteó la venta del monte a una sociedad urbanizadora con el fin de convertir en espacio turístico un terreno de casi nula rentabilidad económica para dotar así al municipio de mejoras en la red agua potable, alcantarillado y obras de infraestructura y de equipo comunitario. El proceso de venta se inició en 1970 a la compañía alemana *V.A.P.F., S. A.*; tres años después, la totalidad del monte ya pertenecía a la misma sociedad. Benitatxell, al autorizar la venta, no tuvo en consideración los efectos medioambientales enormemente degradantes y destructores de masa forestal que la construcción masiva suponía. Es por ello que la creación de esta macro urbanización, como tantas otras en la costa mediterránea, ha ido en detrimento de la conservación de los valores ecológicos y paisajísticos.

Laura Domínguez, Pablo Martín y Almudena Nolasco (2016, p. 19), en su artículo para la revista *Scripta Nova*, se remontan a 1984, año en el que se inicia la construcción de la urbanización. El proceso de edificación se acometió en diversas fases (tabla 1): en la primera, la ocupación del suelo no superó las 9,6 ha; en la segunda fase, se produjo un crecimiento considerable alcanzando en el año 2001 las 225,6 ha de suelo urbanizado (lo que supuso casi la mitad del territorio municipal urbanizado). Durante el periodo que va desde el año 2001 al 2006, se construyeron 18 ha más y, finalmente, durante la cuarta fase de construcción, se produjo el crecimiento más importante teniendo en cuenta el corto espacio temporal en el que sucede ya que, desde 2006 hasta la actualidad, el tejido urbano discontinuo ha aumentado 191 ha, ocupando un total de 436,2 hectáreas y quedando una gran porción de ellas aún por edificar.

Según el informe de Greenpeace *A toda Costa* (2018), las consecuencias de estas construcciones en el litoral mediterráneo son evidentes: pérdida de la biodiversidad local debido al deterioro de los hábitats naturales, aumento del riesgo de erosión provocado por la expansión de suelo desprovisto de la protección de la vegetación y aumento del riesgo de inundación derivada de lluvias torrenciales, muy abundantes en esta zona por la reducción de la vegetación de la ribera de los ríos y otros cauces.



### Fases de construcción

1975 (aprobación del plan parcial)	Sup.
1984 (inicio)	9,6ha
hasta 2001	+225ha 50% territorio
hasta 2006	+18ha
hasta 2016	+191ha

Sup. total: **443,6ha = 4.436Km<sup>2</sup>**



**Tabla 1.** Tabla de elaboración propia a partir de Domínguez, L., Martín, P. y Nolasco, A. (2016)

**Fig. 44.** Pedro Cascales. Vista del Puig Llorença. 1973. Fotografía

**Fig. 45.** Vista aérea urbanización Cumbre del Sol. Julio 2019

Otra prueba más del impacto negativo sobre la vegetación autóctona del Puig Llorença se recoge en la Memoria Informativa del Plan General Estructural de Poble Nou de Benitatxell de 2018, donde se detalla lo siguiente:

La cobertura vegetal de la zona ha estado y está fuertemente condicionada por la ocupación humana del territorio, siendo este factor el que ha condicionado el actual paisaje vegetal y las principales especies presentes. A pesar de que la vegetación potencial correspondería a los carrascales ricos en arbustos y lianas, de distribución valenciano-tarraconense y setabense, la fuerte presión antrópica ha eliminado la vegetación potencial, siendo sustituida por coscojares con lentisco y matorrales, en aquellas zonas no ocupadas por cultivos ni por las urbanizaciones a pie de ladera [...] La Urbanización Cumbre del Sol prácticamente la ocupa al completo salvo algunas zonas verdes que quedan libres y alguna zona más próxima a los acantilados (p. 37).

Con todo, nuestras investigaciones relativas a la urbanización, si bien es cierto que nos han servido para conocer mejor el territorio, insistimos en que nuestro proyecto fotográfico podría haberse realizado en cualquier otro punto del litoral mediterráneo, ya que estas prácticas urbanísticas que han colonizado, transformado y degradado los territorios son comunes a toda la costa levantina. El haber elegido Benitaxell como territorio a documentar, no es, por lo tanto, determinante para el alcance de nuestros objetivos. Una de entre las posibles casuísticas que ha propiciado esta elección, atiende únicamente a motivos personales de familiarización con ese entorno debido principalmente a nuestra cercanía física y al uso y disfrute del mismo a lo largo de los años. Es pues esta circunstancia logística, la que marca y determina la elección de la ubicación.



## 6.1 OBJETIVOS

En cuanto a la obra de autor, desde el principio y antes de proceder a la toma de las fotografías, se estableció un primer objetivo fundamental. Recordemos que nos movemos en el ámbito de la fotografía documental artística, por lo tanto, nuestro primer objetivo era producir una obra fotográfica artística de paisaje. Esto implicaba que nuestro trabajo debía documentar la transformación de un territorio y debía de ser artístico. Como hemos explicado en el capítulo anterior, la condición artística tratada a lo largo de esta investigación debía aproximarse e intentar atender a tres condiciones: la condición literal (lo denotado), la interpretativa (lo connotado) y la arqueológica (lo archivístico).

A medida que avanzábamos en la investigación y una vez disparadas las fotografías, tuvimos claro un segundo objetivo relativo al modo de representar. Si en el desarrollo de este trabajo íbamos dilucidando las posibles características de los modos de ver contemporáneos, consideramos entonces idóneo vincularlas a nuestra obra propia para que guardara el mayor nivel de conexión y coherencia con la investigación.

A lo largo de nuestras especulaciones, hemos analizado varias estéticas de representación fotográfica, varios modos de ver desde finales de los años sesenta que nos han llevado a recoger finalmente tres características posibles que, según los autores y los teóricos señalados, han de considerarse en los modos de hacer en el ámbito fotográfico paisajístico contemporáneo: nos referimos a la legibilidad, a la ética ecológica y a la estética publicitaria. Nuestra obra, en consecuencia, debía recoger esas tres condiciones.

## 6.2 METODOLOGÍA

Respecto al modo de hacer, la obra se ha realizado en dos fases claramente diferenciadas: una primera etapa en la que nos trasladamos al territorio y procedimos a la toma de las fotografías, y una segunda fase de laboratorio de postproducción centrada en el modelo de representación finalmente elegido.

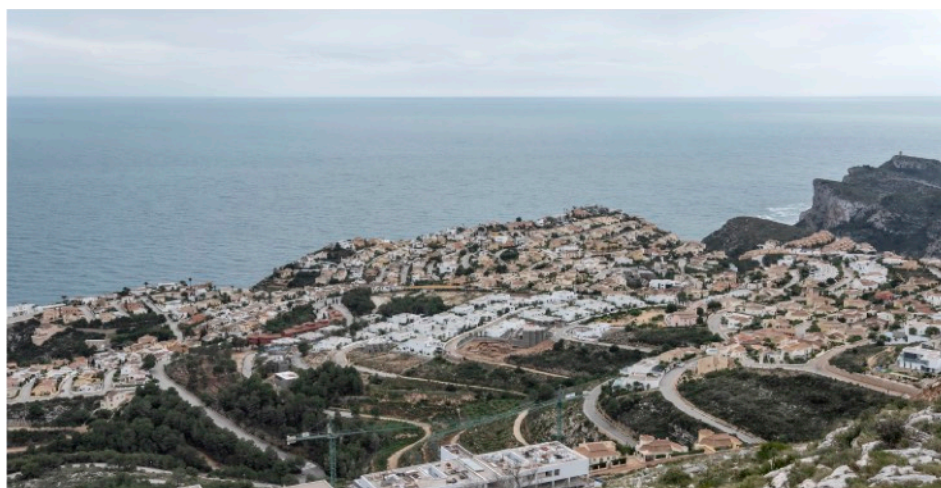
Para la realización de las fotografías, nos trasladamos durante varios días en el mes de abril de 2019 a una de las casas en régimen de alquiler de la urbanización *Cumbre del Sol*. Hemos de explicar que, previo a la elección de este lugar como escenario de nuestro trabajo, realizamos una pequeña investigación de los municipios de la Marina Alta de Alicante con mayor densidad de urbanizaciones valiéndonos tanto de estudios geográficos publicados en revistas especializadas como de las vistas de pájaro que proporciona Google Earth (fig. 47). Aportamos como ejemplo la tabla 2 publicada en el nº20 de la revista *ACE: Arquitectura, Ciudad y Entorno* (Martí, P.

y Nolasco, A., 2012, p. 181) donde se indica que el municipio de Benitatxell es el de mayor aumento de superficie artificializada hasta el año 2006. Hecho que marcó la elección de *Cumbre del Sol*, una de las urbanizaciones más extensas de la zona con más de 4km<sup>2</sup> construidos.

**Crecimiento entre los años 1990 y 2006 en la comarca de La Marina Alta**

MUNICIPIO	SUPERFICIE ANO 90 (ha)	SUPERFICIE ANO 06 (ha)	SUPERFICIE INCREMENTO 90-06 (ha)	CRECIMIENTO (%)	POBLACIÓN 90 (hab)	POBLACIÓN 06 (hab)	INCREMENTO POBLACION 90-06 (%)
<b>MUNICIPIOS LITORALES</b>							
Benissa	998,67	1.014,64	15,98	1,60%	8.045	12.690	157,74%
Benitachell	218,92	433,33	214,41	97,94%	1.641	4.773	290,86%
Calpe	1.034,37	1.199,32	164,95	15,95%	10.683	27.768	259,93%
Dénia	1.327,29	1.786,28	458,98	34,58%	24.764	42.704	172,44%
Jávea	1.865,37	2.335,15	469,78	25,18%	16.473	29.923	181,65%
Teulada	941,30	1.038,81	97,51	10,36%	5.230	13.281	253,94%
Els Poblets	99,08	165,60	66,52	67,13%	1.024	3.078	300,59%

**Tabla 2.** Municipios litorales con un aumento de suelo superior al 50% y un mínimo de 20 hectáreas.



**Fig. 46.** Ana M Gorostiza. *Vista Cumbres del Sol desde la parte alta del Puig Llorença.* 2019. Fotografía.



**Fig. 47.** Vista aérea de la urbanización *Cumbre del Sol*, Benitatxell, Alicante. Imagen rescatada de Google Earth.

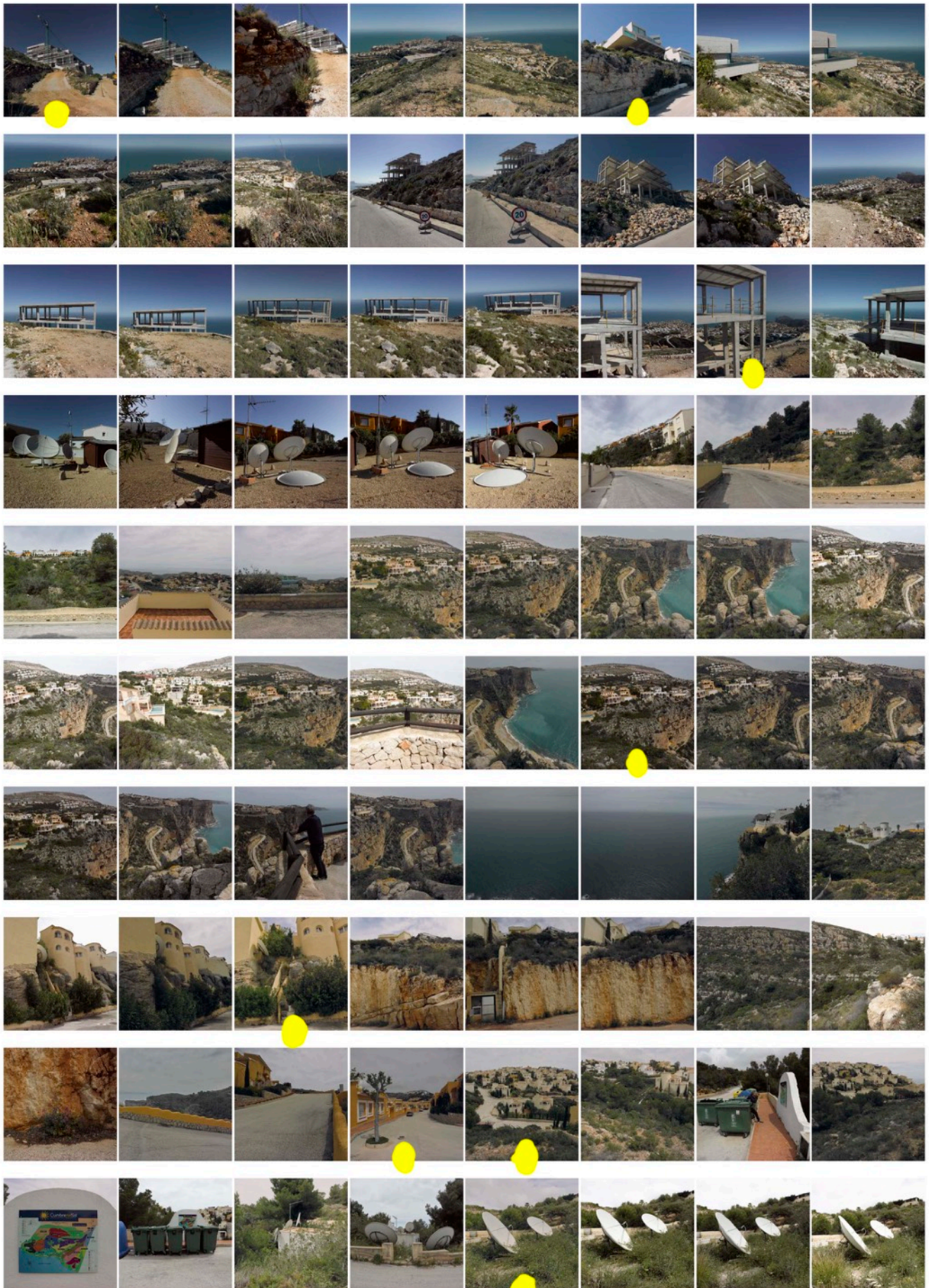
Para la realización de las fotografías se utilizó una cámara de medio formato Mamiya 645 AFD II con una óptica de 35mm y un respaldo digital LEAF APTUS II de ochenta millones de píxeles. Los motivos que nos condujeron a la elección de una cámara de estas características fueron la necesidad de asegurarnos unas ampliaciones con el mayor grado de nitidez y detalle posible gracias al tamaño del sensor (53,7 x 40,3mm), así como para obtener una gran profundidad de campo. Respecto a la elección de una distancia focal de 35mm, recordemos que, teniendo en cuenta el factor de recorte, ésta equivale a 21mm en *full frame*, es decir, manejamos un ultra gran angular que no sólo proporciona un ángulo proyectado de 92 grados (más que el ángulo de visión humano) (Rabasco, 2015, pp. 131-134), sino que también contribuye a que todos los planos, desde los más cercanos hasta los más alejados estén enfocados.

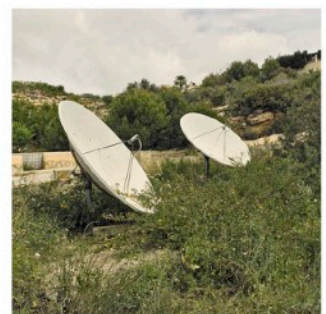
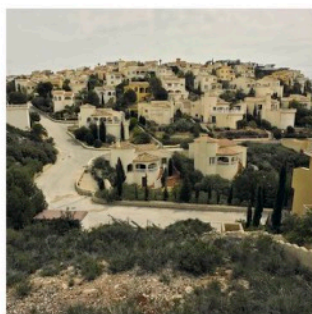
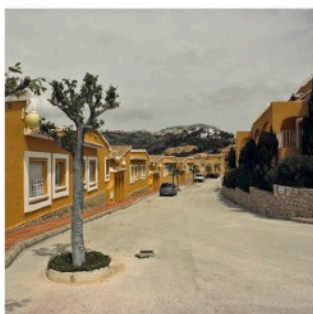
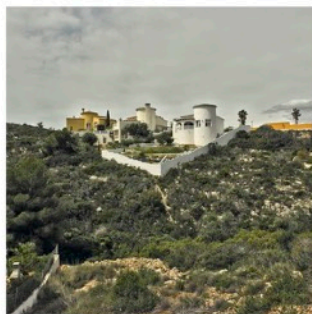
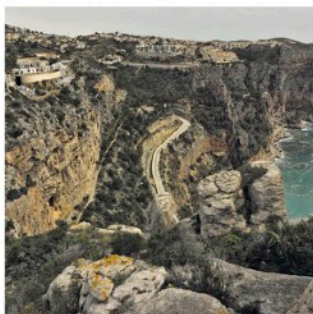
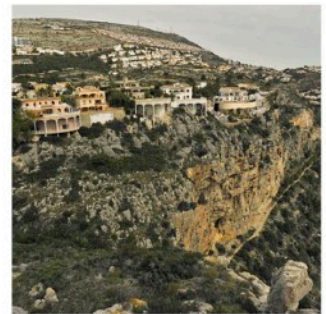
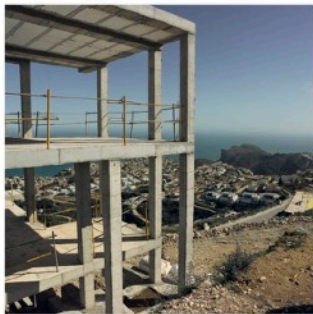
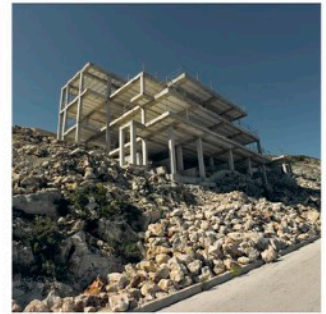
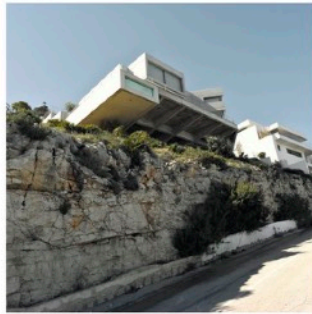
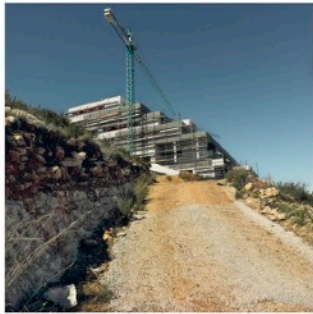
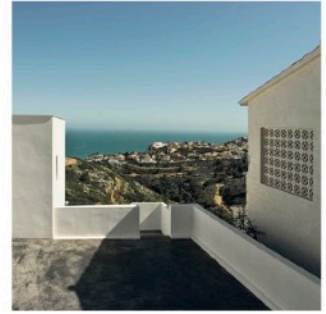
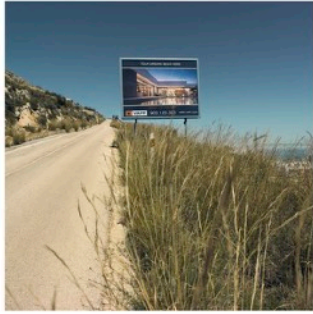
Se disparó cámara en mano (sin trípode), ya que las velocidades de obturación en combinación con el diafragma y el tipo de cámara nos proporcionaban valores por encima de 1/250. Por nuestra experiencia, sabemos que éste es el límite a partir del cual no se produce ningún tipo de vibración producto del movimiento del fotógrafo que pueda afectar técnicamente al resultado final en cuanto a congelación del espacio y nitidez.

Con respecto al diafragma, siempre se ha utilizado un valor nunca menor de f:8 con el objetivo de obtener, según nuestras intenciones, una representación óptima del espacio. A saber, un espacio cuyos planos en su totalidad queden representados con una profundidad de campo absoluta.

Ya que el respaldo digital utilizado lo permite, se optó directamente por una captura en formato cuadrado. La elección de dicho formato no fue aleatoria ya que éramos conscientes de que potenciaba la artificialidad de la escena en contraposición a la tradicional vinculación con lo real, o con la no-ficción del formato horizontal.

Una vez localizados los posibles puntos desde donde fotografiar, por ser éstos los lugares más idóneos para representar el paisaje en función de nuestros intereses, realizamos alrededor de cuatrocientas fotografías. En una primera edición se seleccionaron cincuenta. Todas ellas ofrecían un resultado satisfactorio, aunque previsible, ya que conseguimos una serie de imágenes legibles que contaban el suceso mediante un correcto modo tradicional de representación. Mostramos a continuación una de las hojas de contacto correspondiente a algunos de los disparos iniciales, así como algunas de las fotografías seleccionadas en la primera edición.





Tempranamente nos dimos cuenta de que la condición previsible de nuestras imágenes hacía que el conjunto de la obra no fuera del todo satisfactoria para nosotros. Esta insatisfacción nos abocó, en una segunda fase, a trabajar más radicalmente el modo de representar, la estética de la obra o, mejor dicho, el modo de producción artística, buscando una conceptualización mayor donde nuestro mensaje, la preocupación ecológica, quedara más subrayado a pesar de la mayor codificación. En consecuencia, tomamos dos nuevas decisiones: sobreexponer las imágenes e invertirlas para mostrar únicamente el negativo de las mismas. A continuación se detallan las razones que nos llevaron a estas dos determinaciones.

La primera decisión, sobreexponer las imágenes, tiene relación directa con el cambio climático<sup>13</sup>, probablemente la cara más conocida de la crisis ecológica global. En los peores escenarios probables, los expertos consideran que para final de siglo el aumento de temperatura podría llegar a los 4,8 °C (Greenpeace, s.f.) ocasionando así una situación de emergencia tanto ecológica como social sin precedentes. De hecho, la región mediterránea en particular será una de las más afectadas por el cambio climático (olas de calor, sequía, pérdida de biodiversidad, aumento incendios forestales) que repercutirán no sólo en la economía sino también en la salud humana (Agencia Europea del Medio Ambiente, 2019) (tabla 3).

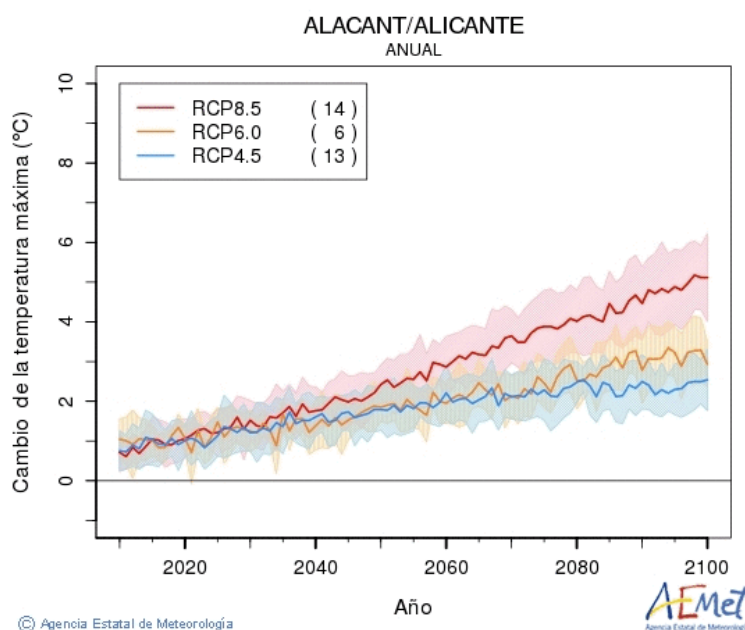


Tabla 3. Gráfico previsión cambio de temperatura máxima en °C para la provincia de Alicante hasta el año 2100.

<sup>13</sup> Se trata de un problema extraordinario que alcanza una perspectiva ambiental, política, económica y social en la que las peores previsiones también implican enormes pérdidas económicas. La causa directa es el engranaje del actual sistema económico-político-social en el que estamos inmersos; el efecto más visible es el aumento de la temperatura provocado por las emisiones de CO<sub>2</sub>.

Nuestra obra gira en torno a esos fatídicos 4°C intentando visualizar los paisajes mediterráneos de fin de siglo XXI bajo la influencia de temperaturas altas y largos periodos de ausencia de precipitaciones, de cielos despejados, de mucha luz. En un ejercicio especulativo de conceptualización teórico-técnica, podríamos calcular cómo ese exceso de luz afectaría a la exposición de nuestras fotografías de la siguiente manera: asignando por cada grado de aumento de temperatura ambiental un paso de sobreexposición, podríamos suponer que, si en el año 2100 aplicáramos la medición válida para hoy, las fotografías estarían 4 pasos sobreexpuestas, es decir, quemadas (tabla 4).

Tabla 4.



Respecto a la decisión de invertir el positivo, es decir, mostrar como arte final los negativos de las imágenes (obtenidos mediante técnicas de postproducción digital), está asociada a las reflexiones de Roland Barthes (1994) en su obra *La cámara lúcida*, cuando establece indirectamente la relación entre el negativo fotográfico y el índice, la huella de la realidad que funciona como “un certificado de presencia” (p. 151), que adquiere valor con el paso del tiempo (archivo) y, sobre todo tras la desaparición del referente.

Tras estas reflexiones nos preguntamos sobre la posible vinculación entre la huella ecológica<sup>14</sup> y el tipo de huella de la que Barthes habla y es que ambas, en definitiva, son un certificado de presencia. Roland Barthes (1994) señala a la fotografía como un invento químico ya que ésta,

[...] sólo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los haluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso. La foto es literalmente una emanación del referente (p. 142).

<sup>14</sup> La huella ecológica se define como el total de superficie ecológicamente productiva necesaria para producir los recursos consumidos por un ciudadano medio de una determinada comunidad humana, así como la necesaria para absorber los residuos que genera. La diferencia entre la huella ecológica (demanda de recursos) y la biocapacidad (recursos disponibles) se define como déficit ecológico (Estévez, 2011).

Así es que el índice fotográfico es una huella, una emanación del referente captada químicamente directamente sobre el negativo. Y, para Barthes (1994), ese negativo es la foto única, tan única como el referente, sin importar el número de copias que se obtengan a partir de un mismo negativo.

Por ello, hemos considerado interesante trabajar con los negativos en nuestra obra a modo, digamos, de doble certificación: por un lado, en el ejercicio documental, certificamos la transformación de un territorio, la antropización de un paraje, la construcción desmedida de urbanizaciones en los terrenos del Puig Llorença; por otro lado, certificamos nuestra presencia, la del fotógrafo en una función quasi notarial: “Esto ha sido” (Barthes, 1994, p. 142).

Por último, las fotografías se presentan impresas por nosotros en un plotter Epson 9880, a tamaños a partir de 80x80 cm, en papel *Photo Satin* con tintas de alta conservación pigmentadas *UltraChrome*. Cabe decir que la resolución de las imágenes permite la impresión de las mismas a tamaños hasta 200x200cm sin pérdida de calidad fotográfica. La decisión de impresión en gran formato o, tal y como señala Chevrier (2007, p. 150), de presentar las imágenes como cuadros fotográficos es por enfatizar la presencia física de las mismas y porque el gran formato transforma la relación del observador con la imagen. En palabras de Chevrier,

Este tipo de imágenes que han sido concebidas y producidas para la pared, reclaman una experiencia de confrontación con un espectador que se opone radicalmente a los hábitos de apropiación y de proyección según los cuales se reciben y “consumen” normalmente las imágenes fotográficas [...] No se trata de elevar la imagen fotográfica al lugar y rango del cuadro [...] Se trata de utilizar el cuadro para reactivar un pensamiento del fragmento, de lo abierto y de la contradicción, y no la utopía de un orden completo o sistemático (2007, p. 156).

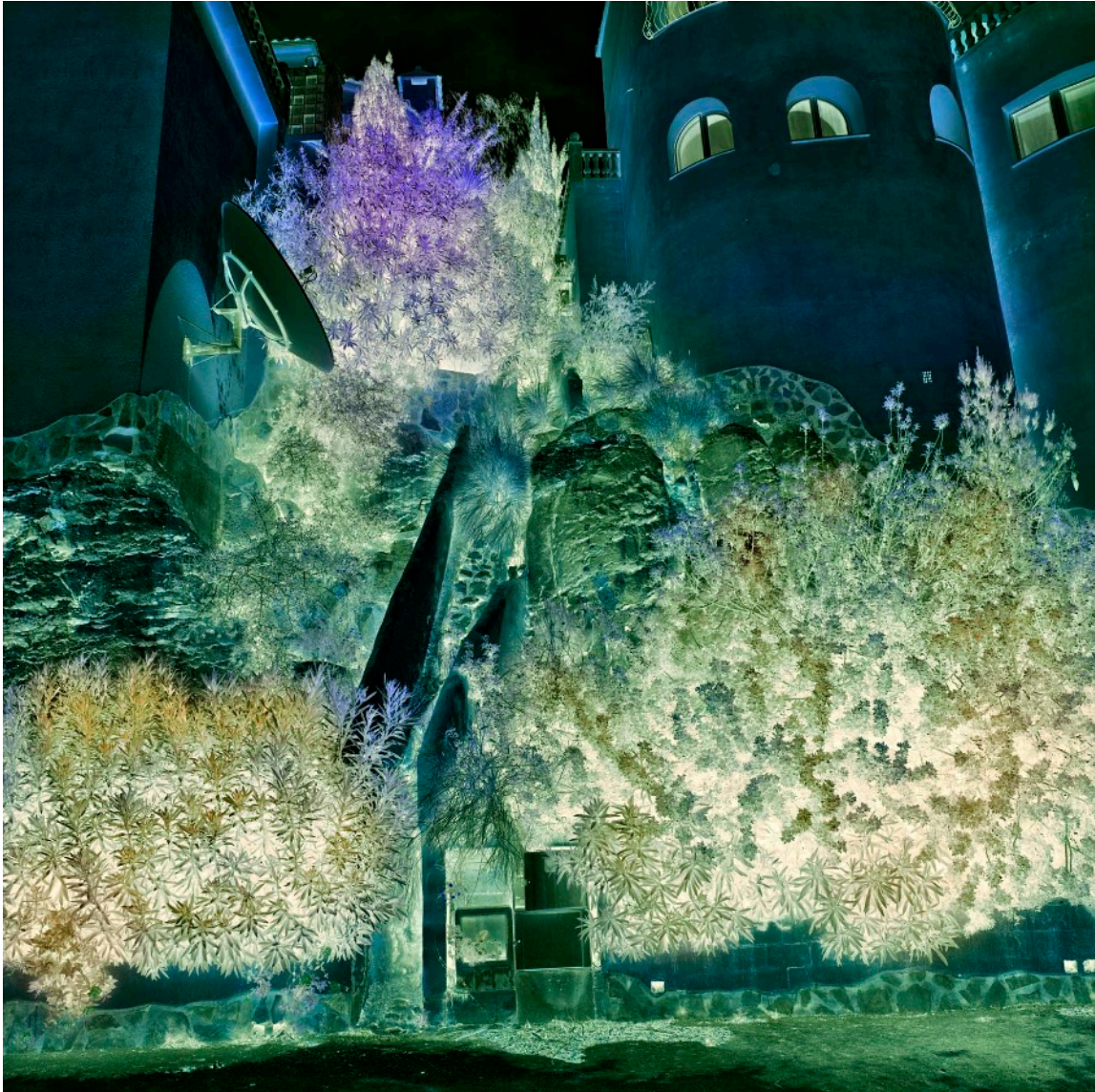
### 6.3 RESULTADOS

A continuación presentamos las doce fotografías finales que constituyen el proyecto *Cumbre del Sol*. Consideramos que este número, una serie pequeña, es suficiente para resolver el tema visual y conceptualmente. Cabe señalar en este punto, que los criterios de edición de las mismas han sido de índole plástico. Es decir, se han seleccionado las fotografías que al invertirlas (al pasarlas a negativo), resultan visualmente más atractivas por su gama cromática y su delicado contraste tonal. Nuestra intención ha sido que, a la manera de la Escuela de Düsseldorf, las fotografías funcionen tanto dentro de un contexto inscrito en la serie, como de modo individual.

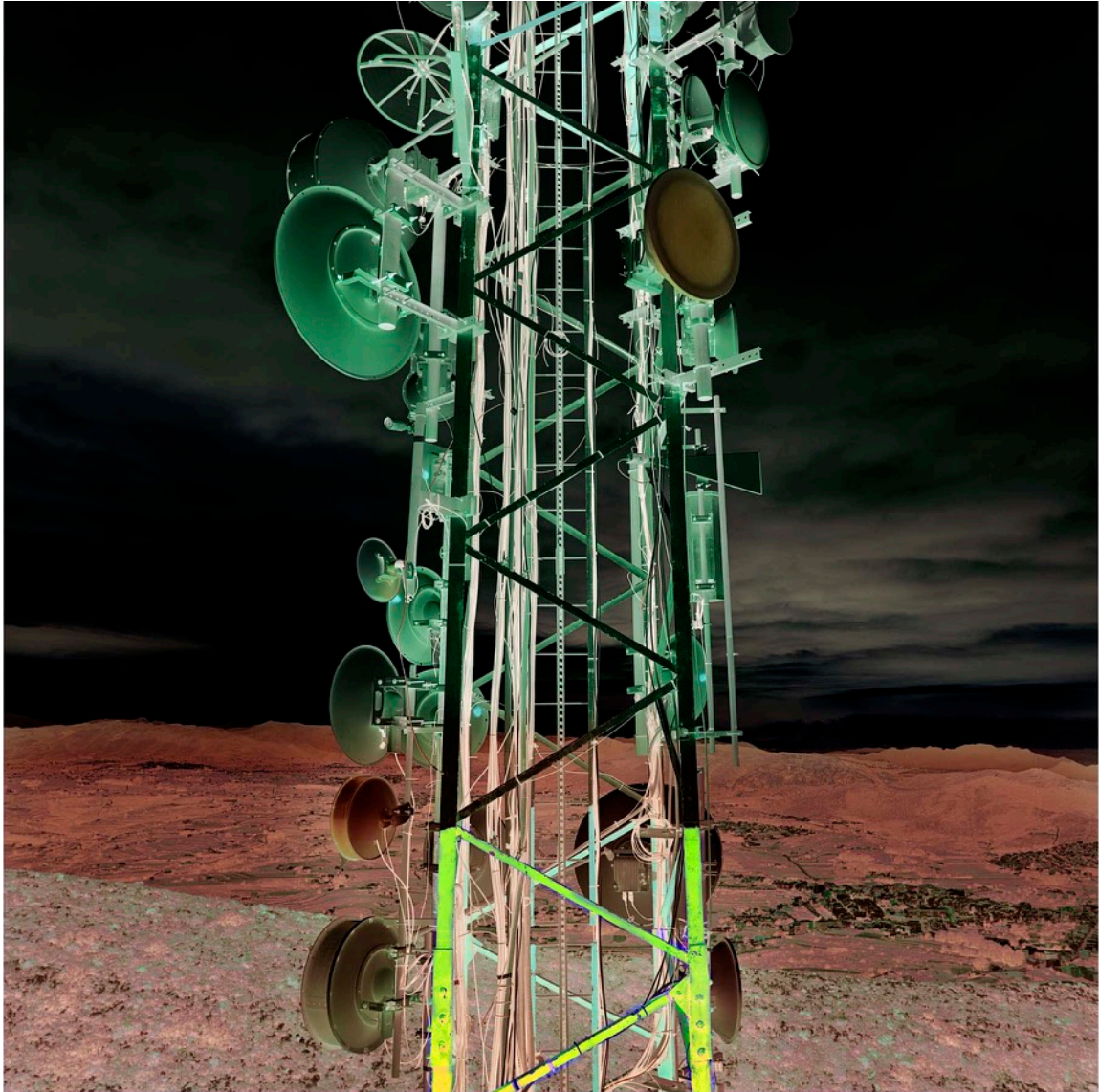




*Cumbre del Sol #1*



*Cumbre del Sol #2*



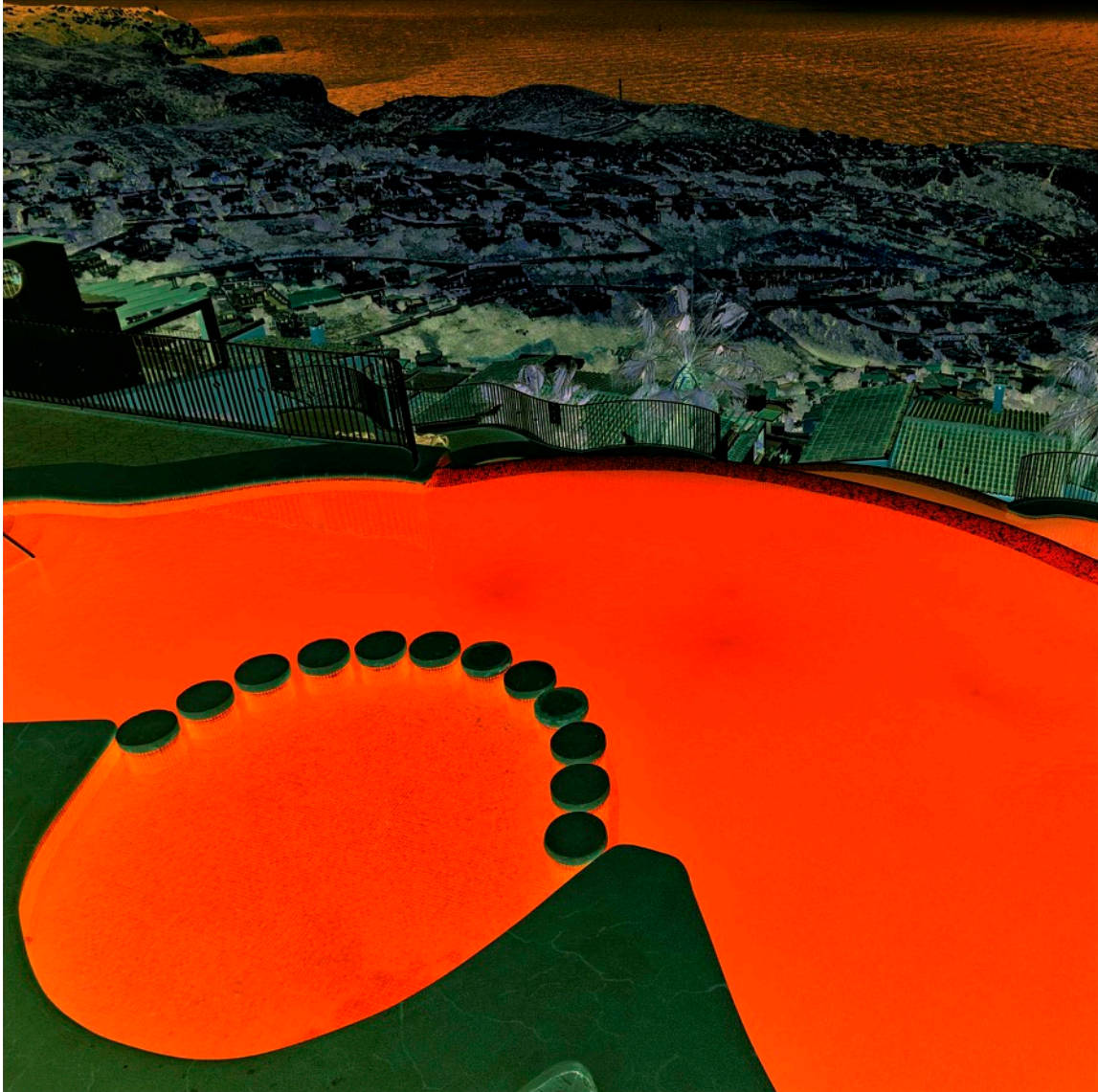
*Cumbre del Sol #3*



*Cumbre del Sol #4*



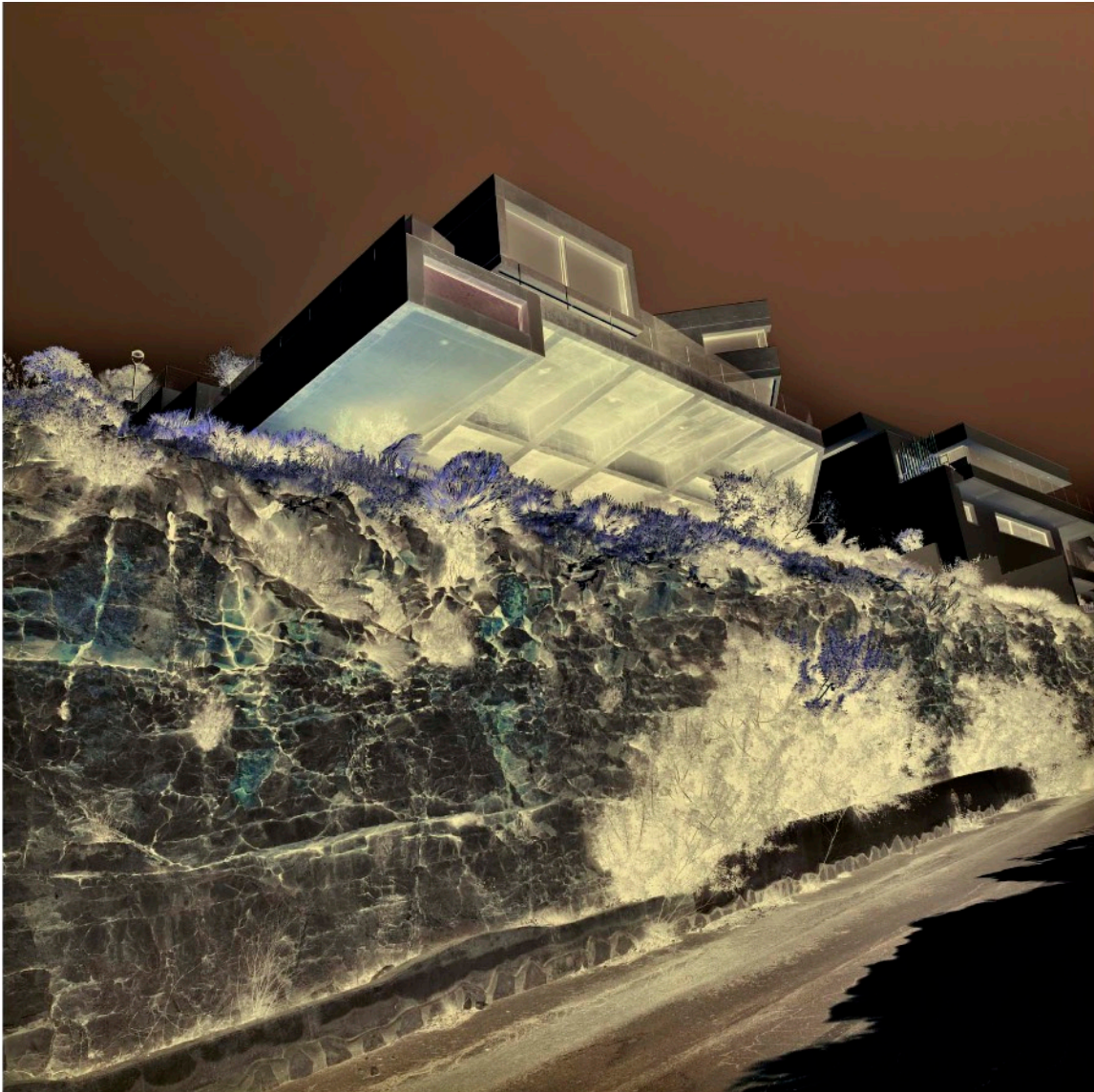
Cumbre del Sol #5



*Cumbre del Sol #6*

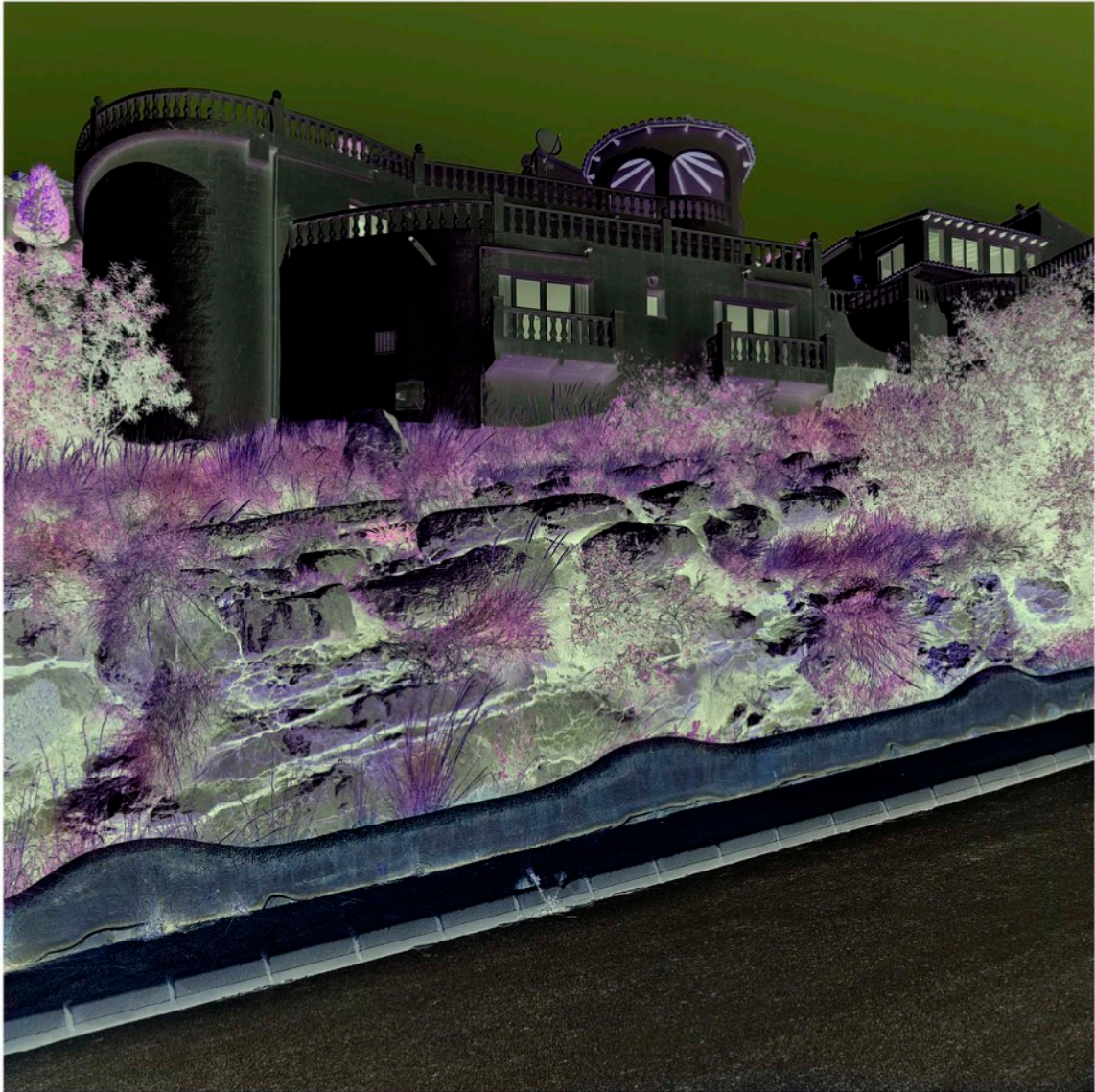


*Cumbre del Sol #7*

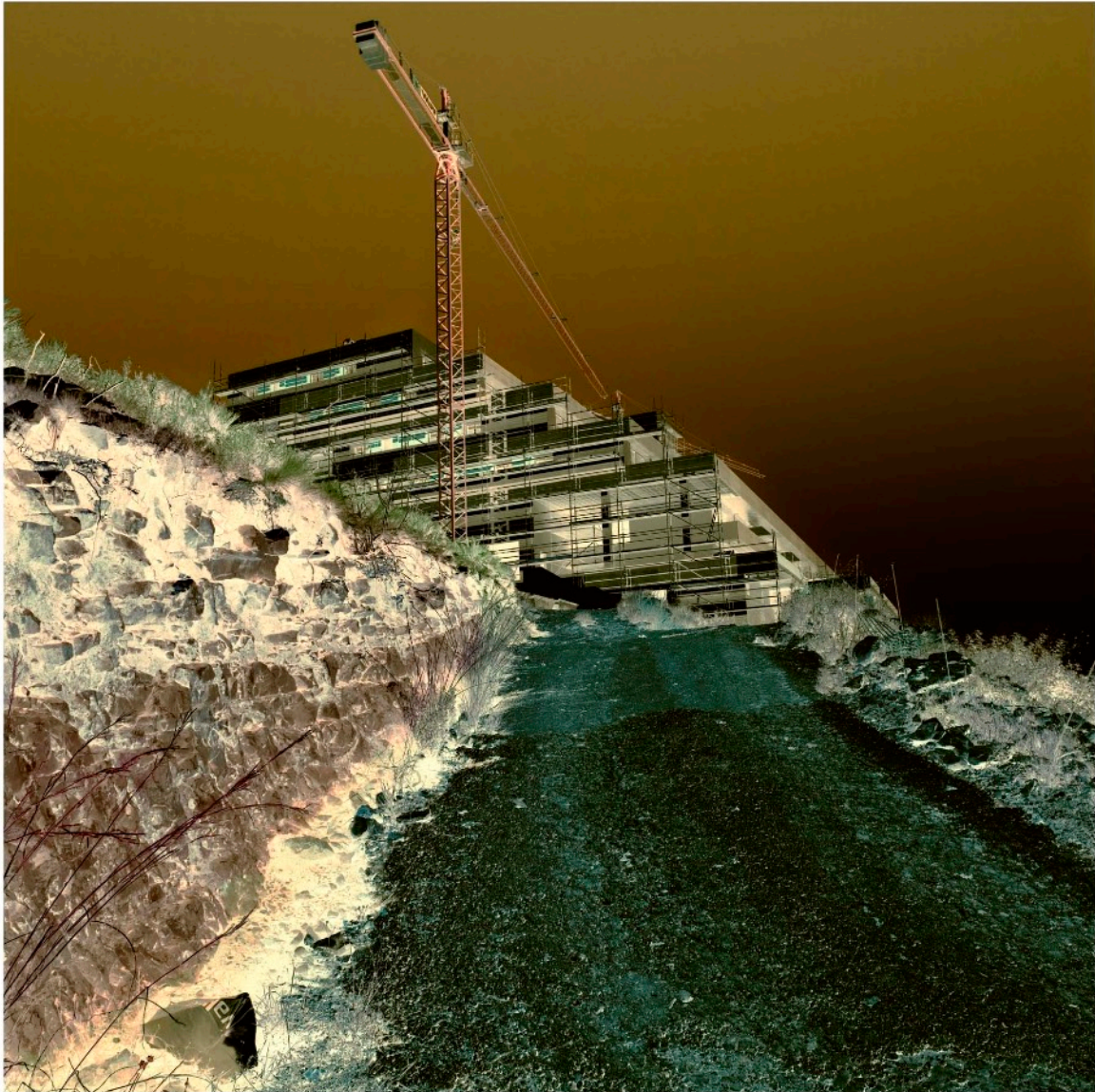


*Cumbre del Sol #8*

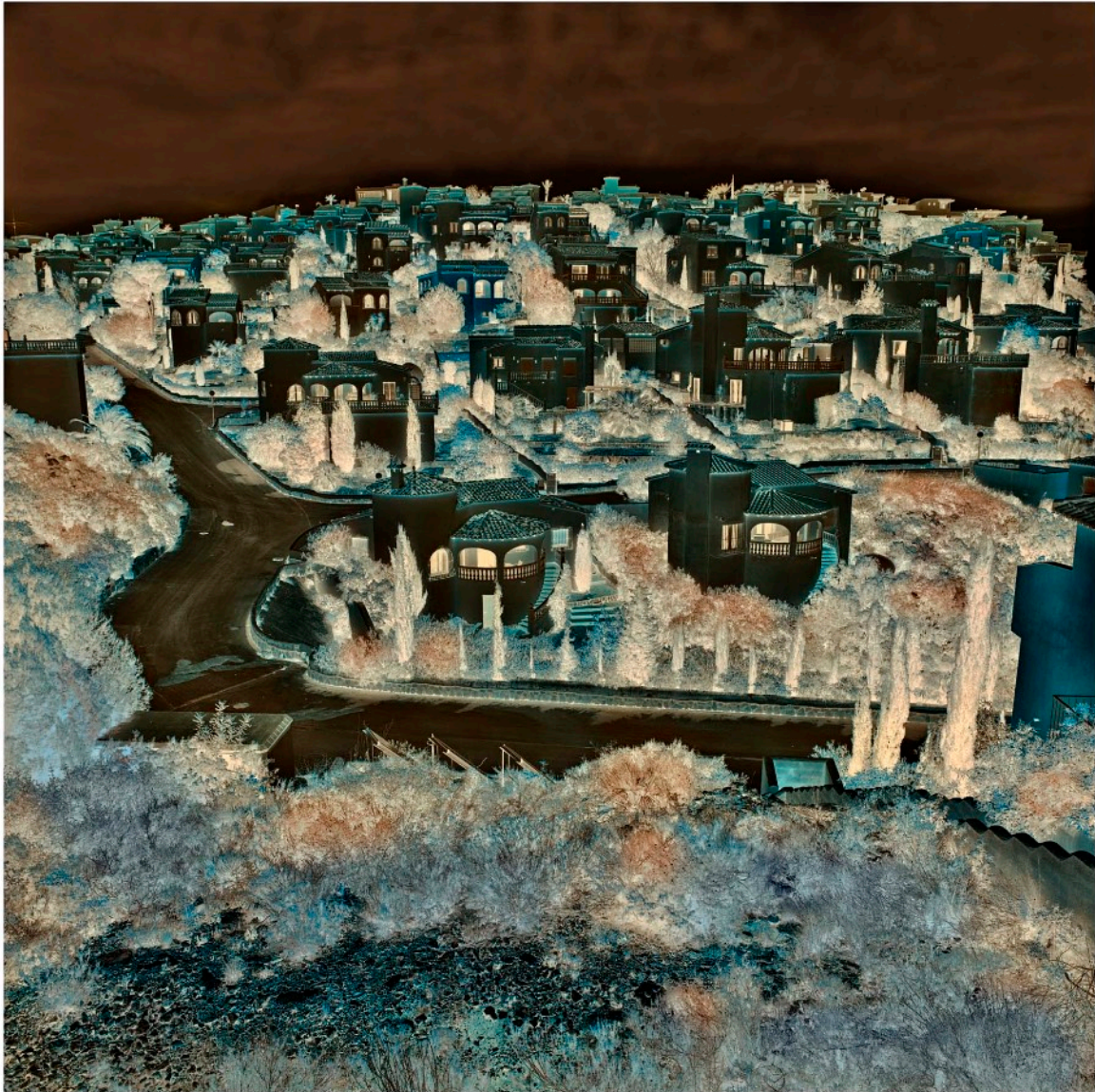




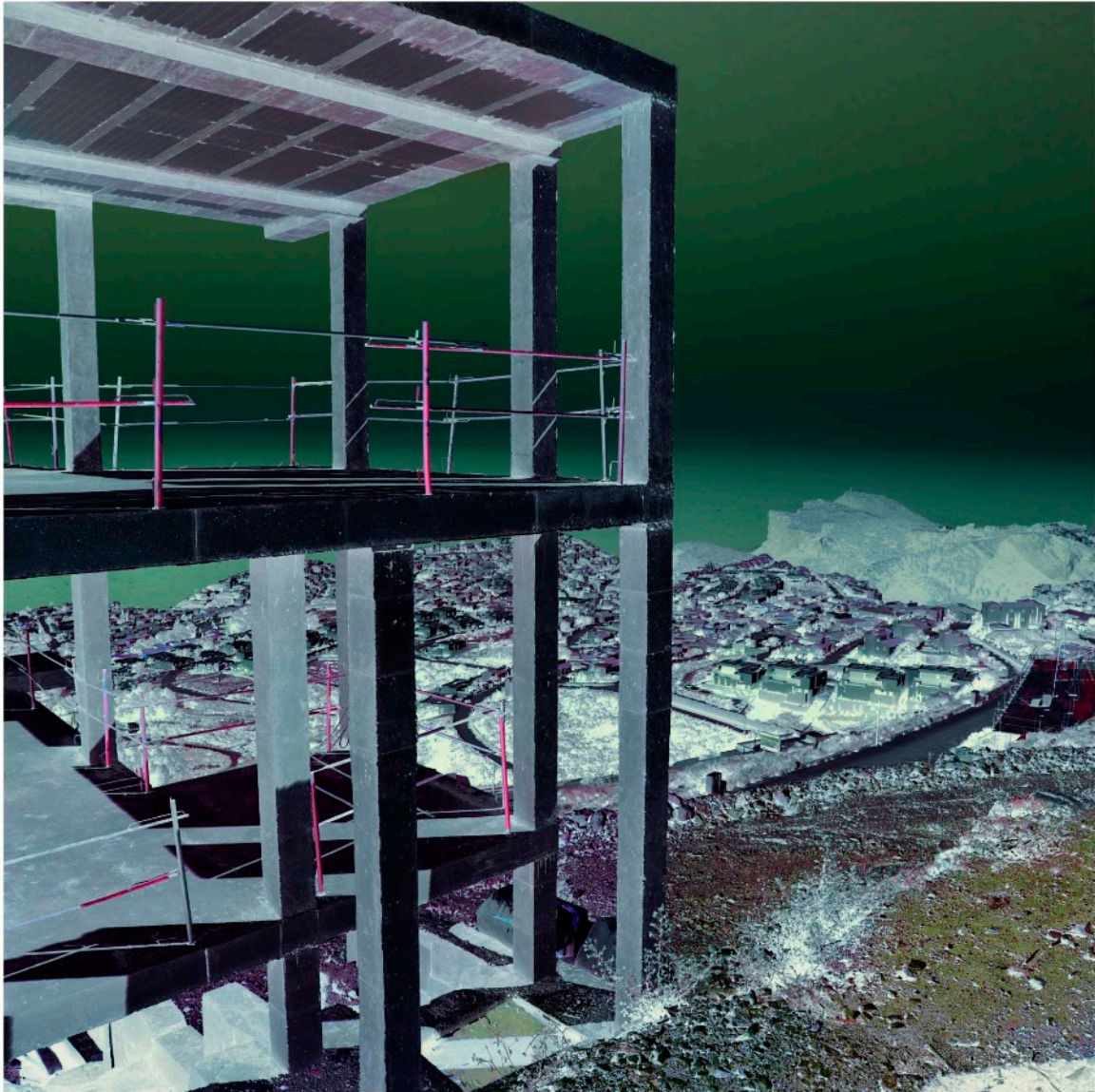
*Cumbre del Sol #9*



*Cumbre del Sol #10*



*Cumbre del Sol #11*



*Cumbre del Sol #12*

## 6.4 VALORACIÓN ACERCA DE LOS RESULTADOS

*Cumbre del Sol* es un proyecto que consta de doce fotografías artísticas de paisaje que evidencia el estado actual de monte Puig Llorença después de las diversas fases de construcción masiva de la urbanización con el mismo nombre.

La obra documenta la transformación de un territorio y se aproxima a las tres lecturas propias de la fotografía artística: en el plano denotativo (literal), vemos imágenes en negativo donde los tonos negros (zonas de mayor densidad) predominan y donde se ven representados diferentes paisajes antropizados; en el plano connotativo (interpretativo), se requiere descodificación ya que no será posible transmitir el mensaje de índole ecológico inherente a la obra si no se entiende el por qué de las imágenes en negativo y oscuras. Recordemos aquí que las zonas oscuras del negativo, corresponden a los blancos en el positivo, por lo tanto, un negativo con gran densidad (tonos oscuros) equivale a una imagen sobreexpuesta. Finalmente, en el plano archivístico, son documentos para el espectador presente y futuro, puesto que su intención es concienciar, mediante la práctica artística y sus posibles códigos, al observador presente y recordar al espectador futuro lo que fue y lo que desde el ahora se predijo que será.

Cabe comentar en este punto que somos conscientes que dotar a la obra de un alto grado de codificación, puede restar eficacia a la hora de transmitir el mensaje, ya que potencialmente va dirigido a un público más específico, pero recordemos, que no nos movemos en el ámbito del fotoperiodismo, sino en el de la fotografía artística.

Respecto al modo de representación, nuestro objetivo era crear una obra que reflejara las tres posibles características recogidas en nuestra investigación para que la obra adquiriera la posible especificidad de paisaje contemporáneo: legibilidad, ética ecológica y estética publicitaria.

Analicemos en primer lugar los aspectos relativos a la legibilidad: nuestras fotografías son nítidas y en alta definición (todos los planos están enfocados y no hay pérdida de detalles en las texturas), y claras, entendida la claridad como sencillez formal (no como pobreza formal o monotonía) (Lugon, 2010, p. 125). Quizás, la única característica formal que nos alejaría del tradicional estilo documental sería la luminosidad (a pesar de que luminosidad y nitidez son indisolubles) (Lugon, 2010, p. 131) ya que en nuestras imágenes predominan las tonalidades oscuras. Con todo ello, estimamos que las imágenes en cuestión pueden ser denotadas con un grado aceptable de legibilidad, por lo tanto, de fácil acceso en este nivel.

Respecto a la ética ecológica, nuestra obra es de vocación ecologista ya que hay una finalidad clara de denuncia medioambiental, de conciencia de transformación y destrucción de los ecosistemas autóctonos. Susan Sontag (2009, p. 28) ya señaló que “lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por fotografías es la existencia de una conciencia política relevante”. Por lo tanto, hablamos de algo así como utilizar la cámara políticamente para exigir un cambio social (Rosler, 2007, p. 207).

En cuanto a la estética publicitaria, como ya hemos visto en capítulos anteriores, puede ser entendida desde diversos puntos de vista. Por un lado, vinculada al uso de elementos formales propios de los medios de comunicación, es decir, con una estética muy cercana al fotoperiodismo (recordemos *Homes for America* de Dan Graham o *Anthropocene* de Edward Burtynsky). Por otro lado, entendida como intención de transmisión de un mensaje crítico. Nosotros, nos acogeríamos a esa segunda interpretación. Es decir, utilizamos la fotografía como herramienta para conseguir la transmisión de un mensaje, en este caso, el del deterioro ambiental de una zona en particular extrapolable a nivel global.

En definitiva, tal y como Ana Barragán (2017, p.175) defiende en sus escritos a propósito de la propaganda fotográfica, una fotografía puede ser descodificada de distintas maneras por parte del público y, por lo tanto, no se puede considerar la interpretación del espectador. Es por ello entonces, que la relevancia recae en la intención del emisor y nuestra intención es remover la conciencia ecológica a través de la producción artística.

## 7. CONCLUSIONES

A finales de la década de los años sesenta, los modos de representación documental en fotografía se ven sometidos, por la insatisfacción de algunos artistas, a una transformación que marca el principio de los nuevos modelos por venir. El modelo de representación anterior, ineficaz para tratar y abordar los nuevos paradigmas y necesidades sociales del momento, se revitaliza mediante nuevas fórmulas inscritas en el llamado estilo documental abocando a éste a una reinención teórica y plástica. Es a partir de estos artistas, preocupados por los modelos y códigos de representación propios del medio fotográfico, cuando se propicia el primer y relevante estadio a partir del cual se determinan las posibles condiciones estéticas de la fotografía contemporánea de paisaje bajo el prisma de la ética ecológica, tal y como se trata en esta investigación.

Desde el principio de nuestro análisis nos hemos enfrentado a la pregunta si en la actualidad y, ante este nuevo paradigma ecológico, un nuevo modo de representación comprometido con el paisaje contemporáneo es capaz, no sólo de documentar a modo de huella las transformaciones de los territorios, sino también de tener la capacidad de mediar, concienciar y movilizar a la sociedad en aras de actuar ante dicho problema.

Para responder a estas cuestiones, no hemos de olvidar que estamos en un espacio-tiempo inscrito en el principio del siglo XXI, donde no sólo la crisis ecológica marca definitivamente una nueva percepción del paisaje, sino también donde el modelo de sociedad ha cambiado radicalmente a raíz del desarrollo tecnológico de las comunicaciones e internet.

Los modelos de representación de los distintos artistas tratados en esta investigación, son eficaces e ineficaces a la par por haberse acercado y adecuado, o no lo suficiente, a la crisis ecológica sin precedentes. Esa tirantez y conflicto de modelos y códigos fotográficos ubicados en el límite e intersticio entre la fotografía documental y el fotoperiodismo, es el lugar exacto donde reside la problemática y tensión teórica así como una potencial solución, plasmada como conclusión mediante una serie de fotografías de autoría propia que reflexionan profundamente sobre estas cuestiones.

Con todo, no hay un nuevo, claro y delimitado modo o modelo de representación en el ámbito de la fotografía contemporánea que se adecúe al nuevo paradigma ecológico; continuamos en un estadio estético donde no se ha producido todavía la tan necesaria reinención documental radical como ocurrió en los años sesenta y setenta. La presente investigación señala que nos encontramos en el tiempo de las hibridaciones donde todas las estéticas son

posibles o válidas, desde los códigos fotográficos tradicionales de Axel Hütte hasta las intervenciones y los complejos códigos digitales de Thomas Ruff.

Tras nuestro estudio, hemos podido descubrir tres posibles condiciones que la estética fotográfica contemporánea de paisaje debería potencialmente reunir: en primer lugar, ser legible bajo los códigos ontológicos de la imagen fotográfica; en segundo lugar, ser ética por tener como base y objetivo fundamental concienciar y movilizar sobre la crisis ecológica y, finalmente, cumplir con un revitalizado y nuevo modelo que aúne arte e información.

En primer lugar, entendemos por legibilidad el que la fotografía sea sencilla de leer en el plano literal. Es decir, en una primera aproximación a la imagen, hemos de comprender que estamos ante una fotografía de paisaje contemporáneo. Para llegar a esta conclusión, respecto a la legibilidad, nos hemos basado en las teorías de Olivier Lugon a propósito de este concepto inscrito en el estilo documental. Por otro lado, para el entendimiento de la idea de paisaje contemporáneo, hemos analizado los escritos de Joan Nogué, Alain Roger, André Rouillé o Maria Antonia Blanco Arroyo, entre otros autores, así como las fotografías de la exposición *New Topographics* o las de *La Mission Photographique de la DATAR* para comprender que el paisaje contemporáneo es antropizado, es decir, alterado por el ser humano y que engloba el paisaje natural y el urbano.

La segunda condición tiene que ver con el nivel connotativo, es decir, una vez traspasado el umbral denotativo, entraríamos la fase de interpretación donde debería aflorar la intención del autor por transmitir un mensaje, en este caso, de índole ecológico. Con esto no queremos decir que este tipo de mensaje sea el único en este nivel de lectura, pero sí principal debido a la manera contundente en la que la crisis medioambiental afecta no sólo a la percepción del paisaje, sino a la transformación física del territorio. En otras palabras, a nuestro parecer, no se debe obviar la huella ecológica al mirar el paisaje y por ello, es prácticamente un compromiso moral de los fotógrafos contemporáneos aproximarse al paisaje desde la conciencia ecologista. Para llegar a esta conclusión ha sido relevante el análisis de los artículos de autores como Fernando Arribas o José Luis Albelda así como las fotografías de Edward Burtynsky.

Finalmente, respecto a la tercera condición, la estética publicitaria, nos referimos a ella tanto desde el punto de vista formal que adapta los códigos formales de la publicidad, como desde la intención de transmisión de un mensaje crítico, activista. Los elementos formales a los que nos referimos pueden ser desde el uso complementario de crítica escrita, vídeo, *performance* o internet como ya iniciaron en sus prácticas Martha Rosler o Allan Sekula, o el uso de cajas de luz como utiliza Jeff Wall en clara alusión a los medios y a la



publicidad. La emisión de un mensaje crítico, apelando a las emociones, contribuirá a la denuncia, a la concienciación de la sociedad hacia el arquetipo de la sostenibilidad. Para todo ello, la profundización en los ensayos críticos de Jean-François Chevrier sobre la fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación ha sido crucial.

En el proyecto fotográfico *Cumbre del Sol* hemos desarrollado estas tres posibles condiciones para, de este modo, realizar una obra coherente con las conclusiones de la presente investigación documental. Presentamos una serie de fotografías de paisaje legibles, de conciencia ecologista, donde se pretende transmitir un claro mensaje crítico: la negativa transformación del territorio provocado por las construcciones masivas y las consecuencias del cambio climático. La obra es un documento para el espectador presente y futuro, puesto que su intención es concienciar mediante la producción artística al observador presente y recordar al espectador futuro lo que fue el territorio y lo que, desde este presente, se predice que será.

Si tal y como dice Alain Roger, el paisaje no ha muerto, la fotografía de paisaje tampoco, ya que la crisis ecológica actual es precisamente la que acredita el renovado interés no sólo por el paisaje, sino también por la fotografía como medio idóneo para la representación del mismo. Dicho de otro modo, el problema medioambiental es el detonante de la crisis y desamparo de la estética fotográfica de paisaje y, al mismo tiempo es la renovada revitalización de la misma por empujarla hacia un nuevo y fascinante estadio.

Para finalizar y en un futuro próximo, atendiendo a que este trabajo ha estado motivado por una clara preocupación por despertar la conciencia ecológica y teniendo en cuenta que la práctica artística y la reflexión teórica han discurrido paralelamente, estimamos que este proyecto puede encontrar su lugar, considerando la figura del artista como mediador, en cualquier espacio expositivo público o privado.

En este sentido y por la naturaleza del proyecto *Cumbre del Sol*, un lugar idóneo podría ser aquel en que se considere al visitante como una parte activa del mismo, donde el artista, mediante talleres y didácticas proactivas, contribuya a que cuando el visitante se enfrente a la obra sea capaz de generar reflexiones internas en relación a un despertar a la ética ecológica.

Si la mediación acerca al espectador a la creación artística proporcionando experiencias, métodos y recursos teóricos y técnicos, cualquier espacio que propicie y fomente dichas prácticas será el lugar idóneo donde este trabajo pueda encajar y cumplir su función, creciendo como obra mediante dicha retroalimentación.



Andreas Gursky. *Rhein II*. 1999. Fotografía.

Andreas Gursky. *El Ejido*. 2017. Fotografía.

## 8. FUENTES REFERENCIALES

### 8.1 BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Th. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal

Albelda, J. (2015). Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza. En Raquejo, T y Parreño, J. (Eds.). *Arte y Ecología* (p. 209-236). Madrid: UNED

Arribas, F. (2015). Arte, naturaleza y ecología. En Raquejo, T y Parreño, J. (Eds.). *Arte y Ecología* (p. 181-207). Madrid: UNED

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Barragán, A. (2017). *Propaganda fotográfica. La imagen al servicio del poder*. Sevilla: Advoook.

Brissac, N. (2006). Real/Virtual: Redefiniciones ante las nuevas configuraciones espaciales y sociales. En Marchán, S. *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes* (p.105-114). Barcelona: Paidós

Buchloh, B. (2000). Benjamin Buchloh: Una conversación con Martha Rosler. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Company, D. (2006). *Arte y fotografía*. London: Phaidon.

Candela, I. (2007). *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza Editorial.

Chavarría, J (2006). En Fundación ICO (ed.), *Del paisaje reciente* (p. 122-133). Madrid: Fundación ICO.

Chevrier, J.F. (2007). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.

Clément, G. (2007). *Manifeste du Tiers paysage* (2a ed. en castellano). Barcelona: Gustavo Gili.

Colomina, B. (2010). Los medios de comunicación como arquitectura moderna. En *EXIT*, 37, p. 112-124.

Ecologistas en Acción (Eds.). (2017). *Caminar sobre el abismo de los límites. Políticas ante la crisis ecológica, social y económica*. Madrid: Ecologistas en Acción

Flusser, V. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.

Fontcuberta, J. (2006). *Alpes sin eco. Paisaje de paisajes o el arte como mapa. Real / Virtual en la estética de las artes*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ (2017). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Guasch, A.M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

Hernández, H (2006). Del paisaje reciente. En Fundación ICO (ed.), *Del paisaje reciente* (p. 83-118). Madrid: Fundación ICO.

Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2006). *Metodología de la investigación* (4ª ed.). México: McGraw-Hill.

Lugon, O. (2010). *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.

Massad, F. y Guerrero, A. (2009). En *EXIT*, 36, p. 16-24

Milani, R. (2008). Estética y crítica del paisaje. En Nogué, J. (ed.) *El paisaje en la cultura contemporánea* (p. 45-66). Madrid: Biblioteca Nueva.

Minca, C. (2008). El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno. En Nogué, J. (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (p. 209-231). Madrid: Biblioteca Nueva.

Nogué, A. (2008). El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje. En Nogué, J. (p. 155-166). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Nogué, J. (ed.), (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Olivares, R. (2009). Un trabajo al aire libre. En *EXIT*, 36, p. 8-9.

\_\_\_\_\_ (2010). Del tamaño de una fotografía. En *EXIT*, 37, p. 8-9.

Ribalta, J. (2018). Subjetividad en precario. Apunte sobre la actividad fotográfica de Marc Pataut en los años noventa. En Museo Reina Sofía (Ed.).

\_\_\_\_\_ (2018). *Marc Pataut Primeras Tentativas*. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía.

Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

\_\_\_\_\_ (2008). Vida y muerte de los paisajes. valores estéticos, valores ecológicos. En Nogué, J. (ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Rosler, M. (2007). *Imágenes públicas. La función política de las imágenes*. Barcelona: Gustavo Gili.

Rouillé, A. (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. Ciudad de México: Herder

Sekula, A. (1995). *Fish Story*. Düsseldorf: Richter Verlag GmbH.

Smithson, R. (1993). Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey. En IVAM (ed.). *Robert Smithson. El paisaje entrópico* (p. 56-61). Valencia: IVAM Centre Julio Gonzalez.

Sontag, S. (2009). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.

Soulages, F. (2010). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La marca editora.

Stoller, E. (2009). La fotografía y el lenguaje de la arquitectura. En *EXIT*, 36, p. 38-41.

Time-Life (Eds.).(1976). *La Fotografía Documental*. Barcelona: Salvat.

Wall, J. (2007). Kammerspiel de Dan Graham. En Newman, M. *Jeff Wall. Obras y escritos* (p. 265-298). Barcelona: Polígrafa.

\_\_\_\_\_ (2007). Monocromía y fotoperiodismo en la serie Today de On Kawara. En Newman, M. *Jeff Wall. Obras y escritos* (p. 329-359). Barcelona: Polígrafa

Zweite, A. (2005). La propuesta de Bernd y Hilla Becher sobre una forma de mirar: Diez ideas clave. En *Bernd y Hilla Becher. Tipologías*. [Catálogo]. Madrid: Fundación Telefónica.

## 8.2 RECURSOS EN LÍNEA

Albelda, J. (2013). Los paisajes del declive. La concepción del paisaje en el contexto de la crisis ecológica global. En *Fabrikart*, 11. Recuperado de <https://www.ehu.es/ojs/index.php/Fabrikart/article/view/12539/14562>

Agencia Europea del Medio Ambiente. (2019). *Adaptación al cambio climático*. Recuperado de <https://www.eea.europa.eu/es/themes/climate-change-adaptation/intro>

Bisbal, I. (2011). Fotografía y paisaje contemporáneo: conceptos y métodos. En *Proyecto, Progreso, Arquitectura. Permanencia y alteración*, 4, 44-55. Recuperado de <http://oa.upm.es/38505/>

Blanco, M.A. (2015). *El paisaje transformado: un enfoque multidisciplinar a través de la fotografía contemporánea* [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla, Comunidad Autónoma de Andalucía. Recuperado de <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/32970>

\_\_\_\_\_ (2017). Lo sublime en el paisaje antrópico a través de la fotografía actual. *Arbor*, 193 (784). Recuperado de <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/2196/3002>

BOE Boletín Oficial del Estado (2008, febrero 5). Recuperado de <https://www.boe.es/boe/dias/2008/02/05/pdfs/A06259-06263.pdf>

Company, D. (2008). *Thomas Ruff: Aesthetic of the Pixel*. Recuperado de <https://davidcompany.com/thomas-ruff-the-aesthetics-of-the-pixel/>

\_\_\_\_\_ (2019, marzo 8). Allan Sekula: a mirror to fractured times. *Financial Times Magazine*. Recuperado 18 abril 2019, de <https://www.ft.com/search?q=david%20company>

Canalís, O. (2015). *Influencia de las artes visuales en la génesis y evolución de la idea de paisaje. Arquitectura y ciudad como último estrato* (Memoria de investigación). Universitat de les Illes Balears. Recuperado de <https://www.academia.edu/21668797/>  
INFLUENCIA\_DE\_LAS\_ARTES\_VISUALES\_EN\_LA\_GENESIS\_Y\_EVOLUCION\_DE\_LA\_IDEA\_DE\_PAISAJE

Domínguez, L., Martín, P. y Nolasco, A. (2016). Turismo residencial de noreuropeos en la Costa Blanca: su manifestación territorial y estudio de casos representativos. En *Scripta Nova*, 547. Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-547.pdf>

Estevez, R. (2011). *¿Qué es la huella ecológica?*. Recuperado de <https://www.ecointeligencia.com/2011/03/que-es-la-huella-ecologica/>

García, E. (2006). El cambio social más allá de los límites al crecimiento: un nuevo referente para el realismo en la sociología ecológica. *Aposta*, 27. Recuperado de <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/egarcia.pdf>

García, M. (2017). El litoral español: más de un cuarto de siglo a la deriva. En *Zarch*, 8, pp. 272-275. Recuperado de <http://www.landlab.es/en/publicaciones/528-zarch-ocho-en>

Gómez, J. (s.f.). *El papel de la fotografía en el discurso estético contemporáneo*. Recuperado de [https://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/ayer\\_hoy/estetica.htm](https://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/ayer_hoy/estetica.htm)

Greenpeace. (s.f.). *Cambio climático*. Recuperado 18 julio 2019, de <https://es.greenpeace.org/es/trabajamos-en/cambio-climatico/>

Grigoriadou, E. (2010). *El archivo y las tipologías fotográficas. De la nueva objetividad a las nuevas generaciones de fotógrafos en Alemania: 1920-2009* [Tesis doctoral]. Universidad de Barcelona. Recuperado de <https://www.tesisenred.net/handle/10803/53533>

Horrach, B. (2008). *La balearización. Mallorca, el laboratorio de experimentación del turismo y su manifestación en el litoral*. Recuperado de <https://old.reunionesdeestudiosregionales.org/cdromjaen2008/htdocs/pdf/p31.pdf>

Issberner, L. y Léna, P. (2018). *Antropoceno: la problemática vital de un debate científico*. Recuperado de <https://es.unesco.org/courier/2018-2/antropoceno-problemativa-vital-debate-cientifico>

La Mission Photographique de la DATAR, (s.f.). Recuperado 20 mayo 2019, de <https://missionphoto.datar.gouv.fr/accueil>

Maderuelo, J. (2010). *El paisaje urbano*. Recuperado de <http://estudiosgeograficos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgeograficos/article/view/322/322>

Martí, P. y Nolasco, A. (2012). Un caso paradigmático de sprawl: la costa de la provincia de Alicante. En *ACE: Arquitectura, Ciudad y Entorno*, 20, p. 173-198. Recuperado de [http://www-cpsv.upc.es/ace/Articles\\_n20/articles\\_pdf/ACE\\_20\\_SE\\_25.pdf](http://www-cpsv.upc.es/ace/Articles_n20/articles_pdf/ACE_20_SE_25.pdf)

Martínez, P. (2014, agosto 10). Allan Sekula, la imagen como praxis. In *memoriam. Diagonal*. Recuperado 15 marzo 2018, de <https://>

[www.diagonalperiodico.net/culturas/23657-allan-sekula-la-imagen-como-praxis-in-memoriam.html](http://www.diagonalperiodico.net/culturas/23657-allan-sekula-la-imagen-como-praxis-in-memoriam.html)

Martínez-Cousinou, P. (2016). Reseña. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28, 173. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/49462/47979>

Ministerio de Agricultura, pesca y alimentación. (s.f.). *Corine Land Cover*. Recuperado de [https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/informacion-territorial/mapa-de-ocupacion-del-suelo-corine-/default2010-11-11\\_20.53.58.7639.aspx](https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/informacion-territorial/mapa-de-ocupacion-del-suelo-corine-/default2010-11-11_20.53.58.7639.aspx)

Montiel, C. (1990). Desarrollo turístico, promoción inmobiliaria y degradación medioambiental en el municipio de Benitachell (Comarca de la Marina). En *Investigaciones Geográficas*, 8, 113-129. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17654236006>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2015). *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad*. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/folleto-aun-no-esp.pdf>

\_\_\_\_\_ (2015). *Documental y neovanguardia. Prácticas fotográficas en los años 70*. Recuperado de [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/documental\\_y\\_neovanguardia\\_4-5-15.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/documental_y_neovanguardia_4-5-15.pdf)

MCASD Museum of Contemporary Art San Diego. (2017). *The uses of photography: art, politics, and the reinvention of a medium*. Recuperado de <https://www.mcasd.org/exhibitions/uses-photography-art-politics-and-reinvention-medium>

Naciones Unidas. (2018, mayo 16). Las ciudades seguirán creciendo, sobre todo en los países en desarrollo. Recuperado de <https://www.un.org/development/desa/es/news/population/2018-world-urbanization-prospects.html>

Obiol, E. y Pitarch, M.D. (2011). El litoral turístico valenciano. Intereses y controversias en un territorio tensionado por el residencialismo. En *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 56, pp. 177-200. Recuperado de <https://www.age-geografia.es/ojs/index.php/bage/article/view/1349/1272>

O'Hagan, S. (2010, febrero 8). New Topographics: photographs that find beauty in the banal. *The Guardian*. Recuperado 21 mayo 2019, de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes>



Rabasco, M. (2015). *La representación del espacio en la obra fotográfica de Koldo Chamorro: la proxémica como metodología*. [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València. Recuperado de <https://riunet.upv.es/handle/10251/63227>

Sabaté, J. (2014). Turismo, paisaje y urbanismo: un diálogo necesario. En *ACE, Architecture, City and Environment*, 25, p. 279-302. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4794188>

Santiago, P. (2009). *Visiones del entorno. Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales* [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València. Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/7122/tesisUPV3100.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Sekula, A. (1978). *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación*. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/304844775/Desmantelar-La-Modernidad-Reinventar-El-Documental-Allan-Sekula>

Solá-Morales, I. (1995). *Terrain Vague*. Recuperado de [https://paisarquia.files.wordpress.com/2011/03/solc3a1-morales\\_i\\_terrain-vague.pdf](https://paisarquia.files.wordpress.com/2011/03/solc3a1-morales_i_terrain-vague.pdf)

## 9. ÍNDICE DE FIGURAS

1. Walker, E. (1936). *Roadside Stand near Birmingham, Alabama* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/walker-evans-19031975-roadside-stand-near-birmingham-6160896-details.aspx>
2. Friedlander, L. (1969). *Mount Rushmore, South Dakota* [Fotografía]. Recuperado de [https://www.moma.org/collection/works/57738?artist\\_id=2002&locale=it&page=2&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/57738?artist_id=2002&locale=it&page=2&sov_referrer=artist)
3. Lonidier, F. (1972). *29 Arrests: Headquarters of the 11th Naval District, San Diego* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.mcasd.org/artworks/29-arrests-headquarters-11th-naval-district-may-4-1972-san-diego-detail>
4. Steinmetz, P. (1973). *Oil, Profit, Control* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.mcasd.org/artworks/oil-profit-control>
5. Rosler, M. (1975). *The Bowery in two inadequate descriptive systems* [Imagen Digital]. Recuperado de <https://hammer.ucla.edu/take-it-or-leave-it/art/the-bowery-in-two-inadequate-descriptive-systems/>
6. Sekula, A. (1995). *Fish Story*. Düsseldorf: Richter Verlag GmbH

7. [Imagen digital] Exposición *Sísifo colectivo* de Allan Sekula en Fundació Tàpies, Barcelona. (14.06.2017 – 25.09.2017). Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20170703/423862935477/sekula-y-los-olvidados-del-mar.html?facet=amp>
8. Graham, D. (1966). *Housing Development, Rear View, Bayonne, New Jersey*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.artic.edu/artworks/218734/housing-development-rear-view-bayonne-new-jersey>
9. Graham, D. (1965). *Homes for America* [Imagen digital]. Recuperado de <http://paisaje.masterproyectos.com/2011/11/12/dan-graham-homes-for-america-1965/>
10. Smithson, R. (1967). *The monuments of Passaic* [Imagen digital]. Recuperado de [https://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic\\_300.htm](https://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm)
11. y 12. Burtynsky, E. (2004). *Urban renewal#4. Apartment complex, Hong Kong* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/china>
13. Adams, R. (1973). *Mobile Homes, Jefferson County, Colorado*. [Fotografía]. Recuperado de <https://frieze.com/article/new-topographics>
14. Shore, S. (1975). *Presidio, Texas*. [Fotografía]. Recuperado de <http://stephenshore.net/photographs/uncommon/index.php?page=14&menu=photographs>
15. Misrach, R. (1979). *Desert Cantos*. [Fotografía]. Recuperado de <https://aperture.org/event/richard-misrach-strand/>
16. Sternfeld, J. (1979). *After a Flash Flood, Rancho Mirage, California*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.amazon.es/Joel-Sternfeld-Prospects-Kerry-Brougher/dp/1935202979>
17. y 18. Garnell, J.L. (1984, 1986). *La Mission Photographique de la DATAR*. [Fotografía]. Recuperado de <https://missionphoto.datar.gouv.fr>
19. Stoller, E. (1962). *TWA Terminal, NY, EEUU de Eero Saarinen*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.bjp-online.com/2018/09/stoller-pioneer/>
20. Stoller, E. (1971). *Fallingwater, PA, EEUU de Frank Lloyd Wright*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.architecturaldigest.com/story/ezra-stoller-frank-lloyd-wright-iconic-buildings-fallingwater-taliesin>

21. Basilico, G. (1985). *Le Touquet*. [Fotografía]. Recuperado de [https://www.archiportale.com/news/2012/11/eventi/gabriele-basilico-la-mostra-bord-de-mer-al-museo-pignatelli\\_30291\\_32.html](https://www.archiportale.com/news/2012/11/eventi/gabriele-basilico-la-mostra-bord-de-mer-al-museo-pignatelli_30291_32.html)
22. Struth, T. (1979). *Düsseldorf*. [Fotografía]. Recuperado de <http://magazine.landscapistories.net/en/archive/2018/cities/projects/thomas-struth>
23. Sternfeld, J. (1979). *American Prospects*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.amazon.es/Joel-Sternfeld-Prospects-Kerry-Brougher/dp/1935202979>
- 24., 25. y 26. Tunbjörk, L. (1991, 2000, 2012). [Fotografía]. Recuperado de <https://artpil.com/lars-tunbjork/>
27. Adams, A. (1960). *Moon and Half Dome, Yosemite National Park* [Fotografía]. Recuperado de <https://onlineonly.christies.com/s/photographs-classics/moon-half-dome-yosemite-national-park-1960-30/23376>
28. Porter, E. (1967). *Colorful Trees, Newfound Gap Road, Great Smoky Mountains National Park, Tennessee* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.getty.edu/art/collection/objects/129631/eliot-porter-colorful-trees-newfound-gap-road-great-smoky-mountains-national-park-tennessee-american-negative-october-1967-print-1979/>
29. Hütte, A. (2016). *Niagara Falls, Canadá*. [Fotografía]. Recuperado de <https://twitter.com/FeriaArco/status/1097511054177906688/photo/1>
30. Captura de pantalla [Imagen digital]. Recuperado 14 de junio de 2019 de <https://theanthropocene.org/>
31. Captura de pantalla [Imagen digital]. Recuperado. 14 de junio de 2019 de <https://www.instagram.com/p/ByptW0kAT06/>
32. Burtynsky, E.(2009). *Salton City, California, USA*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene>
33. Burtynsky, E. (2012). *Phosphor Tailings Pond #4 Near Lakeland, Florida, USA*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene>
34. Burtynsky, E. (2016). *Salt Flats, Atacama Desert, Chile*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene>

35. Sander, A. (1930-1935). *Cantera cerca de Colonia*. [Fotografía]. Recuperado de <http://www.getty.edu/art/collection/objects/35881/august-sander-quarry-pit-german-about-1925-1935/>
36. Burtynsky, E. (2006). *Iberia Quarries #8 Cochicho Co., Pardais, Portugal*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/quarries>
37. Becher, B. y H. (1990). Portada catálogo *Typologies*. [Imagen digital]. Recuperado de <https://www.amazon.com/Bernd-Hilla-Becher-Typologies-Typologies/dp/3888144175>
38. Becher, B. y H. (1972). *Typology of Watertowers*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/typology-watertowers-tipologia-torres-agua-0>
39. y 40. Ruscha, E. (1970). *Real Estate Opportunities*. [Imagen digital]. Recuperado de <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/433.2008.a-bb/>
41. y 42. Piller, P. (1979-1983). *Von Erde Schöner*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.americansuburbx.com/2017/09/peter-piller-unheimlich-as-above.html>
43. Ruff, T. (2008). *Jpegs II, One from a set of seven digital ditone prints*. [Fotografía]. Recuperado de <https://fineartmultiple.com/blog/thomas-ruff-jpegs-print-series/>
44. Cascales, P. (1973). *Vista del Puig Llorença*. [Fotografía]. Recuperado de <https://lamarinaplaza.com/2017/06/30/la-radical-transformacion-de-la-cumbre-del-sol-y-el-puig-de-la-llorenca-en-44-anos/>
45. Vista aérea urbanización *Cumbre del Sol*. Recuperado 9 julio 2019 de <https://www.cumbredelsol.com/resort-en-la-costa-blanca/galeria-de-fotos.html>
46. Fotografía autoría propia. (2019). *Vista Cumbres del Sol desde la parte alta del Puig Llorença*.
47. Vista aérea de la urbanización *Cumbre del Sol*, Benitatxell, Alicante. (2019). Imagen rescatada de Google Earth.

## 10. BIOGRAFÍA DE ARTISTAS

**BECHER, Bernd** (1931, Siegen, Alemania - 2007, Rostock, Alemania)

**BECHER, Hilla** (1934, Potsdam, Alemania - 2015, Düsseldorf, Alemania)

Desde 1959 dedicaron su obra a documentar paisajes industriales. De 1976 a 1996 Bernd fue profesor en la *Academia de Bellas Artes* de Düsseldorf influenciando a numerosos estudiantes como Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Struth o Candida Höfer entre otros. Recibieron numerosos premios como el *León de Oro* en la Bienal de Venecia en 1990 o el premio *Hasselblad* en el año 2004. Han expuesto en múltiples espacios como el MoMA de Nueva York, la Tate Gallery de Londres, la Documenta de Kassel, el Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven o el IVAM de Valencia.

**BURTYNSKY, Edward** (1955, St. Catharines, Canadá).

Es conocido por sus fotografías de paisajes industriales fruto de la era de la globalización. Su obra se incluye en las colecciones de más de sesenta museos de todo el mundo, como la Galería Nacional de Canadá, el Museo de Arte Moderno, el Museo Guggenheim de Nueva York, el Museo Reina Sofía de Madrid, la Tate Modern en Londres o el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles en California. Recientemente ha sido nombrado Maestro de la Fotografía en la edición de *Photo London* de 2018.

**GRAHAM, Dan** (1942, Urbana, Illinois, EEUU).

En un principio estuvo asociado al minimalismo más temprano, pero a partir de 1966 se desvinculó de cualquier sistema artístico reconocido y publicó sus obras fotográficas y textuales en revistas de gran difusión. Artista, escritor, galerista y crítico de arte. Ha participado en varias ediciones de las Documenta de Kassel, la Bienal de Venecia o el Musée d'Art Moderne de la Ville de París.

**PILLER, Peter** (1968, Fritzlar, Alemania).

Construye su obra con imágenes fotográficas extraídas de los medios impresos y digitales. Agrupa sus imágenes en categorías autodefinidas, después de examinarlas repetidamente durante mucho tiempo y encontrar paralelismos visuales o estructurales entre ellos. En 2005 fue profesor visitante en la *Universidad de Bellas Artes* de Hamburgo y desde 2006 es profesor de fotografía en el campo del arte contemporáneo en la *Academia de Artes gráficas y del Libro* de Leipzig.

**ROSLE, Martha** (1943, Nueva York, NY, EEUU).

Artista, docente y escritora. Utiliza la fotografía, el video, la performance y la instalación para analizar la sociedad, la política y los medios. Ha expuesto en instituciones destacadas como el Seattle Museum of Art, el MoMA de Nueva

York, el Centro Georges Pompidou de París, el Museum of Modern Art de Oxford, entre otros.

**RUFF, Thomas** (1958, Zell am Harmersbach, Alemania).

Alumno de Bernd Becher entre 1977 y 1985. Siguiendo la tendencia de los Becher de la objetividad documental, Ruff cuestiona el rol de la fotografía como medio de representación. Explora amplitud de temas que reflejan la gama de técnicas que emplea: tomas analógicas y digitales, imágenes creadas en ordenador, fotografías de archivos científicos, de periódicos, de revistas y de Internet. Su obra forma parte de las colecciones más importantes del mundo: *The Art Institute* de Chicago; *Dallas Museum of Art*; *Essl Museum*, Klosterneuberg, Austria; *Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart*, Berlín; *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*, Washington, D.C.; *Metropolitan Museum of Art*, Nueva York; *Moderna Museet*, Estocolmo; *National Gallery of Victoria*, Melbourne; *National Museum of Photography*, Copenhague; *Solomon R. Guggenheim Museum*, Nueva York.

**RUSCHA, Ed** (1937, Omaha, Nebraska, EEUU).

Pintor y fotógrafo asociado al movimiento pop. Su trabajo incluye pinturas, dibujos, grabados, fotografías, libros de artista y películas que interpretan el paisaje americano de la última mitad del siglo XX. Su obra se encuentra en las colecciones de los principales museos nacionales e internacionales. Ha expuesto en el Whitney Museum de Nueva York, el Centro Georges Pompidou de París o en el Museo Reina Sofia de Madrid, entre otros.

**SEKULA, Allan** (1951, Eire, Pennsylvania, EEUU - 2013, Los Angeles, California, EEUU).

Artista, teórico de fotografía y docente. Llevó a cabo una actualización de la tradición americana de fotografía documental y de crítica social analizando la lógica capitalista en el mundo global. Entre sus obras, destacan *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983* (1984), *Fish Story* (1989-1995), *Ship of Fools / The Dockers Museum* (2010-2013).

**SMITHSON, Robert** (1938, Passaic, New Jersey, EEUU - 1973, Amarillo, Texas, EEUU).

Artista y escritor, figura clave en los sesenta situado entre el arte conceptual, el minimalismo y el land art. Comenzó muy joven su carrera artística como escultor y artista experimental y con sólo 21 años tuvo su primera exposición individual. Desde su temprano fallecimiento a los 35 años, su obra ha sido objeto de numerosas muestras retrospectivas como las del Whitney Museum de Nueva York, el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles o la Bienal de Venecia.