



Universidad de Valladolid

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

DEPARTAMENTO DE URBANISMO Y
REPRESENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA

TESIS DOCTORAL:

CULTURA Y REPRESENTACIÓN DEL *MAN MADE LANDSCAPE*

La construcción de la imagen de un territorio
EE. UU. 1925-1975

Presentada por Carlos Santamarina Macho para optar al grado de
doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Juan Luis de las Rivas Sanz

medio, dia. (Del lat. mediŭs).

11. m. Cosa que puede servir para un determinado fin.

14. m. Diligencia o acción conveniente para conseguir algo.

15. m. Espacio físico en que se desarrolla un fenómeno determinado.

16. m. Conjunto de circunstancias culturales, económicas y sociales en que vive una persona o un grupo humano.

20. m. Fil. En el silogismo, razón con que se prueba algo.

A las Pilares de mi vida.

La elaboración de esta tesis no hubiera sido posible sin la ayuda, colaboración e impulso ofrecido por un buen número de personas. Debo en primer lugar agradecer a Juan Luis de las Rivas haber aceptado la dirección de este proyecto y, sobre todo, la ayuda prestada para dar forma a una idea. Las conversaciones con, entre otros, Luis Santos, José Luis Lalana, Gregorio Vázquez, Andrea Roderer o Mario Paris, han contribuido asimismo a orientar el mismo.

Las tecnologías de la información y comunicaciones permiten actualmente el acceso a una ingente cantidad de fuentes y fondos bibliográficos, pero la colaboración de archiveros y bibliotecarios como Pilar Otero de la Universidad Politécnica de Madrid, Mercedes Benito de la Universidad de Valladolid o Jan Grenzi de la Library of Congress sigue siendo esencial para la consulta de determinados documentos.

Son muchos los amigos que me han permitido superar las dificultades y dudas surgidas durante la investigación y posibilitado que esta haya llegado a ver la luz. Una parte de la tesis pertenece también a Angeles, Ignacio, Cristina, Pablo, María José, Marcos, Manuel, Raúl, Álvaro, Alicia, Carmen, Luz, Lucía, Carlos o Encarna.

Finalmente, no es posible dejar de agradecer a mi familia su apoyo, y también paciencia, durante todo el proceso de elaboración de este trabajo. No tengo palabras para agradecer todo lo que han hecho por mí a lo largo de estos años.

A todos ellos, muchas gracias.

CULTURA Y REPRESENTACIÓN DEL MAN-MADE LANDSCAPE
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE UN TERRITORIO
EE. UU. 1925-1975

INTRODUCCIÓN.....	I
<i>Identidad y autonomía del paisaje fotográfico</i>	<i>iii</i>
<i>Los Estados Unidos y su historia como caso de estudio</i>	<i>vii</i>
<i>Metodología y fuentes de la investigación</i>	<i>xii</i>
LA CONCIENCIA DE LA CAPACIDAD DE INTERVENCIÓN SOBRE LA NATURALEZA	1
<i>La contradictoria identidad territorial norteamericana</i>	<i>3</i>
<i>El hombre, el territorio, y las consecuencias de su encuentro</i>	<i>17</i>
George Perkins Marsh, pionero en el descubrimiento de los paisajes alterados.....	18
Nathaniel Southgate Shaler y el análisis del paisaje americano.....	23
<i>Fotografía y naturaleza. Documentando su preservación y su conquista.....</i>	<i>26</i>
Los <i>Geological Surveys</i> y su fotografía topográfica.....	29
La comercialización de los primeros paisajes americanos	38
EL RENACER DE LA AMÉRICA RURAL	45
<i>La América rural</i>	<i>47</i>
El distorsionado ideal rural americano, y su declive	47
Un interés renovado por la América rural	55
<i>Paisajes cultivados y paisajes culturales.</i>	<i>59</i>
El territorio como elemento de identidad.....	59
La Escuela de Berkeley y sus orígenes	62
Los referentes de Carl O. Sauer y la Escuela de Berkeley	67
El territorio antropizado como paisaje cultural. El valor de lo visible.....	73
<i>El nacimiento de una nueva imagen del territorio americano</i>	<i>81</i>
La realidad tal como es.....	81
El renacimiento fotográfico del paisaje americano.....	85
La imagen del territorio como herramienta social y política	96
Walker Evans y la invención del vernáculo americano	114
La aproximación comprometida de Dorothea Lange a la carretera.....	121

UN NUEVO PAISAJE PARA EL FINAL DEL SIGLO XX	129
<i>No hay nada como el hogar</i>	131
El pequeño hogar y lo doméstico	132
La negación de la experiencia directa del territorio	143
El nacimiento del gran hogar.....	151
<i>La renovación del interés por los paisajes antropizados</i>	164
Primeras aproximaciones.....	164
El retorno del interés académico: Man's role in changing the face of the Earth	170
<i>El redescubrimiento de lo cotidiano</i>	181
Visiones alternativas para un extraño paisaje	181
De la transformación territorial al renacimiento de una tradición	188
<i>Permanencia y cambio en el paisaje americano</i>	<i>188</i>
<i>Redescubriendo lo cotidiano</i>	<i>199</i>
<i>Lugares comunes y no tan comunes</i>	<i>201</i>
<i>El territorio americano en el arte de vanguardia: cultura Pop, arte conceptual y EarthWorks</i>	<i>212</i>
<i>Reescribiendo la tradición.....</i>	225
John Brinckerhoff Jackson y los paisajes de lo cotidiano	233
<i>Encuadre social, cultural y biográfico</i>	<i>233</i>
<i>Landscape: Una renovada percepción del paisaje americano</i>	<i>238</i>
<i>Apertura y tolerancia ante el paisaje contemporáneo</i>	<i>246</i>
Buscando una metáfora para el paisaje contemporáneo	250
<i>Lo doméstico, lo ordinario, lo vernáculo</i>	<i>252</i>
<i>Enseñando a ver el lugar donde vivimos</i>	264
La recuperada importancia de lo visual	264
Identificando los elementos caracterizadores del nuevo paisaje.....	267
Nuevas topografías del paisaje contemporáneo.....	270
CONCLUSIONES	283
<i>La ruptura de las convenciones del paisaje pictórico.....</i>	285
<i>Nuevos elementos para la caracterización territorial</i>	287
<i>El paisaje como artefacto: La construcción de un territorio.....</i>	289
<i>Los Estados Unidos como paisaje transformado.....</i>	291
<i>La identificación del paisaje con los espacios de la vida diaria</i>	292
<i>La fotografía de los Estados Unidos como punto de partida</i>	295
BIBLIOGRAFÍA.....	297

INTRODUCCIÓN

Aprender del paisaje existente es, para el arquitecto, revolucionario. No de la manera obvia (...), sino desde un punto de vista más tolerante, cuestionando la manera como miramos las cosas.¹

¹ Robert Venturi, citado en Hall (1996). *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*. Barcelona, Ediciones del Serbal:p. 311.

Identidad y autonomía del paisaje fotográfico

El fotógrafo no puede, como Turner, arrastrar una ciudad oculta a la vista, desde tras la colina, y añadir una o dos torres a un palacio para ponerlas ante el espectador, ni afeitar la cabellera de bosque que corona el monte. [...] Debe utilizar lo que ve, tal y como lo ve, y su única libertad radica en la elección del punto de vista.²

El paisaje es un concepto complejo y de siempre difícil acuerdo en su definición, representativa de una entidad situada entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la realidad y la percepción, empleada por un cada vez más amplio conjunto de disciplinas no siempre con un sentido equivalente. Parece oportuno hablar de paisajes, concurrentes y complementarios, cuestión que emerge incluso desde el propio origen etimológico del término, más que de un único y unificado concepto. Las cuestiones referidas a la territorialidad, identidad y percepción se encuentran sin embargo presentes, en diferentes relaciones, en cada uno de estos modos posibles de interpretar su sentido.

Augustin Berque ha expuesto y abordado un conjunto de criterios a través de los cuales resultaría posible identificar cuándo una determinada cultura o sociedad desarrolla un concepto propio de lo que es su paisaje, la toma de conciencia de un determinado modo de observar y comprender el territorio, lo que ha denominado propiamente "pensamiento paisajero". Estos criterios ofrecen una explicación sencilla y sintética de cómo nace una determinada apreciación territorial colectiva, siempre en el marco de un gran grupo cultural, y de los elementos que participan en la misma. La propuesta de Berque ha ido evolucionando con el paso del tiempo, pasando de los iniciales cuatro criterios a seis o incluso siete en algunos de sus escritos más recientes³, lo que es muestra de la dificultad inherente a esta cuestión. A la existencia de una o varias palabras para designar al paisaje, la presencia de manifestaciones literarias y pictóricas o el desarrollo de expresiones materiales de jardinería se han unido otros factores de carácter arquitectónico como la existencia de una arquitectura planificada para el disfrute del paisaje, o intelectuales como la aparición de reflexiones explícitas sobre el tema.

Uno de estos criterios, la existencia de manifestaciones pictóricas, remite al propio origen del término en el contexto europeo. Antes de convertirse, dentro del actualmente heterogéneo conjunto de "paisajes" a los que nos referíamos al inicio, en espacio de identidad colectiva, en área de análisis geográfico o en impresión perceptiva de la realidad, el paisaje se identificaba fundamentalmente con la representación de un territorio. La aparición del término en Francia a finales del siglo XV no responde sino a la necesidad de denominar a una, en esos momentos emergente, manifestación artística, sentido con el que queda recogido en el *Dictionnaire étimologique et historique du français*, de J. Dubois, H. Mitterand y A.

² Rvd. H.J. Morton (ca. 1865), citado en Szarkowski (2010). *El ojo del fotógrafo*. Madrid, La Fábrica Editorial:p. 129.

³ Alain Roger recoge sintéticamente en *Breve tratado del paisaje* la propuesta inicial con cuatro criterios expuesta en Berque (1995). *Les raisons du Paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris, Fernand Hazan. En *El pensamiento paisajero*, Berque desarrolla ya una propuesta con seis criterios. Véanse Roger (1997). *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L.:p. 55. y Berque (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid, Biblioteca Nueva:p. 59.

Dauzat, publicado en 1493⁴ y que pronto se extenderá al resto de lenguas romances.

El origen pictórico de esta reflexión acerca del territorio a la que se denominó paisaje tiene, por tanto, una larga tradición ampliamente analizada a través de textos clásicos como el *Landscape into Art* de Kenneth Clark⁵ o de referencias temporal y culturalmente más próximas como *El paisaje: génesis de un concepto* de Javier Maderuelo⁶, plenamente justificada si entendemos que, durante siglos, este ha sido el único medio a través del cual resultaba posible transmitir una idea con un componente esencialmente visual. La situación actual, radicalmente diferente por la multiplicación y diversificación de los medios de comunicación, exige cuestionarse no solo si la pintura es aún el mecanismo fundamental para la formalización de una cultura paisajera sino, sobre todo, si los paisajes formalizados a partir de nuevos medios como la fotografía, el cine o la publicidad se rigen por las mismas reglas y enfatizan los mismos caracteres, de modo análogo a como Walter Benjamin puso en su momento en cuestión la influencia que sobre el propio arte estaban teniendo los medios de reproducción mecánica⁷.

A través de esta investigación pretendemos acercarnos a uno de estos medios, quizá el más elemental de todos ellos, la fotografía, cuya aparición a mediados del siglo XIX dio lugar a un nuevo instrumento que iba a permitir la comprensión e interpretación del territorio ya no solo a través de una representación generalmente construida, simbólica e idealizada, sino mediante su representación fiel, aunque selectiva. La generalización de su uso, junto con el desarrollo de unos cada vez más potentes medios de reproducción y transmisión de imágenes que incrementarán sustancialmente la velocidad y capacidad de su difusión, y con ella de las ideas que representan, modificarán de forma sustantiva el modo en el que tradicionalmente había sido entendido el paisaje, aspecto ya intuido por el propio Benjamin⁸.

La transición de un paisaje conceptualizado fundamentalmente a través de la representación pictórica a uno sustentado sobre lo fotográfico no puede entenderse, salvo en sus manifestaciones iniciales más elementales, como un simple cambio de medio. Lejos de ello, permite introducir variantes sobre el concepto y su alcance que se manifiestan con mayor claridad en tanto la fotografía persigue y consigue su autonomía de los cánones de representación tradicional y desarrolla los suyos propios, un fenómeno que se consolida a partir del segundo tercio del pasado siglo.

⁴ La referencia está tomada de Roger (1997). *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L. y Frolova y Bertrand (2006). Geografía y paisaje. En Daniel Hiernaux y Alicia Lindón, *Tratado de geografía humana*. Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial: 254-269.

En los países nórdicos y en lenguas de raíz germánica el origen del termino es diferente y presenta un mayor componente territorial y administrativo, aunque pronto asumirá también su significado pictórico. Podemos aceptar como válido el nacimiento del término, también en el siglo XV, a partir del neerlandés medieval *landschap*, del que deriva el germánico *landschaft* y el anglosajón *landscape* entre otros.

⁵ Clark (1956). *Landscape into art*. Edinburgh, Pelican Books.

⁶ Maderuelo (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid, Abada Editores S.L.

⁷ Benjamin (2010). *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica*. Madrid, Casimiro Libros.

⁸ Véase *ibid.* y Benjamin (2007e). *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos. Benjamin no aborda sin embargo explícitamente la cuestión del paisaje salvo para señalar que la aparición de la fotografía supuso el comienzo del fin de la pintura de estos motivos como había sido entendida hasta el momento. Así, señala que "En el preciso instante en que Daguerre consiguió fijar las imágenes de la cámara oscura, el técnico despidió a los pintores. Pero la verdadera víctima de la fotografía no fue la pintura de paisajes, sino el retrato en miniatura". En Benjamin (2007d). Pequeña historia de la fotografía. En Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos: 21-53:p. 33.

Como defendía John Szarkowski en *The Photographer's Eye*⁹, la fotografía define un nuevo lenguaje en el que la representación ya no se materializa mediante un proceso de composición por adición, sino a través de la selección. El paisaje fotografiado ya no es tanto una construcción como un filtro a través del cual contemplar una realidad parcial y deliberadamente seleccionada. Si el significado de la pintura se alcanzaba al componer la imagen, en la fotografía se encuentra al establecer el modo de observar una realidad concreta, una parte aislada de su contexto, convertida en modelo, en índice en la terminología empleada por Rosalind Krauss, para observar la totalidad a través de su reproducción y repetición. Como afirmaba la fotógrafa Dorothea Lange, "la cámara es un instrumento que enseña a la gente a mirar sin la cámara"¹⁰.

La fotografía ha aportado asimismo a la comprensión del territorio, a través del paisaje, un factor diferencial respecto a las ideas precedentes basadas en lo pictórico, el de su asentamiento sobre la base del conocimiento, visual y preciso, de la realidad, de un hecho cierto, condición ya destacada por Roland Barthes en *La chambre claire*¹¹ como principal diferencia entre pintura y fotografía. La pintura podía construir un ideal simbólico, imaginado, pero la fotografía, a pesar de las manipulaciones a las que puede ser sometida, requiere del objeto real y del contacto directo entre objeto, en este caso el territorio, y sujeto. La existencia de la fotografía implica, necesariamente, un vínculo entre el hombre y el lugar, una relación que es codificada, reproducida y transmitida a través de la imagen, hecho que la pintura puede producir, pero no garantizar. Así lo manifestaba Barthes al señalar que:

Era preciso ante todo concebir, y por consiguiente, si fuera posible, decir (incluso si se trataba de una cosa sencilla) en que se diferenciaba el Referente de la Fotografía del de los otros sistemas de representación. Llama «referente fotográfico» no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo «quimeras». Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que la Cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo solo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía.¹²

La existencia de una realidad territorial presente y objetiva constituiría la base sobre la que se debería sustentar cualquier idea de paisaje concebida a partir del medio fotográfico, no necesariamente presente en el paisaje pictórico tradicional cuyo ideal puede no tener un referente real, aunque sí contribuir a su construcción¹³. Con lo fotográfico, el proceso se habría invertido para guiar la

⁹ Szarkowski (2010). *El ojo del fotógrafo*. Madrid, La Fábrica Editorial.

¹⁰ "The camera is an instrument that teaches people how to see without a camera". Dorothea Lange, en *Los Angeles Times*, 13/08/1978

¹¹ Barthes (1997). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Ediciones Phaidos Ibérica. S.A.

¹² *Ibid.*, p. 135-136.

¹³ Sirva como ejemplo de esta idea el libro de Uvedale Price titulado *Essay on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful; and, on The use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape*. Casi siglo y medio más tarde, América se convertirá en un ejemplo de que las imágenes, ya fotográficas, también podrían servir para guiar el cambio. Véase Price (1810). *Essays on*

interpretación y conceptualización de un espacio ya construido, pero esta podría ser solo la diferencia más elemental entre dos modos de formación de pensamientos paisajeros, a partir de la cual emergen otras cuestiones como la concepción del tiempo –la historia, la actualidad, el cambio,...—, los elementos constituyentes del paisaje –lo excepcional frente a lo cotidiano— o la omnipresente cuestión de la relación entre naturaleza y hombre. Serán estas algunas de las cuestiones sobre las que se tratará de profundizar a través de un ejemplo concreto, los vínculos entre algunas de las ideas de paisaje dominantes en los Estados Unidos durante el último siglo y medio, la transformación de su territorio y la representación del mismo a través de una fotografía cuya evolución como mecanismo de representación y medio de comunicación discurre paralela a estos procesos espaciales e identitarios.

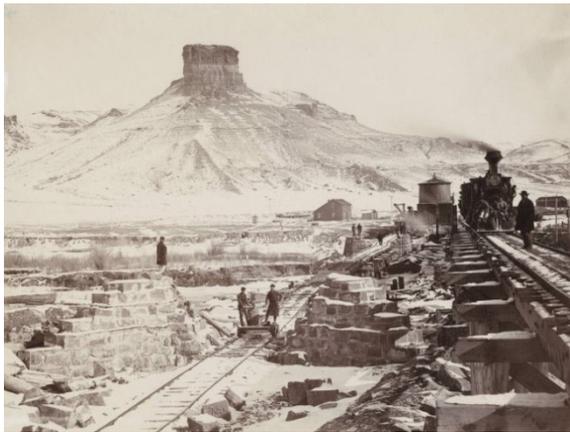


Ilustración 1.- 100 años documentando la transformación del territorio americano: A la izquierda, A.J. Russell, “[Railroad Construction with] Citadel Rock, Green River, Wyoming” (ca. 1867), en (Jussim, E. y Linquist-Cock, E., 1985: 49). A la derecha, Robert Adams, “Mobile homes, Jefferson County, Colorado” (1973), en (Salvesen, B. y Nordström, A., 2009: 87).

the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures for the Purpose of Improving Real Landscape. London, J. Mawman.

Los Estados Unidos y su historia como caso de estudio

Una de las marcas de nuestro mundo es quizás [que] vivimos según un imaginario generalizado. Ved lo que ocurre en Estados Unidos: todo se transforma allí en imágenes: no existe, se produce y se consume más que imágenes.¹⁴

La fotografía se encuentra, desde sus orígenes, íntimamente ligada a la representación del territorio, durante décadas el único motivo que podía ser capturado, por cuestiones estrictamente técnicas, mediante las primitivas placas fotosensibles. La primera fotografía conservada, realizada por Joseph-Nicéphore Niepce en 1827, es, precisamente, la de un paisaje de tipo urbano. Otro de los pioneros del medio, Louis-Jacques-Mandé Daquerre, era un pintor de escenografías teatrales que trasladó sus conocimientos a la técnica que tomará su nombre, encontrando en la inmovilidad de la arquitectura y el paisaje uno de sus objetos principales.



Ilustración 2.- El primer paisaje fotográfico es también la primera fotografía conservada. A la izquierda placa original de la toma. A la derecha, copia moderna de la misma.

No es sin embargo el propósito central de esta investigación abordar la historia general de la relación entre fotografía y paisaje desde sus orígenes hasta nuestros días, sino indagar en los vínculos que se establecen entre la reflexión en torno a las relaciones entre el hombre y su entorno, la construcción de un determinado territorio, y la influencia que sobre ambos establece la existencia de un determinado modo de observarlo e interpretarlo, el paisaje, cuando este se apoya sobre un medio como la fotografía que toma como referencia esa misma realidad construida. Para ello resulta imprescindible acotar, desde el punto de vista espacial, temporal y cultural, el campo de estudio, pero también el alcance de lo que denominamos medio fotográfico. Como afirmaba Roland Barthes¹⁵, no es posible, o al menos resulta extremadamente complejo, referirse a "la fotografía" con carácter genérico y mediante ella alcanzar conclusiones ciertas. Sí es posible sin embargo, y como mostraba el propio Barthes, abordar este tipo de estudios a través de selecciones de imágenes representativas de una línea de pensamiento común. El estudio de la formación del territorio en los Estados Unidos, quizá el más fotografiado de toda la geografía mundial, y la reflexión en torno a su paisaje y su

¹⁴ Barthes (1997). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Ediciones Phaidos Ibérica. S.A.:p. 198.

¹⁵ Barthes escribe que "[...] del mismo modo que es lícito hablar de una foto, me parecía improbable hablar de la Fotografía". En *ibid.*, p. 32.

representación, ofrece una oportuna única para acometer estas cuestiones de modo integrado y mínimamente influido por condicionantes ajenos al objeto del mismo. La distancia cultural y espacial entre el autor y el espacio estudiado exige, no obstante, una mínima justificación previa.

Esta investigación pretende profundizar no solo en el modo en el que una determinada idea de paisaje nace y se consolida en un contexto cultural concreto, sino también acerca de cómo la misma puede contribuir tanto a la comprensión como a la construcción del territorio en sí mismo, condición esta última que afecta inevitablemente a la metodología utilizada. Dentro del marco europeo, el análisis de las ideas de paisaje a través de manifestaciones literarias o pictóricas ya ha sido abordado con cierta amplitud, tanto de forma genérica como es el caso del ya citado *El paisaje: génesis de un concepto* de Javier Maderuelo, como de manera aplicada a ámbitos específicos como el paisaje inglés, cuyos vínculos con la literatura fueron analizados por Raymond Williams en *The Country and the City*¹⁶, por citar únicamente dos ejemplos representativos. Sin embargo, y aunque este último sí introduce el tema, establecer vínculos entre idea de paisaje y territorio real resulta extremadamente complejo en un contexto como el europeo en el que la influencia de la historia, y las huellas permanentes de la misma, resultan generalmente más relevantes y apreciadas que los procesos de transformación y las motivaciones que los mueven.

En Norteamérica concurren, sin embargo, un conjunto de circunstancias que facilitan esta labor, particularmente el hecho de que los Estados Unidos se formalicen, como nación pero también como realidad espacial, desde una situación de voluntaria *tabula rasa*, a partir de la cual se produce la ocupación y humanización, la americanización, de un espacio hasta ese momento mayoritariamente vacío, al mismo tiempo que se trabajaba en la definición de una identidad propia que perseguía la independencia y diferenciación de las primeras colonias respecto a sus orígenes europeos, pero también de las poblaciones indígenas. Un proceso que comienza a finales del siglo XVIII, casi simultáneamente al nacimiento de las primeras técnicas fotográficas, y que discurrirá de forma paralela al desarrollo técnico y conceptual de dicho medio de representación, en una correlación temporal única. La fotografía del territorio estadounidense es capaz, por ello, de ofrecer una secuencia casi completa de un recorrido que lleva desde los primeros pasos en la conquista del desconocido territorio al oeste de las trece colonias fundadoras, a la compleja y heterogénea realidad actual, y de hacerlo además en un periodo relativamente breve de la historia, en cualquier caso más acotado que el necesario para describir el paisaje europeo, aprovechando la ventaja que según William Jenkins¹⁷ ofrecen los Estados Unidos, la de concentrar en apenas dos siglos todos los tipos de hechos significativos acaecidos en la historia de la humanidad.

La historia de los Estados Unidos y su paisaje es, en buena medida, el relato de la conquista, humanización y construcción material de su territorio, y de cómo desarrollar una identidad propia ligada a dicho proceso, cuestión tempranamente reconocida por Hector St. John de Crevecoeur en *Letters from the American*

¹⁶ Williams (2001). *El campo y la ciudad*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

¹⁷ Esta exagerada analogía entre historia americana e historia universal procede de Jenkins (2009). *Breve historia de Estados Unidos*. Madrid, Alianza Editorial, S.A.

*Farmer*¹⁸. Incluso una idea como la del *wilderness*, analizada en profundidad por Roderick Nash en *Wilderness and the American mind*¹⁹, fundamental en la comprensión del territorio americano y la relación entre hombre y naturaleza en los Estados Unidos, solo cobra completo sentido cuando es puesta en relación con un proceso de transformación de dicha naturaleza. Es quizá por ello por lo que el territorio estadounidense no es solo el más fotografiado del planeta, sino también probablemente aquel sobre cuya construcción más se haya escrito, suscitando al mismo tiempo mayor debate en relación al modo de entender la citada relación hombre-naturaleza, cumpliendo de este modo el criterio planteado por Berque de la necesidad de una reflexión específica sobre el paisaje para la existencia de una verdadera y diferenciada cultura paisajera.

A fin de abordar estas cuestiones, se han seleccionado tres momentos singulares dentro de la historia americana y de la construcción material de su territorio, coincidentes tanto con periodos de reflexión sobre los procesos de interacción entre el hombre y su entorno, como de renovación en el modo en el que este mismo territorio en formación era documentado a través de un medio fotográfico que en los Estados Unidos encontró en el paisaje, junto con los aspectos sociales, uno de sus temas fundamentales. En particular, el análisis es abordado desde la perspectiva de una idea recurrente a lo largo de la historia americana como es la del territorio construido, el *man-made landscape*, concepto antagónico al del *wilderness* pero igualmente relevante para comprender la realidad territorial del nuevo continente.

El recorrido comienza por el periodo inmediatamente posterior a la guerra de Secesión, en el que se inicia la exploración sistemática del oeste, su conquista y colonización, un momento de construcción de un nuevo país, y con él de su paisaje, sobre un espacio desconocido y hostil al que los colonos se enfrentan hasta dominarlo, convirtiéndose mediante este proceso, según Crevencour, en verdaderos americanos. Se trata de un periodo tradicionalmente identificado con la idea de la naturaleza salvaje, del *wilderness* al que se refieren los textos de Emerson o Thoreau, o inmortalizado en las imágenes de los primeros fotógrafos que, siguiendo la estela de las escuelas pictóricas del Hudson y las Rocosas, retrataron y documentaron de modo casi científico la grandeza de la naturaleza americana. Esta idea no surgirá, sin embargo, en un contexto de apreciación real de la naturaleza, admirada no obstante por su grandeza y singularidad, sino en el de la necesidad de conocer la misma para transformarla y dominarla hasta convertirla en el hogar de los futuros americanos, una idea que tendrá también sus referentes intelectuales y visuales, así como su gran icono, el ferrocarril. La conjunción de ambas líneas de pensamiento da origen a una contradictoria identidad territorial que bascula entre la necesidad de preservar una naturaleza convertida ya en símbolo nacional, y la de alterar la misma para hacerla habitable, que con variaciones seguirá presente hasta nuestros días.

El segundo periodo abordado será el de la Gran Depresión posterior al crack de 1929, en el que emerge una nueva contradicción entre un primer *American way of life* vinculado estrechamente a la creciente realidad urbana, y la existencia de un medio rural que constituía aún un elemento esencial de la realidad social y

¹⁸ Crevencour (2005). *Letters from an American Farmer*. London, Dover Publications.

¹⁹ Nash (2001). *Wilderness and the American Mind*. New Haven and London, Yale University Press.

territorial americana, pero que estaba sufriendo no solo los azotes de la crisis sino también los efectos transformadores de una modernización que amenazaba la permanencia de algunas de sus señas de identidad. La revitalización de la idea de lo rural americano, muy presente en la fundación de la nación, de un *countryside* ya profundamente alterado, será un tema fundamental en las décadas de los años treinta y cuarenta, defendido como un modelo idealizado de la relación entre el hombre y la tierra, al mismo tiempo que como repositorio de la verdadera esencia americana que se estaba viendo desplazada por lo urbano y la industrialización.

Ambos periodos desarrollan sendas ideas de paisaje que, aunque con particularidades propias de los Estados Unidos, tienen sus raíces en conceptos tradicionales ya consolidados en Europa, que son reinterpretados y adaptados al espacio americano, como el del campo como arcadia o la idea de lo natural sublime. Pueden ser entendidos por ello como antecedentes para el tercer periodo abordado, en el que se produce una ruptura con esta tradición y el desarrollo de un nuevo modo de mirar, reflexionar y transmitir una realidad desconocida e incomprendida, la surgida en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, un periodo de cambios radicales no solo en la forma del territorio, sino también en la propia sociedad.

La confianza y el esplendor económico alcanzado por los Estados Unidos tras el fin del conflicto bélico tendrán su reflejo en una acelerada transformación del entorno, con el desarrollo de las infraestructuras de comunicación y el incremento exponencial del parque de viviendas como muestras más visibles. Este proceso, impulsado por la necesidad pero ejecutado de un modo acrítico, dará lugar a un espacio aparentemente caótico y desestructurado, calificado por algunos autores como *non-place* o *nowhere* por su desconexión con el lugar, y del que se tomará conciencia a partir en la segunda mitad de la década de los cincuenta, con las primeras críticas al modelo e intentos de corregir sus disfunciones. Sin embargo, simultáneamente se formaliza también una mirada diferente hacia esta realidad, que frente a la pretensión de imponer un artificioso orden a la misma, trata de comprenderla y asimilarla como el reflejo de una realidad social y cultural nueva, de la que surgirá un concepto renovado del territorio americano sustentado sobre la reinterpretación, más libre y tolerante, de algunos conceptos ya asimilados en el imaginario colectivo como lo sublime, lo vernáculo o lo popular que, junto con la emergente idea de lo cotidiano, ayudarán a erigir una renovada iconografía visual. Surge así un paisaje radicalmente diferente a los anteriores, no solo por su definición, sino sobre todo por su deliberada vocación de convertir al observador en un agente activo en su producción.

Los tres periodos referidos constituyen momentos en los que la idea del paisaje desarrollada en los Estados Unidos, el modo en el que se mira e interpreta el territorio, es sujeta a reconsideración, afectando al modo en el que se produce su construcción material. En cada uno de ellos se desarrolla un tipo de representación visual del territorio propia, aparentemente diferentes en lo relativo a los elementos que la integran y a su simbolismo, pero al mismo tiempo vinculadas en algunos rasgos de sus procesos de producción y difusión. Los tres hitos coinciden así con periodos no solo de intensas transformaciones espaciales, sino también sociales y políticas, en los que emerge la necesidad de replantear algunas cuestiones identitarias esenciales como la relación entre hombre y naturaleza, y en particular, la del modo en el que una sociedad como la americana podía y debía transformar

su entorno para garantizar su pervivencia y desarrollo. Frente a la idea del *wilderness* como símbolo nacional, emerge su antagónico aunque complementario *man-made landscape*, la de un espacio que debía ser construido y transformado.

Cada periodo es analizado, comparativamente, desde tres perspectivas que confluyen en el territorio real. En primer lugar se aborda una introducción histórica centrada en aquellos hechos relevantes desde el punto de vista social, político y cultural, que sustentan procesos de construcción y transformación espacial efectiva. En segundo lugar, se expone una selección de reflexiones teóricas en relación a la comprensión de los procesos de transformación humana del territorio, y al entendimiento de los vínculos entre hombre y naturaleza. La selección de fuentes realizada ha atendido tanto a la influencia posterior de las ideas planteadas, evidenciando las conexiones con el pasado de las propuestas más actuales, como a su condición innovadora y en algunos casos rupturista con los modos consolidados de interpretar o analizar los cambios territoriales reales que estaban teniendo lugar. Por último se acomete el modo en el que se configura, a través de la documentación fotográfica del territorio, un imaginario visual específico que ayuda a construir una identidad territorial adecuada a los requerimientos del momento histórico y cultural. Esta última cuestión, la de la construcción visual de una idea del paisaje y el valor de la fotografía, como arte pero también como herramienta, en el proceso, identificando los vínculos entre el tipo de imágenes producidas y la realidad territorial en transformación, constituye el objetivo y núcleo central del estudio.

Metodología y fuentes de la investigación

*No puedes leer el paisaje sin entender los valores locales y la evolución histórica de los paisajes culturales.*²⁰

En el año 1989, un artículo publicado en *Landscape Journal* y titulado *Photography and Landscape Studies*²¹, reconocía un déficit de atención por parte de los estudios de paisaje existentes hacia la representación fotográfica del territorio, y abogaba por una revalorización de esta forma de arte como fuente de información. Poco después, la fotógrafa y analista de la cultura visual Deborah Bright retomaba el tema con un artículo publicado en *Art Journal*, *The Machine in the Garden Revisited*²², que rememora el ya clásico estudio realizado por Leo Marx²³ en los años sesenta en relación a las ideas de lo pastoral y lo tecnológico en la literatura americana, dirigiendo en este caso la mirada hacia lo fotográfico como herramienta que ayudaba a construir y difundir algunas ideas de paisaje propias de los Estados Unidos. Ambos artículos constituyen ejemplos tempranos del interés por un tema, el de la representación del territorio americano a través de su fotografía, de nuevo de actualidad gracias, en gran medida, a la revisión de algunos de los trabajos realizados a partir de la década de los setenta y que mostraron un espacio americano muy diferente, pero igualmente reconocible, que aquellos que se habían erigido como los tradicionales y orgullosos símbolos de la identidad nacional. La exposición *New Topographics*, celebrada inicialmente en 1975 con discreto éxito, reunió las visiones de esta nueva América de posguerra ofrecidas por algunos jóvenes fotógrafos, como Robert Adams o Stephen Shore, cuya obra es hoy no solo objeto de reconocimiento, sino guía para la representación del territorio contemporáneo.

Esta exposición no es sino un hito más dentro de la historia de una fotografía americana que encontró en el territorio uno de sus temas fundamentales, no solo orientando su mirada a lo salvaje, como harían Ansel Adams, Eliot Porter y toda una escuela de fotógrafos vinculados o inspirados por instituciones conservacionistas como el *Sierra Club*, sino también hacia el espacio dominado y transformado por la acción humana. Figuras como John Szarkowski, director del departamento de fotografía del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, ayudaron no solo a recuperar y comprender la historia de las primeras fotografías del espacio estadounidense, superando la idea del *wilderness*, sino también a iniciar la construcción de un relato visual de América a través de exposiciones como *American Landscape*²⁴ o *The Photographer and the American Landscape*²⁵, y cuya huella puede ser reconocida aún en muestras como *America in View: Landscape Photography 1865 to Now* (RISD Museum, Septiembre 2012-Enero 2013)²⁶, *The*

²⁰ "You cannot read the landscape without understanding local values and the historical evolution of cultural landscapes". Ervin H. Zube, en Riley y Brown (1991). "Most Influential Books". *Landscape Journal* 2(10 (Fall 1991)): 173-186.

²¹ Davis (1989). "Photography and Landscape Studies". *Ibid.* 8(1): 1-12.

²² Bright (1992). "The Machine in The Garden Revisited: American Environmentalism and Photographic Aesthetics". *Art Journal*(51:2 (summer)): 60-71.

²³ Marx (2000). *The machine in the garden: Technology and the pastoral idea in America*. New York, Oxford University Press.

²⁴ Szarkowski (1981). *American Landscapes*. New York, The Museum of Modern Art.

²⁵ Szarkowski (1963). *The Photographer and the American Landscape*. The Museum of Modern Art, New York.

²⁶ Nickel, et al. (2012). *America in view : landscape photography 1865 to now*. Providence, Rhode Island, Museum of Art, Rhode Island School of Design.

*Open Road: Photography and the American Road Trip*²⁷ (Aperture, 2015-2019), o *The Altered Landscape: Photographs of a Changing Environment*²⁸, por citar solo algunos de los ejemplos más recientes.

El relevante papel ocupado por lo territorial dentro de la fotografía americana se encuentra ampliamente documentado en su historiografía, encontrándose referencias a la misma ya en el texto fundacional de la disciplina, *The History of Photography from 1839 to the Present*²⁹ de Beaumont Newhall, escrito originalmente en 1937 y varias veces revisado, y ha sido abordado de forma monográfica por trabajos como *Landscape as Photograph*³⁰, de Estelle Jussim y Elizabeth Linnick-Cock, publicado en 1985. Estas obras acometen la relación entre territorio e imagen desde una perspectiva que prima la condición de la fotografía como arte, ya sea desde un enfoque técnico, como en el caso del texto de Newhall, formal y simbólico en el de Jussim y Cook, u objetual. Esta investigación pretende abordar esa misma relación desde una perspectiva diferente, la de los vínculos entre estrategias de representación y realidad territorial construida, entendiendo que la fotografía, al igual que otras artes, puede ser no solo un medio para su documentación y comunicación, sino también el mecanismo a través del cual construir ideas, en este caso territoriales, con capacidad para influir en el desarrollo efectivo de los procesos de transformación espacial.

Esta indagación se realiza, tal como ya se ha señalado, a partir del análisis de una serie de momentos significativos de la historia del territorio americano, entendiendo como tales periodos relativamente breves en los cuales es posible identificar no solo cambios sustanciales en su forma, sino también en los modos en que la nueva condición espacial es observada y entendida. Estos tres factores, la transformación territorial, la reflexión formal acerca de cómo se produce la misma en el marco de un determinado modo de entender la relación entre el hombre y su entorno, y la representación del territorio como manifestación de un modo de observarlo, son presentados y analizados en cada periodo, no con la pretensión de hallar una relación causal directa entre los mismos, pero sí de reconocer la formalización, en una serie de momentos caracterizados por la emergencia de condiciones territoriales singulares, de intereses compartidos y reflexiones relacionadas que tratan de ofrecer una respuesta no solo a la necesidad de comprender lo desconocido, sino también a la oportunidad de asumirlo y reconocerlo como propio.

En la exposición se prima por ello, frente a la descripción detallada y completa de los hechos territoriales, académicos y artísticos, cuestiones recogidas ya en la amplia literatura específica de cada disciplina, el reconocimiento en distintas aproximaciones a un espacio concreto, reconocible y documentado a través del medio fotográfico, de elementos de reflexión compartidos, formalizadores de eso a lo que hemos denominado, recurriendo a la expresión acuñada por Berque, pensamiento paisajero. La selección de referencias representativas, tanto desde el punto de vista de la reflexión teórica como fotográfica, se ha acotado a figuras o

²⁷ Campany (2014b). *En la carretera : viajes fotográficos a través de Norteamérica*. Madrid, La Fábrica.

²⁸ Wolfe (2011). *The altered landscape : photographs of a changing environment*. New York, Rizzoli Publications in association with the Nevada Museum of Art. Esta exposición aborda con carácter general los efectos de la transformación del territorio por parte del hombre, a través de ejemplo no pertenecientes únicamente a los Estados Unidos.

²⁹ Newhall (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.

³⁰ Jussim y Linnick-Cock (1985). *Landscape as Photograph*. New Haven and London, Yale University Press.

grupos de reconocida influencia sobre la comprensión del territorio cuya obra en ocasiones no ha trascendido, o lo ha hecho tardíamente, los límites del contexto en el que fueron desarrolladas, ofreciendo por ello la oportunidad de su relectura y redescubrimiento³¹.

El primer capítulo incide sobre las décadas posteriores a la guerra de Secesión, en las que por un lado emerge la necesidad de formalización de una identidad americana compartida que supere la diversidad y desigualdad derivadas de los orígenes de la nación y, por otro, la de satisfacer los anhelos de libertad, propiedad y democracia de una creciente población, para lo cual los aspectos territoriales, y el modo, en algunos aspectos contradictorio, de entender la relación del hombre con la naturaleza, adquirirán papeles relevantes. Un interés que ya se había manifestado en algunas de las primeras expresiones artísticas propiamente americanas, literarias y pictóricas, pero que renace con las expediciones de descubrimiento, conquista y ocupación de las hasta esos momentos desconocidas tierras al oeste del río Mississippi.

Las expediciones de exploración del oeste, las *U.S. Geological and Geographical Surveys*, promovidas entre 1860 y 1879 por las autoridades federales, ofrecen una buena muestra tanto de la contradictoria relación entre hombre y territorio como de la capacidad de la imagen para documentar la realidad pero también para construir y transmitir una determinada idea de paisaje. Las fotografías realizadas en estas campañas logran comunicar la grandeza y majestuosidad de la naturaleza salvaje, de ese *wilderness* ya señalado como parte de la identidad americana en la literatura y la pintura, pero son a la vez un instrumento para su conquista, transformación, y explotación por parte, fundamentalmente, de las compañías ferroviarias y mineras que continuarán la labor en las décadas posteriores, impulsando la ocupación de las nuevas tierras ganadas a la naturaleza. Las fotografías de lo salvaje y de lo dominado coexisten, manifestando ya de forma temprana dos ideas de paisaje, representativas a su vez de sendos modos de entender la relación entre hombre y naturaleza, que van a estar presentes a lo largo de la historia y el proceso de construcción de la identidad de los Estados Unidos, la vinculada a un *wilderness* inalterado y resguardado de la acción humana, y la de un *man-made landscape*, un espacio transformado y manipulado para convertirlo en un lugar habitable.

Esta visión dual, protectora y a la vez transformadora, del territorio puede ser reconocida también en las primeras reflexiones teóricas propiamente americanas acerca de la relación entre hombre y naturaleza, como la realizada por George Perkins Marsh en *Man and nature: or, Physical geography as modified by human action*³², en el que la defensa de la capacidad humana para adaptar el territorio a sus necesidades es acompañada por la advertencia, tomando como referencia ejemplos del viejo continente, acerca de los peligros inherentes a ello y a sus excesos, capaz de convertir esta apreciable fuerza transformadora en destructora. Estos aspectos se encuentran también presentes en la obra, elogiada por Lewis

³¹ Esta oportunidad de redescubrimiento de autores vinculados al paisaje hasta ahora desconocidos fuera de los círculos especializados se ha convertido en los últimos años en una realidad contrastada. Durante el periodo de elaboración de la presente tesis se han realizado las primeras traducciones al castellano de textos de autores como John Brinckerhoff Jackson o Yi-Fu Tuan, o producido algunas importantes exposiciones retrospectivas de la obra de fotógrafos que ofrecieron una percepción innovadora del territorio americano como Robert Adams, Stephen Shore o William Christenberry.

³² Marsh (1869). *Man and nature: or, Physical geography as modified by human action*. New York, Charles Scribner & Co.

Mumford, de Nathaniel Southgate Shaler, que a través de *Nature and man in America*³³ presentará algunos de los primeros estudios, descriptivos e identitarios, acerca de un territorio americano en formación.

El difícil equilibrio entre conservar y transformar, entre hombre y naturaleza, tuvo en el medio rural tradicional uno de sus referentes, pero también una de las señas de identidad más arraigadas en la historia americana, recuperada tras la primera gran crisis del modelo urbano e industrial representativo del *American Way of Life*. El segundo capítulo de la investigación aborda este periodo, comprendido entre los primeros años de la década de 1930 y el inicio de la Segunda Guerra Mundial, asociado a la gran depresión y único en toda la historia americana del siglo XX en el que la superficie agrícola se incrementó con mayor rapidez que la urbana gracias al impulso ofrecido por políticas públicas que trataban de paliar los efectos negativos sobre el campo tanto de la crisis financiera como de uno de los primeros grandes desastres naturales debidos a la sobreexplotación del territorio sobre los que había advertido Marsh, las sequías y tormentas de polvo de los años treinta, el denominado *Dust Bowl*. Un proceso de recuperación de un campo tradicional en declive pero con un marcado carácter simbólico, que se produce simultáneamente a una mecanización e industrialización que lo transforma materialmente y obliga a reinterpretar algunos de los primitivos ideales.

Como paso previo al análisis del modo en el que se materializa en estos años una nueva imagen de lo rural americano, se abordarán los trabajos de quien quizá sea el geógrafo que ha ejercido una mayor influencia sobre el modo de estudiar el paisaje americano y, en particular, el formado por la acción humana. Se trata de Carl Ortwin Sauer, quien en los años treinta ofrecerá un nuevo enfoque, heredero de la geografía humana francesa y rupturista con las corrientes en ese momento dominantes en los Estados Unidos, sobre la relación entre hombre, cultura y territorio, que cristalizará en una nueva rama disciplinar, la denominada geografía cultural, interesada en comprender los procesos a través de los cuales el hombre transforma y adapta el espacio que habita. Las aportaciones de Sauer a este campo, que son objeto de relectura a través de conceptos recurrentes en su obra como la cultura, lo rural y lo visual, van más allá de lo ofrecido por el conocido artículo *The morphology of landscape*³⁴ a través del que introdujo el concepto "paisaje cultural" en los Estados Unidos, conectando en su entendimiento abierto del hombre como transformador de su entorno no solo con los trabajos de los pioneros Marsh y Shaler, sino también con propuestas que emergerán en la segunda mitad de siglo XX.

De forma casi paralela a las indagaciones que sobre la relación entre hombre y territorio realizaba Sauer en la Escuela de Berkeley, a pocos kilómetros un fotógrafo, Edward Weston, experimentaba con las capacidades del medio fotográfico mientras descubría la diversidad del paisaje californiano, dando con ello un importante paso para la consideración de la fotografía como una manifestación artística con entidad propia, sustentada sobre la documentación fidedigna y directa de la realidad. Weston convirtió en imágenes icónicas elementos de la naturaleza no asociados al *wilderness* decimonónico, como el mar o el desierto, primando su belleza estética frente a su impresión sublime, pero también posó su mirada sobre

³³ Shaler (1891). *Nature and man in America*. New York, C. Scribner's sons.

³⁴ Sauer (1925). "The morphology of landscape". *University of California Publications in Geography* 2(2): 19-53.

territorios transformados por la acción humana, desde el ordenado campo a otras expresiones humanas más populares, para componer primero una panorámica del carácter del paisaje de este estado en *California and the West*³⁵ posteriormente extendida a otros estados del oeste de los Estados Unidos. Con ello contribuyó no solo a dotar de un nuevo enfoque al género del paisaje en la fotografía, sino que también mostró las posibilidades de construcción de la identidad de un territorio a través de las mismas. Sin embargo, el proceso más ambicioso de construcción de una identidad territorial a través de la fotografía será el llevado a cabo por un organismo federal, la *Farm Security Administration*.

La *FSA*, creada en 1935 como mecanismo para canalizar las ayudas federales al deprimido medio rural, llevó a cabo hasta 1944 el más amplio trabajo de documentación fotográfica del territorio americano de su historia con el objeto no solo de conocer el país y lo que estaba sucediendo en el mismo, sino también de comunicarlo a sus ciudadanos en el marco de una estrategia social, política y económica. Este organismo ofreció la imagen de la Gran Depresión, pero también, y en buena medida debido a las motivaciones de su director Roy Emerson Stryker, una redefinida idea de la América rural, para lo que contaría no solo con un amplio equipo de fotógrafos, sino también con la colaboración de representantes del mundo académico y con una figura esencial en la transformación del ingente material gráfico obtenido en la "enciclopedia visual de la agricultura americana"³⁶ perseguida por Stryker, el archivista, y posteriormente reconocido fotógrafo del medio oeste, Paul Vanderbilt.

En este texto se analiza la construcción de esta idea visual de América por parte de la *Farm Security Administration*, pero también las aportaciones personales de los dos fotógrafos más destacados de cuantos integraron su equipo de documentación, Walker Evans y Dorothea Lange, en relación a un concepto que será de notable relevancia en la formalización de las ideas de paisaje de la segunda mitad del siglo XX, el de lo cotidiano. En el caso de Walker Evans, quien llegaría a afirmar "la naturaleza me aburre mortalmente... lo que más me interesa es la mano del hombre"³⁷, se presenta su construcción de la idea de lo vernáculo americano como modo de retratar una realidad social y territorial alternativa a lo urbano, la de los pequeños núcleos rurales y los hechos de la vida diaria, que salvaguardaba la verdadera identidad de los Estados Unidos, y que tendrá su primera expresión en la exposición y libro *American Photographs*³⁸. En relación a Dorothea Lange se introduce un aspecto de su trabajo, mayoritariamente con una orientación social, puntual y anecdótico, pero que de algún modo refleja la transferencia de esta idea de lo cotidiano a un elemento mitificado del paisaje americano como la carretera, anticipando, con algunas de sus fotografías de lo que sucedía en los márgenes de las grandes rutas al oeste, imágenes que se convertirán en comunes en los años sesenta y setenta.

El último y más extenso de los capítulos de esta investigación aborda la toma de conciencia de la aparición, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, de un tipo de territorio diferente a lo hasta entonces conocido, y el desarrollo de un nuevo

³⁵ Wilson y Weston (1978). *California and the West*. New York, Aperture.

³⁶ Stryker (1973). The *FSA Collection of Photographs*. En Roy Emerson Stryker y Nancy Wood, *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs*. New York, Graphic Society.

³⁷ Walker Evans, citado en Mora (2008a). Breve glosario para un buen uso de Walker Evans. En Gilles Mora, *Walker Evans*. Barcelona/Madrid, Lunwerg Editores.

³⁸ Evans y Kirstein (2012). *American photographs*. New York, Museum of Modern Art.

imaginario visual como mecanismo para su comprensión y asimilación que recupera algunas ideas ya anticipadas en la década de 1930 como lo cotidiano o lo vernáculo, adaptadas a una realidad marcada por una transformación espacial sin precedentes en cuanto a extensión, intensidad y celeridad. Para ello se realiza un recorrido por algunas de las aproximaciones que, desde diferentes ámbitos, ayudaron a una sociedad sumida en un renovado "sueño americano" a superar el inicial conformismo, distanciamiento e ignorancia ante lo que sucedía en su entorno inmediato, volviendo a establecer una relación consciente entre hombre y territorio a través de una nueva idea de lo que era su paisaje. Un recorrido no articulado de un modo lineal, sino a través de aportaciones puntuales e inicialmente inconexas procedentes de campos dispares como el arte, la geografía, la arquitectura o la literatura que contribuyen a conformar, lentamente, un cambio de actitud que comenzará a ser apreciable en la década de 1970.

Para ello, se aborda primeramente la aparición en los años cincuenta de tempranas manifestaciones críticas ante los efectos negativos de los cambios territoriales de posguerra, surgidas tanto dentro como fuera de los Estados Unidos, así como la recuperación del interés por los procesos de interacción entre el hombre y su entorno que puede verse representada por el nacimiento de la revista *Landscape* en 1951 o, desde una perspectiva más académica, por la celebración en 1955 del simposio *Man's role in changing the face of the Earth*. Es posible reconocer en estos años cincuenta una primera fase de diagnóstico, pero también de desconcierto ante una realidad nueva e incomprensible ante la que se alternan las reacciones nostálgicas con la armonía perdida y las que mueven, de forma optimista, a la corrección de los errores cometidos.

A continuación se introducen algunos ejemplos de mecanismos surgidos en los años sesenta y setenta que inciden en la necesidad de que el hombre tome conciencia de su entorno inmediato, conectadas a través de diferentes interpretaciones de un concepto, el de lo cotidiano, puesto de nuevo de actualidad tanto en Europa como en Estados Unidos, donde entendido desde una perspectiva íntimamente ligada a las expresiones materiales de la cultura se convertirá en esencial para entender el nuevo paisaje. Se recogen fenómenos como la recuperación del interés por la fotografía de lo cercano, que había pasado a un segundo plano con la popularización de la fotografía aérea en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, o la reinterpretación de lo vernáculo americano en la fotografía, pero también los procesos a través de los cuales el arte transformó elementos territoriales comunes en excepcionales al obligar a contemplarlos de un modo diferente. Los trabajos de David Plowden, Stephen Shore, William Christenberry, Edward Ruscha o los *EarthWorks* sirven para ejemplificar estos cambios de percepción, puestos en relación con los aportes teóricos de arquitectos como Erwin Anton Gutkind, Peter Blake o Robert Venturi, caracterizándolos no como hechos puntuales sino como la base de un cambio compartido en el modo de entender la realidad, particularmente del territorio americano, que hará posible el último progreso, su entendimiento como parte de una renovada identidad territorial, de un nuevo paisaje.

Para entender el paso de unas imágenes del territorio cotidiano a un paisaje de lo cotidiano, a un elemento identitario nacional, es imprescindible abordar la extensa, diversa y en ocasiones contradictoria obra de John Brinckerhoff Jackson y su papel en la producción de un relato comprensivo del paisaje americano. Partiendo de una

contextualización de su trabajo y la evolución de sus reflexiones desde posiciones más tradicionales y ruralistas hasta la actitud más provocadora y al mismo tiempo tolerante de sus escritos tardíos, se expone su personal construcción de una nueva identidad del paisaje americano contemporáneo a partir de la idea de lo cotidiano y la reinterpretación de lo vernáculo que encontrará en Nuevo México su principal referente territorial y cuyo imaginario visual puede verse sintetizado en *The Essential landscape : the New Mexico Photographic Survey*³⁹

Esta muestra es heredera de la hoy reconocida como hito en la historia de la fotografía, *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*⁴⁰, celebrada en 1975, en torno a la cual se desarrollan las últimas páginas de la exposición, y que representa el inicio de la socialización de esta nueva idea de paisaje de cuya interpretación sigue siendo referente. *New Topographics*, hoy genérico y difuso concepto representativo de un modo de entender la fotografía contemporánea del paisaje, supuso inicialmente una artificiosa puesta en común del interés compartido de un conjunto de jóvenes fotógrafos por descubrir y comprender la realidad del espacio americano contemporáneo, contribuyendo a dirigir la mirada hacia una realidad territorial hasta entonces obviada, la de los paisajes cotidianos, y dotarla no solo de una condición estética sino también simbólica, la vinculada a las expresiones materiales de la sociedad de consumo. Unas fotografías que pueden ser entendidas, como ha reconocido la crítica posterior, como la representación visual más notable de ideas ya presentes en los textos de John Brinckerhoff Jackson, y que al igual que estos contribuyeron a un cambio de actitud, a "detenernos, mirar, y tomar conciencia de aquello que con frecuencia pasamos por alto"⁴¹.

³⁹ Yates, et al. (1985). *The Essential landscape : the New Mexico Photographic Survey*. Albuquerque, University of New Mexico Press.

⁴⁰ Jenkins (1975). *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*. Rochester, NY, The International Museum of Photography at George Eastman House.

⁴¹"...photography's ability to make us stop, look, and take notice of what we so often overlook". Foster-Rice y Rohrbach (2010a). Acknowledgments. En Greg Foster-Rice y John Rohrbach, *Reframing The New Topographics*. Chicago, Center for American Places at Columbia College: ix-xi.

LA CONCIENCIA DE LA CAPACIDAD DE INTERVENCIÓN SOBRE LA NATURALEZA

La imagen que una nación crea de sí misma, y por encima de ello, su paisaje es un autorretrato más realista de lo que a muchos de nosotros nos gustaría admitir.⁴²

⁴² "The picture a nation creates of itself out of, and upon, its landscape is a more realistic self-portrait than many of us like to admit". *Man Made America: A Special Number of the Architectural Review for December, 1950* (1950). The Architectural Review:p. 341.

La contradictoria identidad territorial norteamericana

Y nosotros los estadounidenses somos un pueblo singular y elegido – el Israel de nuestra época; llevamos al mundo el arca de las libertades—. Hace setenta años nos soltamos de yugo; y además de nuestro primer privilegio de recién nacidos –ocupar todo un continente—, Dios nos ha concedido como legado para el futuro los amplios dominios de los políticos paganos, que vendrán sin embargo a nosotros y se tenderán bajo la sombra de nuestra arca, sin que se alcen manos manchadas de sangre. (...) Somos los pioneros del mundo; la avanzadilla enviada a las tierras salvajes llenas de cosas inéditas, para abrir un nuevo camino en el Nuevo Mundo que es nuestro.⁴³

Estados Unidos es un territorio de contrastes y contradicciones, un espacio extenso y una cultura diversa que no sin dificultades ha conseguido, al menos aparentemente, alcanzar la unidad que sus fundadores anhelaban. El siglo XIX, el primero de su historia como entidad independiente una vez lograda la emancipación de la corona inglesa que fundó las primeras trece colonias de la unión, es un periodo en el que se inicia la construcción de su identidad, de una cultura e ideas propiamente norteamericanas, pero también de su propio territorio. No en vano, algunos de los elementos que configuran los primeros rasgos de la identidad americana nacen como resultado de la definición de un espacio y de la necesidad de dotarlo de sentido. Como afirma Denis Cosgrove, el nacimiento de América fue, por encima de todo, el nacimiento de su paisaje⁴⁴, de un conjunto de ideas y símbolos que, en paralelo a la transformación material del territorio, ayudaron a configurar una identidad nacional.

El primer siglo de vida de los Estados Unidos fue sin embargo un periodo convulso, como corresponde a una sociedad en formación que no solo no había logrado desprenderse completamente de su herencia europea sino que tampoco había logrado forjar una verdadera unidad, y que solo una cruenta guerra civil contribuyó a impulsar haciendo surgir los Estados Unidos de lo que hasta ese momento solo habían sido unos estados unidos. Las dificultades que esto entrañaba no impidieron, no obstante, que el optimismo de la independencia diese comienzo a una etapa de desarrollo económico y social sin precedentes tanto por su intensidad como por su velocidad.

La comúnmente denominada, y mitificada, conquista del oeste es la manifestación más evidente de una expansión territorial que no era sino el modo en el que la nueva sociedad aprovechaba su reciente liberación del poder inglés, del que había recibido no solo las primitivas colonias costeras sino también un vasto territorio sin ocupar⁴⁵ y una tierra de oportunidades, aún perteneciente a potencias europeas como Francia o España, que se extendía hasta el océano Pacífico. Ya sea a través de su compra –Louisiana (1803) y Florida (1819)—, anexión –México (1845) o cesión –costa oeste (1846-1848)—, a mediados del siglo XIX los Estados Unidos, que habían nacido como unas pequeñas y prosperas colonias en la costa este,

⁴³ Herman Melville, en "White Jacket: or, The World in a Man-of-War" (1850), citado en Jenkins (2009). *Breve historia de Estados Unidos*. Madrid, Alianza Editorial, S.A.:p. 125.

⁴⁴ Véase Cosgrove (1984). *Social formation and symbolic landscape*. Londres, Croom Helm:p. 161-188.

⁴⁵ Además de los 13 estados originales (las 13 colonias fundadoras), por el Tratado de París (1783) Inglaterra cede también un amplio territorio no colonizado, ocupado por las reservas indias, que será el primero hacia el cual los nuevos Estados Unidos orienten su expansión.

poseían ya todo un continente que, sin embargo, permanecía en gran medida desconocido e inexplorado. En apenas un siglo los Estados Unidos habían alcanzado su máxima extensión, que no se alterará significativamente hasta mediados de la siguiente centuria.

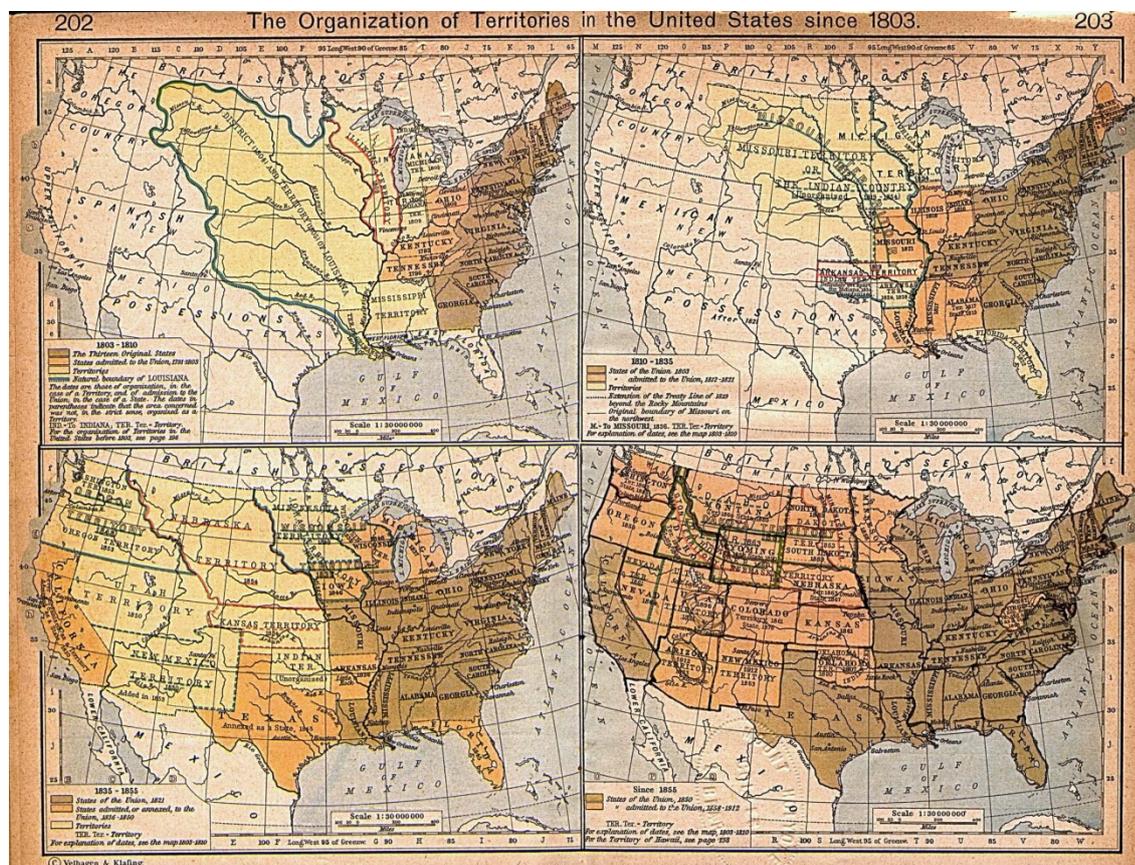


Ilustración 3.- Evolución de la organización del territorio de los Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XIX.

Sin haber concluido la formación del país, los Estados Unidos ya tenían, al menos, el espacio, neutral y desconocido en muchos aspectos, en el que este iba a ser construido. Quizá por ello su colonización adquirió una doble orientación en la que se sustenta una de las principales contradicciones del paisaje americano, la que se debate entre la conservación de un territorio y su transformación, entre el culto a la naturaleza y la confianza en el poder transformador del hombre y la tecnología, manifestada tempranamente, por ejemplo, a través de su literatura⁴⁶.

La historia de la expansión nos muestra como la visión posibilista y transformadora del territorio es dominante en la naciente cultura americana. Los primeros procesos de colonización del medio oeste se producen ya en las décadas iniciales del siglo XVIII –Ohio, Indiana, Illinois, Missouri,...— motivados simplemente por la demanda de los nuevos ciudadanos americanos, muchos de ellos inmigrantes, de un lugar donde hacer realidad las oportunidades que ofrecía la libertad recientemente adquirida. Los amplios territorios de las reservas indias no eran sino una gran *tabula rasa* sobre la que erigir esos sueños, que se extenderá progresivamente hacia el Pacífico, pero también un espacio propicio para los intercambios

⁴⁶ Véase Marx (2000). *The machine in the garden: Technology and the pastoral idea in America*. New York, Oxford University Press.

comerciales que, quizá, eran el principal interés de una colonias que en su origen no parecían tan partidarias, por la complejidad social y política que ello implicaba, de una actitud expansiva como de un control estratégico, orientado a intereses económicos, del territorio. No será hasta la década de 1940 cuando la expansión y ocupación de las tierras al oeste comience a acelerarse, convertida en una necesidad más cultural que práctica asociada a la doctrina del Destino Manifiesto que, con ocasión de la anexión de Texas, el periodista John L. O'Sullivan contribuyó a popularizar y convertir en una misión divina a través de artículos como *Annexation*⁴⁷, en el que afirmaba que

*El cumplimiento de nuestro destino manifiesto es extendernos por todo el continente que nos ha sido asignado por la Providencia, para el libre desarrollo de nuestros millones [de habitantes] que se multiplican anualmente.*⁴⁸

Aunque formulado décadas antes del proceso de expansión decimonónica, el proyecto jeffersoniano de colonización del oeste es quizá la muestra más temprana de una confianza en la técnica y la capacidad, material e intelectual, humana para imponerse a una realidad territorial compleja y desconocida. La cuadrícula definida en la *Land Ordinance Act* de 1785⁴⁹, cuyos resultados caracterizan aún en la actualidad buena parte del territorio norteamericano, nace como un modelo destinado a la creación de la nueva sociedad democrática e igualitaria imaginada por los padres fundadores, pero también de una sociedad que apoya estos principios en la ciencia y la precisión matemática.

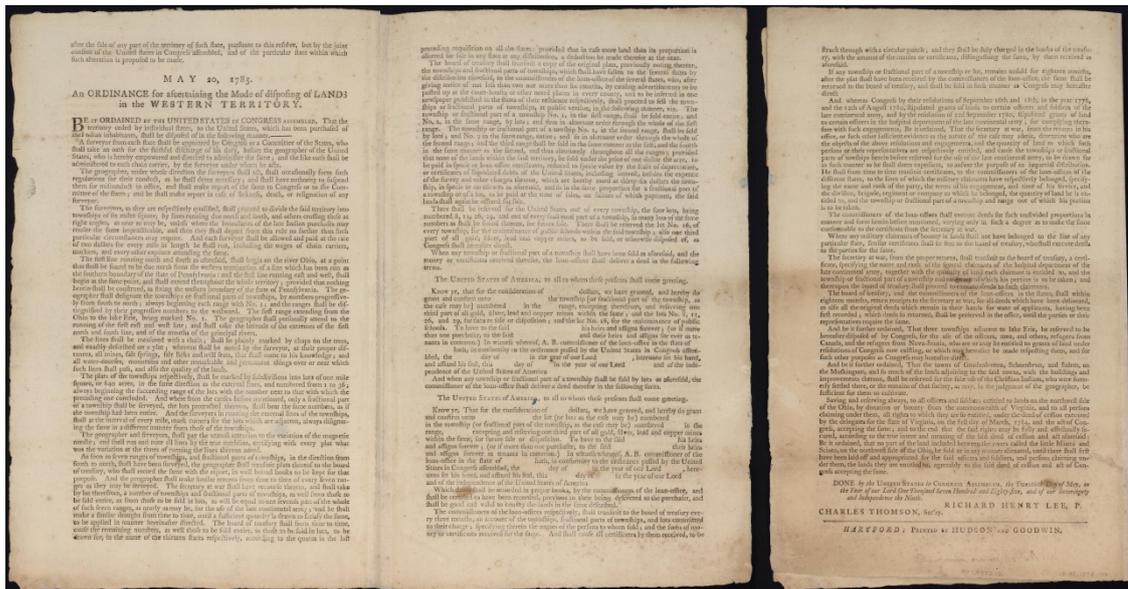


Ilustración 4. - "Una ordenanza para determinar el modo de disponer las tierras en las territorio del oeste" o *Land Ordinance Act* (1785).

⁴⁷ La primera proclamación del Destino Manifiesto la realizó O'Sullivan en la revista *Democratic Review* y, posteriormente, en un editorial en el *New York Morning News*, ambas en el año 1845. Desde ese momento, el concepto se convierte en una doctrina que guiará el progreso de América incluso una vez concluido el proceso de colonización decimonónica.

⁴⁸ "the fulfillment of our manifest destiny to overspread the continent allotted by Providence for the free development of our yearly multiplying millions". O'Sullivan (1845). "Annexation". *United States Magazine and Democratic Review* 17(1 (July-August 1845)): 5-10:p. 6.

⁴⁹ An Ordinance for ascertaining the mode of disposing of lands in the Western Territory (Land Ordinance Act) (1785). Resulta significativo que los mecanismos de ocupación del territorio sean postulados antes incluso de que comience el debate sobre la Constitución, y solo dos años después de que el Tratado de París estableciera las fronteras de la nueva nación.

La *Land Ordinance Act*, o de modo más genérico las reglas que rigen el *Public Land Survey System* americano de los siglos XVIII y XIX, eran en su concepción ajenas a las singularidades de un espacio que, por otra parte, era aún un gran desconocido. Pero se depositaba la confianza en un sistema de división regular, apoyado en una cuadrícula regular de seis por seis millas y sus mecanismos de división – Secciones, medias secciones, cuartos, medios cuartos, dieciseisavos,...⁵⁰ – que permitirían, hasta finales del siglo XIX, que los nuevos americanos construyeran el idealizado país de granjeros con tierras en propiedad imaginado por Thomas Jefferson, proporcionando al mismo tiempo a la nueva nación los recursos necesarios para ofrecer, gracias a las cesiones previstas por el sistema⁵¹, algunos de sus primeros servicios colectivos. La política de división territorial iniciada con esta ley resulta esencial para comprender el paisaje de los estados del oeste, y contrasta con la división más europea de las 13 colonias fundadoras. Pero su huella en el territorio evidencia también una permanente lucha, en la que es difícil determinar quién prevalece, entre esta concepción tecnocrática del sistema de división y las características naturales del espacio en el que se aplica, sin olvidar la creciente autonomía adquirida por los propietarios para alterar las condiciones de esta subdivisión⁵².

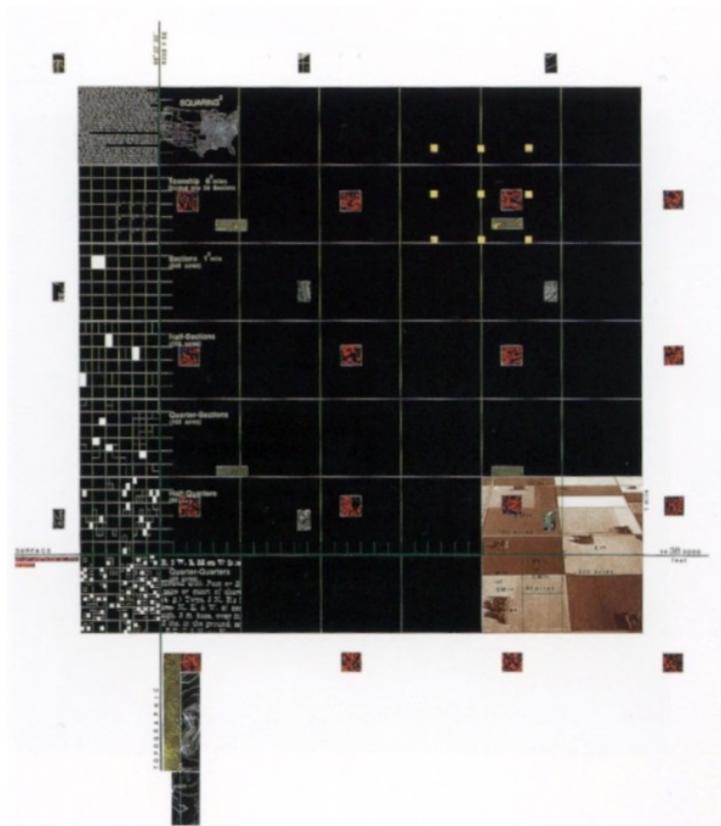


Ilustración 5.- James Corner, "The Survey Landscape". Corner representa el sistema de división del suelo concebido a partir de la *Land Ordinance Act* de 1785, así como las posibilidades de subdivisión de la malla original. (Corner, J. y MacLean, A. S., 1996: 48).

⁵⁰ Township, section, half section, quarter section, half quarters, quarter-quarter,...

⁵¹ En el proceso de división de la tierra, cuatro secciones eran cedidas al gobierno de los Estados Unidos y una quinta destinada a la construcción de la escuela pública. Además una tercera parte de los recursos minerales existentes en los nuevos espacios colonizados era también cedida al gobierno federal.

⁵² La singularidad e interés de estas adaptaciones, globales como locales, de la cuadrícula jeffersoniana, ha sido analizada en Corner y MacLean (1996). *Taking measures across the American Landscape*. New Haven and London, Yale University Press.

El desarrollo tecnológico, además del apoyo político expreso, fue un factor esencial para posibilitar la construcción de un nuevo territorio sobre lo que hasta entonces era solo un extenso y desconocido espacio, pero también para impulsar este proceso más allá incluso de lo requerido por las necesidades reales del momento. La colonización del oeste no respondía solo a una demanda práctica, sino también a las creencias, herramientas y deseo de mostrar las capacidades técnicas de la nueva sociedad,

El poder de estas para ayudar al hombre a dominar y adaptar el territorio a sus necesidades ya se había puesto de manifiesto en las primeras fases de colonización con la construcción de canales de agua y vías de comunicación. Pero será el inicio de la comercialización del arado metálico por John Deere en 1843⁵³ el que marque un punto de inflexión al permitir no solo la ocupación y explotación de tierras más áridas, sino también promover un incremento de la demanda de suelo para aprovechar las ventajas de las nuevas herramientas y, con ello, el progresivo avance hacia occidente.

En el mismo año en el que se produce la comercialización del arado metálico, se superan asimismo las reservas existentes sobre la colonización de las costas del Pacífico. Aunque el límite continental se había alcanzado ya décadas atrás con la expedición de Lewis y Clark de 1804, la inexistencia de la ansiada conexión directa entre ambos extremos del continente, y fundamentalmente la imponente barrera de Las Rocosas, frenaba cualquier intento de alcanzar las ricas tierras californianas. John C. Frémont será el encargado de desmitificar esta frontera natural y potenciar la construcción de las primeras rutas ferroviarias que posibilitarían la llegada y asentamiento en la costa oeste. El descubrimiento de tierras ricas en minerales y, sobre todo, la fiebre del oro que se inicia a finales de la década de 1850 y que tendrá su periodo de mayor actividad entre 1858 y 1875, harían el resto, aunque el despliegue de infraestructuras necesario para hacer posible esta colonización seguía suponiendo, por su elevado coste, una dificultad importante.

El impulso definitivo a la colonización del oeste, pero también a la formación del paisaje americano, tendrá una fecha clave, 1862, momento en el cual, en plena guerra civil, se aprueban la *Homestead Act*⁵⁴ y la *Pacific Railway Act*⁵⁵. La primera de estas leyes ofrece una muestra de cómo la economía y la política aceleraron la transformación del territorio americano, y la segunda de los efectos que sobre el mismo tuvieron algunos de los avances tecnológicos de la época.

La *Homestead Act*, Ley de Residencia o Ley de Asentamientos Rurales, supuso la revitalización y apoyo definitivo a la *Land Ordinance Act* que, hasta ese momento, había servido para ordenar el territorio pero que no había logrado impulsar por sí misma la colonización, propiciando el acceso a inmigrantes al suelo de los nuevos territorios del oeste, cediéndoselo gratuitamente a cambio de su explotación y el pago de impuestos, o permitiendo su adquisición a un precio limitado, establecido en 1,25 \$ por acre⁵⁶, usando como unidad básica de división el *quarter* definido por

⁵³ Su invención, cuya atribución a John Deere es discutida, se produce en torno a 1837.

⁵⁴ An Act to secure Homestead to actual Settlers on the Public Domain (Homestead Act) (1862).

⁵⁵ An Act to aid in the Construction of a Railroad and Telegraph Line from the Missouri River to the Pacific Ocean, and to secure to the Government the Use of the same for Postal, Military, and Other Purposes (Pacific Railway Act) (1862).

⁵⁶ El precio de venta no suponía un mal negocio para un país que había adquirido los territorios de Louisiana a Francia por apenas tres centavos por acre.

la *Land Ordinance Act* –160 acres, aproximadamente 65 hectáreas—. La *Homestead Act* obligaba en ambos casos a la residencia de los nuevos propietarios en los terrenos, garantizando de este modo el poblamiento y control sobre los mismos. De este modo, el proceso de colonización que hasta la guerra civil apenas había superado los límites de los territorios cedidos por las antiguas colonias inglesas se extiende en apenas cuatro décadas hasta la costa oeste, promoviendo una explotación agraria del territorio en un periodo en el que, curiosamente, Estados Unidos ya había comenzado a decantarse por una economía industrial.

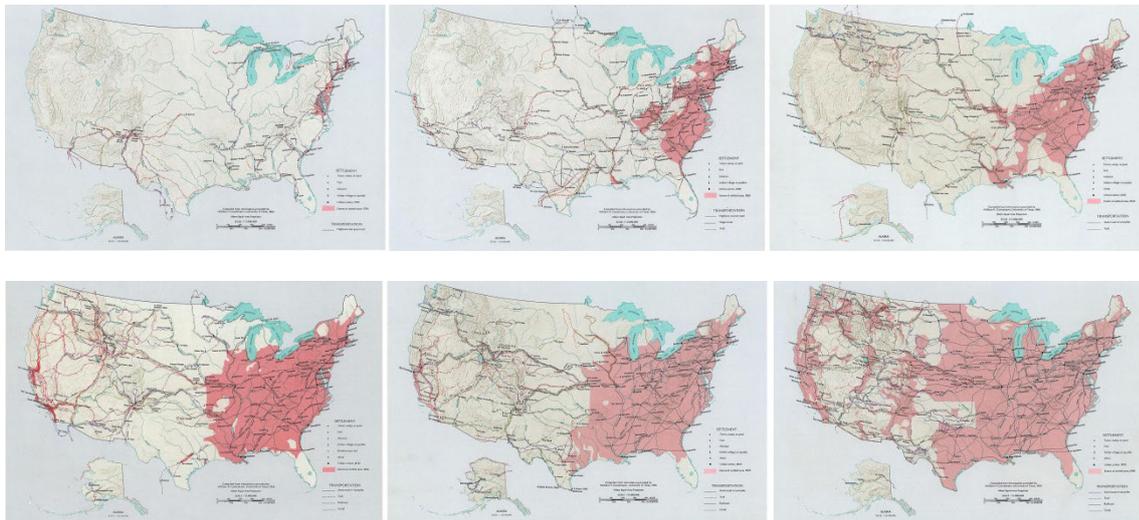


Ilustración 6.- Evolución de la colonización del territorio americano desde las primeras colonias hasta finales del siglo XIX. Se muestra en rojo el estado de los territorios colonizados en 1700, 1800, 1820, 1830, 1850 y 1890. En (Goetzmann, W. H., 1966).

El segundo hecho significativo sucedido en 1862 será la aprobación de la primera ley para la promoción, a través de la cesión de suelo y financiación, de la construcción del ferrocarril. Las *Pacific Railroad Acts* contribuyeron definitivamente a la expansión territorial, a la vez que suponen una temprana muestra del poder de las infraestructuras para configurar y dominar un territorio como el americano en el que las grandes distancias convierten a las comunicaciones en un elemento fundamental⁵⁷. La construcción del ferrocarril, que ya se había iniciado en la primera mitad del siglo XIX conectando la costa este y el medio oeste y que se hará efectiva en 1869, se convierte ahora en un proyecto transcontinental que guiará los procesos de ocupación del territorio, y el progreso o declive del sistema urbano, creando una trama direccional que se superpone y altera la isotropía de la retícula jeffersoniana.

⁵⁷ Philip Jenkins realiza una interpretación de la historia americana en términos de evolución de los medios de transporte dominantes en la introducción de Jenkins (2009). *Breve historia de Estados Unidos*. Madrid, Alianza Editorial, S.A.

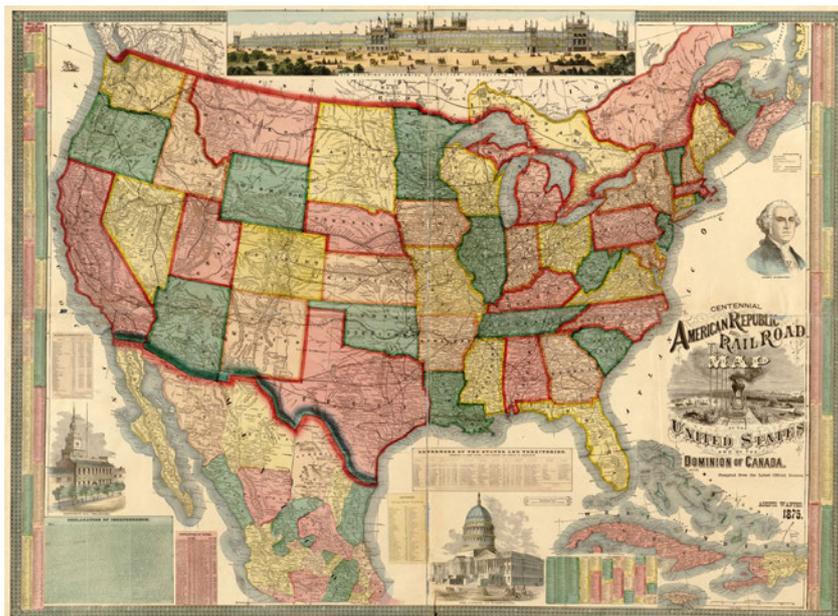


Ilustración 7.- Plano realizado en 1875 para conmemorar el centenario de los Estados Unidos, mostrando la división en estados y los trazados del ferrocarril.

Si bien tanto la cuadrícula como el trazado del ferrocarril suponen una victoria de la confianza en la técnica sobre la fuerzas de la naturaleza, una importante diferencia separa a ambas en relación al grado de abstracción de la realidad sobre la que se interviene. La cuadrícula construye por sí misma un espacio abstracto, puramente cuantitativo y matemático en el que las características propias del territorio, no consideradas en el modelo teórico, solo son tenidas en cuenta en el momento de su adaptación local. La construcción del ferrocarril parte sin embargo tanto de una idea global, la deseada desde principios del siglo XIX conexión de las costas este y oeste, como de una más pragmática vinculada a la explotación de los recursos naturales al mínimo costo. Los trazados del ferrocarril requieren y manifiestan por ello un mayor conocimiento y comprensión de una realidad física a la que, al mismo tiempo que alteran, se adaptan. Los principios que rigen ambas tienen, no obstante un denominador común, la vocación de controlar, dominar y manipular un territorio para que deje de ser un espacio natural y se convierta en una construcción humana adaptada a sus necesidades. Como proclamaba ya en 1829 el presidente Andrew Jackson

*¿Qué hombre bueno preferiría un país cubierto de bosques y poblado por unos pocos miles de salvajes a nuestra extensa república, salpicada de ciudades, pueblos y prósperas explotaciones agrícolas?*⁵⁸

Sin embargo, al mismo tiempo también se estaba poniendo en cuestión el modo en el que se estaba llevando a cabo el desarrollo del continente americano, abogándose por una conexión más íntima entre el hombre y una naturaleza cuya condición salvaje y grandiosidad era el mayor de los valores de esta nueva tierra prometida. La importancia de estas voces críticas no solo residirá en su mera existencia, sino sobre todo en el papel que asumirán en la construcción de la identidad americana y en la escisión definitiva de la nueva sociedad respecto a sus orígenes culturales europeos.

⁵⁸ Andrew Jackson (1829), citado en *ibid.*, p. 112.

La independencia americana lograda a finales del siglo XVIII había supuesto únicamente una escisión de Europa en el sentido político y territorial, pero la consolidación como nación requería no solo este control de su propio espacio, sino también la construcción de una cultura y una identidad propias sin las cuales no era posible alcanzar una estabilidad real en un país que, durante su primer siglo de existencia, vivió tiempos convulsos. Los Estados Unidos de América necesitaban desarrollar su propia identidad cultural como instrumento para, por una parte, establecer distancias entre las emancipadas colonias y sus raíces europeas, pero al mismo tiempo también para dotar de coherencia a una estructura social, cada vez más heterogénea por la llegada de población inmigrante, que parecía destinada en sus inicios a reproducir en el nuevo continente las estructuras y referentes del viejo.

Ya en las últimas décadas del siglo XVIII nacen, desde una perspectiva fundamentalmente ligada a la organización social y política, algunas de las ideas y mitos que se desarrollarán como guías de la nueva nación, ligadas a las propuestas de Thomas Jefferson, Benjamín Franklin y los padres fundadores, pero también a figuras como Hector St. John de Crèvecoeur que en 1782 realizará una temprana definición del ciudadano americano apoyada en conceptos como el agricultor o granjero, el sentido de la frontera y la expansión territorial, el sentimiento antiurbano, y anticipando en cierto modo el concepto del sueño americano, aunque su relato no estuviese destinado tanto al nuevo ciudadano americano como a mostrar al lector europeo la realidad de unas colonias que anhelaban su libertad y aspiraban a convertirse en nación⁵⁹. Las primeras manifestaciones artísticas propiamente americanas serán, sin embargo, más tardías, y hasta el segundo tercio del siglo XIX la literatura y la pintura no lograrían romper sus lazos con la tradición europea. Una ruptura en la que tendrá un papel destacado la naturaleza y el entendimiento de la relación del hombre con la misma, articulada por conceptos como el del *wilderness*.

El interés por la relación del hombre con la naturaleza no era un tema nuevo en las colonias de la costa este, aunque la apreciación de la misma había sido hasta ese momento un tema minoritario. La propia cultura puritana que caracterizó Nueva Inglaterra se sustentaba en una comprensión de la naturaleza al servicio del hombre, derivada del mandato divino de dominar la tierra. Solo algunas figuras como Thomas Morton en *The New English Canaan*⁶⁰ habían avanzado, siglos antes de la independencia, una reivindicación de la naturaleza y del territorio americano que se consolidará en el siglo XIX fundamentalmente a través del movimiento trascendentalista.

El grupo trascendentalista nace en Concord, una pequeña localidad a las afueras de Boston, como una más de las corrientes filosófico-religiosas que proliferaron en el siglo XIX una vez concluida la hegemonía de la moral puritana, desarrollando una

⁵⁹ Véase Crèvecoeur (2005). *Letters from an American Farmer*. London, Dover Publications.

⁶⁰ Morton (1883). *The New English Canaan*. Boston, Publications of the Prince Society. Publicado originalmente en 1635. El libro de Morton constituye la primera concepción de la naturaleza americana como un paraíso, como un *locus amoenus*, frente a la visión puritana de la naturaleza agresiva y purificadora. Véase Cuenca (2006). *La literatura de Estados Unidos desde sus orígenes hasta la Primera Guerra Mundial*. Madrid, Editorial Síntesis, S.A.

versión propia del movimiento romántico y el idealismo alemán⁶¹ que rompe con las ideas ilustradas y científicas que sustentaron la independencia política de América, reclamando a través de ellas la anhelada independencia cultural e intelectual respecto a la herencia europea que aún no se había producido, cuestión que es sistemáticamente recordada en los escritos de Ralph Waldo Emerson, miembro fundador del grupo.

*Nuestro día de dependencia, nuestro largo aprendizaje en la sabiduría de otras latitudes se acerca a su final. Los millones que a nuestro alrededor vienen al mundo no podrán ser siempre alimentados con los restos marchitos de cosechas extranjeras.*⁶²

A pesar de su corto periodo de existencia como grupo y de los escasos miembros que los integrarán, el trascendentalismo se convertirá en el principal movimiento filosófico, social y cultural americano de la primera mitad del siglo XIX⁶³. El propio texto seminal del movimiento, *Nature*⁶⁴, escrito por Emerson en 1936, ofrece ya las líneas maestras de la relevancia que la naturaleza tendrá no solo en la cultura y el arte, sino en la concepción de una identidad nacional vinculada a valores como una moralidad no sustentada sobre valores religiosos, la libertad o la democracia. En este texto, que tuvo una escasa repercusión inicial, Emerson no solo establecía las bases del nuevo movimiento filosófico que clamaba por la libertad intelectual y social del hombre, sino que redefinió la relación de este con su entorno, en la que el hombre dejaba de estar en la naturaleza ejerciendo un dominio y explotación de la misma para considerarse parte de ella.

La naturaleza, en cierta manera sacralizada, se erige como el centro del discurso trascendentalista y en la guía para el nuevo hombre americano, que debe encontrar en y a través de ella su propia moral y salvación. "La naturaleza salvaje es lo que preserva el mundo"⁶⁵, afirmaba Henry David Thoreau, quizá el discípulo de Emerson que llevará las consignas del trascendentalismo y la integración del hombre y la naturaleza hasta sus extremos mediante la experiencia de vida en los bosques que narrará en *Walden*⁶⁶, un relato que entremezcla realidad y ficción, reflejando la nueva sensibilidad hacia la naturaleza y su entendimiento como la esencia que debería orientar la vida del perfecto americano, también desde el punto de vista social y político. Thoreau representa la antítesis del buen americano imaginado por Andrew Jackson, que prefiere el bosque a las oportunidades de una artificialización del territorio a la que no encuentra sentido.

La atracción por el territorio americano, ya sea a través de la noción de *wilderness* encarnada en Thoreau o de aproximaciones más sosegadas que frente a la condición de una naturaleza inalterada abogaban por una relación más sinérgica

⁶¹ El movimiento tomará de hecho su nombre de los textos de Emmanuel Kant y su concepto de "formas trascendentales". Véase Emerson (2010c). El trascendentalista. En Ralph Waldo Emerson, *Obra ensayística*. Valencia, Artemisa Ediciones: 147-172:p. 156.

⁶² Emerson (2010a). El escritor estadounidense. En Ralph Waldo Emerson, *Obra ensayística*. Valencia, Artemisa Ediciones: 115-146:p. 115.

⁶³ Véase Darias Beautell (2000). Introducción. En Ralph Waldo Emerson, *Ensayo sobre la naturaleza*. Tenerife, Ediciones de Baile del Sol: 5-10.

⁶⁴ Emerson (2000). *Ensayo sobre la naturaleza*. Tenerife, Ediciones de Baile del Sol.

⁶⁵ "In wildness is the preservation of the world". La cita procede del discurso, publicado póstumamente, más popular de Thoreau. Thoreau (2010a). *Caminar*. Madrid, Árdora Ediciones. Justo un siglo después de su publicación original, la cita dará nombre a uno de los libros icónicos del *Sierra Club*. Porter (1962). *In wildness is the preservation of the world, from Henry David Thoreau*. San Francisco, Sierra Club.

⁶⁶ Thoreau (2010d). *Walden, o la vida en los bosques*. En Henry David Thoreau, *Walden y Del deber de la desobediencia civil*. Barcelona, Editorial Juventud, S.A.: 17-407.

entre el hombre y su entorno, calaron en el ambiente cultural de Nueva Inglaterra dando lugar a algunas de las manifestaciones artísticas que constituirán el verdadero nacimiento de una identidad diferenciada de sus orígenes europeos. El llamamiento que Emerson realizaba a la necesidad de una poesía que exaltase la "vasta geografía [que] deslumbra la imaginación"⁶⁷ encontrará su respuesta y expresión más completa en Walt Whitman, verdadero padre de la poesía americana⁶⁸ y autor de uno de los textos más influyentes en la construcción de una identidad cultural americana ligada al movimiento romántico, el prefacio de la primera edición de *Hojas de hierba*⁶⁹. Aunque la visión de Whitman, lejos de la exaltación de la naturaleza de Thoreau, integra también la vocación transformadora del hombre americano que le permite admirar tanto el gran avance tecnológico de la época, el ferrocarril, como las pequeñas manifestaciones de las habilidades intelectuales y materiales humanas, ese mundo de lo cotidiano que adquirirá progresiva relevancia en las décadas venideras.

La literatura no será sin embargo la única expresión artística de la nueva identidad americana. Junto a lo poético, Emerson ensalzaría el valor de lo visual en la formación de esta nueva cultura, que tendrá su eco en el nacimiento del primer estilo pictórico verdaderamente americano, vinculado directamente a la representación del paisaje, motivo que hasta ese momento se había considerado un género menor y que alcanzará en América no solo una alta relevancia artística sino que será dotado además de una carga simbólica mucho mayor que la presente en la pintura romántica europea en la que los pioneros pintores americanos habían encontrado sus referencias. Como afirmó tempranamente el crítico de arte James Jackson Jarves, "la rama de la pintura enteramente estadounidense, basada en las experiencias y gustos de la gente, es [...] el paisaje"⁷⁰.

Aunque en el periodo de transición entre el siglo XVIII y XIX ya comienza a surgir en Norteamérica un creciente interés por la representación del paisaje heredera de la tradición europea, la verdadera ruptura temática y simbólica que da lugar al nacimiento de la pintura americana llegará en torno a 1830, prácticamente en paralelo a la publicación de los primeros textos del trascendentalismo, cuando autores como Thomas Cole o Asher Brown Durand comienzan a reemplazar los paisajes imaginados por sus predecesores como Washington Allston por elementos reales del territorio americano.

Ambos serán los precursores de lo que ya en la segunda mitad del siglo se denominará la Escuela del Río Hudson [*Hudson River School*]⁷¹ que no solo sentaría las bases de la representación de la naturaleza salvaje, del *wilderness* americano, sino que identificaría un conjunto de elementos y relaciones entre el hombre y la naturaleza que será reproducida a lo largo del siglo XIX en la pintura y la fotografía, extendiendo su influencia hasta nuestros días. Si al movimiento trascendentalista se le debe reconocer su papel en la construcción de una naturaleza simbólica pero

⁶⁷ Emerson (2010b). El poeta. En Ralph Waldo Emerson, *Obra ensayística*. Valencia, Artemisa Ediciones: 215-248.

⁶⁸ Véase el capítulo dedicado a Whitman como "centro del canon americano" en Bloom (2011). *El canon occidental*. Barcelona, Editorial Anagrama, S.A.:p. 276-304.

⁶⁹ Whitman (2009). *Hojas de hierba*. Madrid, Visor libros:p. 25-42. La edición consultada incluye los prefacios escritos por Whitman para las ediciones de 1855, 1872, 1888 y 1891

⁷⁰ James Jackson Jarves, en "The Art-Idea: Sculpture, Painting and Architecture in America" (1864), citado en Grant (2014). *Historia de los Estados Unidos de América*. Tres Cantos, Madrid, Akal:p. 241.

⁷¹ Véase Avery (1987). A historiography of the Hudson River School. En John P. O'Neill, *American Paradise. The World of the Hudson River School*. New York, The Metropolitan Museum of Art: 3-20.

al mismo tiempo abstracta, sin los primeros pintores del paisaje no hubiese sido posible identificar sobre qué elementos concretos del territorio depositar esa carga simbólica. Las pinturas de Cole, pero también escritos teóricos como *Essay on American Scenery*⁷² en el que enumera y describe los distintos elementos integrantes y caracterizadores del paisaje americano –el *wilderness*; la montaña; el agua en forma de lagos, cascadas y ríos; el bosque; y el cielo— y reclama la formación de un “gusto por el paisaje americano”⁷³ que haga frente a la “destrucción de su belleza”⁷⁴, contribuyeron a ello.



Ilustración 8.- Thomas Cole. *The Oxbow (The Connecticut River near Northampton)* (1836), posiblemente el primer cuadro que incluye todos los elementos señalados por Cole en *Essay on American Scenery*. A la derecha, el mismo paisaje en una fotografía de 1851.

El interés por la representación del propio territorio, real y reconocible, y no tanto la técnica utilizada para ello, establece la gran diferencia con sus predecesores, pero también con sus referentes europeos. Es lo que les lleva a centrar su mirada primeramente en los paisajes del valle del río Hudson y posteriormente, con la expansión territorial, en los grandes lagos con la segunda generación de la escuela y Frederic Edwin Church como su representante más relevante, introduciendo nuevos motivos y reforzando su carga simbólica, hasta alcanzar las montañas Rocosas, que habían sido contempladas con temor hasta mediados del siglo XIX, que darán lugar a la segunda de las grandes escuelas paisajísticas americanas [*Rocky Mountains School*] descubriendo un territorio que no tardará en convertirse en una de las señas de identidad y motivo de orgullo de la nación. Cada nuevo elemento identificado y representado por estos pintores sentaba las bases para un nuevo icono territorial americano, como sucedió con las Cataratas del Niágara inmortalizadas por Church en 1857 o los cuadros del Yosemite que caracterizaron la obra de Albert Bierstadt y que mostrarán un paisaje más tarde reproducido incansablemente.

Estos pintores reflejan también, de forma visual, un tipo de relación entre hombre y naturaleza ya anticipado por los trascendentalistas, la vinculada a un hombre que ya no ejerce su dominio sobre el territorio, sino que forma parte del mismo. Como afirmaba Thoreau en uno de sus discursos, se debía “considerar al hombre como habitante o parte constitutiva de la Naturaleza, más que como un miembro de la sociedad”⁷⁵. El hombre representado en la pintura del paisaje americana se

⁷² Cole (1836). "Essay on American Scenery". *American Monthly Magazine*(1 (January 1836)): 1-12.

⁷³ Ibid., p. 3.

⁷⁴ Ibid., p. 12.

⁷⁵ Thoreau (2010a). *Caminar*. Madrid, Árdora Ediciones:p. 7.

encuentra en la naturaleza, pero ya no el protagonista sino un elemento más del conjunto.

En la pionera pintura decimonónica del paisaje norteamericano es posible reconocer los dos tipos de aproximaciones al territorio manifestadas también en los textos de poetas como Whitman o en los de los trascendentalistas: la atracción por la naturaleza virgen e inalterada, el *wilderness*; y, frente a ella, un espacio alterado y humanizado representativo de las distintas aproximaciones a un estado de coexistencia armónica entre el hombre y la naturaleza en la cual se pretende encontrar las claves de la moral e identidad americanas. La sacralización de la naturaleza no implica, en este sentido, el rechazo de la acción humana sobre la misma, sino solo su control y la oposición a aquellos actos que puedan suponer una alteración banal de su belleza. Era necesario preservar la arcadia respecto a los peligros del desarrollo descontrolado y la explotación, pero no limitar la capacidad del hombre para vivir en armonía dentro de este "paraíso americano" descubierto por el arte.

Pero la pintura paisajística de la época puede ser también entendida como una respuesta particular, visual, al clásico conflicto entre el culto a la naturaleza en su estado prístino y la consideración de un territorio al servicio de un hombre que tiene la obligación de manipularlo en aras del progreso. Quizá la clave del territorio americano construido en el siglo XIX se encuentre no tanto en el equilibrio entre estas dos fuerzas, la natural y la humana, como en su confrontación. De un enfrentamiento del que surge una realidad que no responde ni al idealizado *wilderness*, ni a la completa conquista y transformación justificada por el manifiesto destino, ni a las montañas reales retratadas por los pintores de la escuela del río Hudson o de las Rocosas, ni a un territorio irreal como el imaginado por John Gast en *American Progress*, y de la que surge también la identidad de una nueva sociedad tan particular como contradictoria.



Ilustración 9.- Thomas Cole, *Schroon Mountain* (1838) y John Gast, *"American Progress"* (1872).

Estas dos posiciones antagónicas, la conservadora y la transformadora, cuya confrontación parece resuelta, al menos desde el punto de vista intelectual, a través de una anhelada y respetuosa integración entre lo natural y lo humano, no puede alcanzar sin embargo un equilibrio real en la construcción material del territorio. Un paisaje como el representado por George Inness en *The Lackawanna Valley* donde el ferrocarril o las fábricas conviven sin destruirlo con el entorno natural, y cuyo origen vinculado a un encargo de las compañías ferroviarias no debe obviarse, sigue siendo, aún en la actualidad, más un punto intermedio en el

proceso de domesticación del caos del que hablaba Emerson⁷⁶, representando de modo bastante certero su propio posicionamiento acerca de la naturaleza y su relación con una tecnología cuyo uso superfluo y abusivo, y no ella en sí misma, era el problema, que la verdadera meta de un hombre confiado en su capacidad para transformar y mejorar el mundo. En *El poeta*, Emerson afirmaba en este sentido que:

Los lectores de poesía ven la fábrica, y la vía del tren, y les parece que la poeticidad del paisaje se rompe porque estos avances de la tecnología aún no están consagrados en su lectura. Pero el poeta ve cómo caen dentro del mismo Orden inmenso, igual que la colmena, o la red geométrica de la araña. La naturaleza los adopta con rapidez dentro de sus círculos vitales, y ama al convoy de vagones relucientes como propio. Además, en una mente en equilibrio, no significa nada cuántas invenciones mecánicas se exhiban. Aunque se añadan millones de ellas, a cada cual más sorprendente, todo el peso de la ciencia mecánica no se ha visto incrementado ni en un grano de trigo. El hecho espiritual permanece inalterable, ya sea con la adición de muchos o de unos pocos detalles; del mismo modo que ninguna montaña es de una altura tan apreciable como para romper la curva de la tierra.⁷⁷

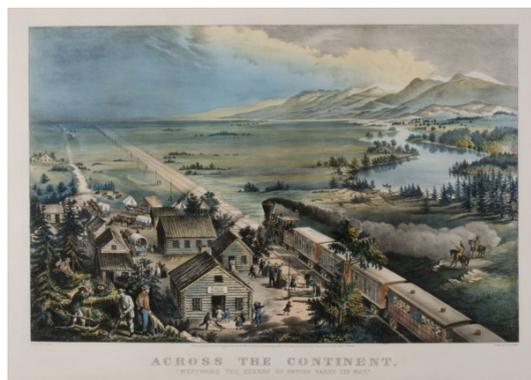


Ilustración 10.- A la izquierda, George Inness, "The Lackawanna Valley" (1855). (Santamaría, A., 2005: 148). A la derecha, Frances (Fanny) Palmer, "Across the Continent. Westward the Course of Empire Takes the Way" (1868). En (Grant, S.-M., 2014: 241).

Frente a la expresamente deseada adaptación e integración, es sin embargo la contradicción y confrontación lo que parece primar no solo en la construcción del territorio, sino en la de su propia identidad cultural, forjada de forma simultánea. El interés y pervivencia, incluso hasta nuestros días, de un mito como el de la frontera no es sino una muestra de ello. La frontera, no la mitificada y deformada a través del cine, los cuentos para adolescentes, la pintura de Remington o los relatos de Fenimore Cooper, sino la frontera real del colono decimonónico es, tanto espacial como socialmente, el lugar en el que se enfrentan visiones e ideas, en el que están presentes ambas y a la vez ninguna porque el resultado de su encuentro no es otro que algo nuevo, único y diferente.

⁷⁶ "Le corresponde al hombre domesticar el caos; por todas partes mientras viva, esparcir las semillas de la ciencia y del canto, para que el clima, el cereal, los animales, los hombres, sean más afables; y el germen del amor y su provecho sean multiplicados". Emerson (2010d). Hombres representativos. En Ralph Waldo Emerson, *Obra ensayística*. Valencia, Artemisa Ediciones: 249-492:p. 280.

⁷⁷ Emerson (2010b). El poeta. En Ralph Waldo Emerson, *Obra ensayística*. Valencia, Artemisa Ediciones: 215-248:p. 229.

Desde el punto de vista cultural, Frederick Jackson Turner⁷⁸ ya identificó este hecho a finales del siglo XIX, a la frontera como el espacio donde el colono europeo se enfrentaba a lo salvaje, dejando atrás su pasado civilizado y tecnológico para en contacto con lo desconocido definir una nueva identidad, la americana. Un proceso en el que la conexión con el territorio y no solo con sus habitantes tendrá una importancia trascendental, que el propio Turner describe del siguiente modo:

*Nuestra historia primitiva es el estudio del desenvolvimiento de los gérmenes europeos en el medio ambiente americano. (...) La frontera es la línea de norteamericanización más rápida y efectiva. (...) El medio ambiente de la frontera resulta al principio demasiado duro para el hombre blanco (...) Paulatinamente transforma la tierra salvaje, pero el resultado no es la vieja Europa, ni el simple desarrollo de los gérmenes germánicos ni un caso de reversión a la antigua marca germánica, sino el surgimiento de un nuevo producto que es americano.*⁷⁹

El espacio de la frontera es el del encuentro entre dos paisajes, uno de ellos avanzado, controlado, que nace en la mente humana. El otro es el de las dificultades, lo desconocido, lo incontrolable. El resultado es una realidad intermedia entre lo que deseamos y lo que nos ofrece el territorio, entre nuestros deseos de adaptar la realidad y nuestras capacidades reales. La frontera no es sino una representación propiamente americana de los espacios en transición que conforman la realidad que nos rodea, y que su propia cultura territorial será capaz de reinterpretar y transponer a los nuevos e inestables espacios que surgirán en las décadas posteriores al ya agotado proceso de conquista del oeste.

⁷⁸ Turner (1987). "El significado de la frontera en la historia americana". *Secuencia*(7, ene-abr. 1987): 187-207.

⁷⁹ Ibid., p. 188.

El hombre, el territorio, y las consecuencias de su encuentro

*Grandes cosas se han hecho, cuando el hombre y las montañas se encuentran.*⁸⁰

Al encuadrar las primeras transformaciones del territorio americano que tuvieron lugar durante el siglo XIX, se han presentado las ideas generales en torno a la formación, dentro de la sociedad americana, de interpretaciones contrapuestas de estos procesos, definitorias no solo de modos de entender la expansión territorial hacia el oeste, sino también el germen de una nueva identidad propia asociada a los espacios colonizados. Se trata de aproximaciones que, por ello, lejos de ser objetivas constituyen proyecciones sobre el territorio de ideas que se sustentan sobre posicionamientos más globales de carácter político, filosófico o estético. Incluso la representación pictórica, aun teniendo la pretensión de mostrar una realidad espacial concreta, nace y se desarrolla vinculada a la expresión del valor de la naturaleza, de un sentimiento estético próximo al de lo sublime heredero del movimiento romántico y adaptado al nuevo continente, o de la comprensión de América como la nueva tierra prometida.

Este aspecto se hará más evidente con el transcurso de las décadas, con una progresiva idealización de los territorios reales representados, como ocurre en la obra de Albert Bierstadt, esencial para entender la consagración del Valle del Yosemite como uno de los iconos del paisaje americano. Pero incluso cuando en un momento temprano de la historia americana Thomas Cole se aventura en *Essay on American Scenery* a valorar los procesos de modificación del territorio, lo hace desde una consideración puramente estética y desde la convicción de la necesidad de "cultivar un gusto por el paisaje" cuya belleza "está desapareciendo rápidamente, (...) las escenas más nobles están siendo desoladas y muchas veces con un desenfreno y barbarie apenas creíble en una nación civilizada"⁸¹.

En pleno siglo XIX, incluso antes de la extensión generalizada de las tecnologías que cambiarán definitivamente el aspecto del espacio americano, surgen sin embargo también las primeras reflexiones que, aunque no puedan considerarse plenamente científicas, sí tratan de abordar desde la descripción y análisis rigurosos los efectos de la intervención humana sobre el territorio, y comprender a través de ellos la relación establecida entre hombre y naturaleza. Manifiestan así una primera toma de conciencia no solo del hombre como agente con capacidad para transformar su entorno, sino sobre todo de las consecuencias, positivas y negativas, de sus acciones. El presente capítulo se centrará en estas aportaciones, en los primeros estudios y valoraciones sobre los Estados Unidos como territorio construido, y en la relación subyacente entre ellas y una naciente identidad territorial.

⁸⁰ "Great things are done, when men and mountains meet". William Blake, citado en Gutkind (1952b). *Our world from the air; an international survey of man and his environment*. London, Chatto and Windus.

⁸¹ "The beauty of such landscapes are quickly passing away (...) the most noble scenes are made desolate, and oftentimes with a wantonness and barbarism scarcely credible in a civilized nation". Cole (1836). "Essay on American Scenery". *American Monthly Magazine*(1 (January 1836)): 1-12:p. 12.

George Perkins Marsh, pionero en el descubrimiento de los paisajes alterados

*Ni todos los vientos, ni tormentas, ni terremotos, ni mares, ni estaciones del mundo, han hecho tanto para revolucionar la tierra como el HOMBRE, el poder de la vida sin fin, ha hecho desde el día que salió, y recibió el dominio sobre ella.*⁸²

Con esta cita abría George Perkins Marsh la que puede ser considerada primera reflexión en torno a la cuestión de la influencia de la actividad humana sobre la naturaleza orientada a los Estados Unidos de América. *Man and nature: or, Physical geography as modified by human action*, fue publicado por vez primera en 1864, poco después de que la *Homestead Act* y la *Pacific Railroad Act* impulsasen la marcha hacia el oeste y, con ella, la alteración de un hasta entonces desconocido territorio americano, anticipando a través de una reflexión analítica y objetiva algunos de los problemas a los que se enfrentaría la sociedad americana en las décadas posteriores a su publicación. A pesar de ello, y de que ya durante la segunda mitad del siglo XIX es reeditado en varias ocasiones⁸³, *Man and nature* tuvo en origen una difusión limitada fuera de los círculos geográficos especializados, que el paso de los años y su revisión retrospectiva han logrado tornar en referencia ineludible en cualquier estudio sobre los orígenes de la idea del paisaje como producto de la acción humana⁸⁴.

A comienzos del pasado siglo, *Man and Nature*, era reconocida ya como una de las obras geográficas fundamentales del siglo XIX, citada por figuras como William Morris Davis⁸⁵ o Nathaniel Southgate Shaler⁸⁶, y siendo referencias habitual dentro de los círculos académicos⁸⁷ antes de su revitalización, discutida por autores como William A. Koelsch, por parte de Carl Ortwin Sauer o un Lewis Mumford autoproclamado como su descubridor⁸⁸. Ambos autores tratarán, de hecho, de reafirmar la posición de Mumford como descubridor de una obra que describirá como "famosa en sus días pero bastante olvidada incluso por los geógrafos"⁸⁹ y a

⁸² "Not all the winds, and storms, and earthquakes, and seas, and seasons of the world, have done so much to revolutionize the earth as MAN, the power of an endless life, has done since the day he came forth upon it, and received dominion over it". H. Bushnell, "Sermon on the Power of an Endless Life", citado en la cubierta de la primera edición de Marsh (1869). *Man and nature: or, Physical geography as modified by human action*. New York, Charles Scribner & Co.

⁸³ Cabe destacar la de 1874, en la que se cambiará el título original por el de *The Earth as Modified by Human Action, a new edition of Man and Nature*, y la definitiva de 1884.

⁸⁴ Véase Gade (1983). "The Growing Recognition of George Perkins Marsh". *The Geographical Review* 73(3): 341-344.

⁸⁵ William Morris Davis es reconocido como el padre de la geografía americana. En 1906 escribirá una memoria biográfica de Marsh para la *National Academy of Sciences*, Davis (1906). *Biographical Memoir of George Perkins Marsh (1801-1882)*. En *National Academy of Sciences*: 71-80.

⁸⁶ Una de sus obras, *Nature and man in America*, tiene importantes semejanzas, en título y estructura, con la obra pionera de Marsh. Véase Shaler (1891). *Nature and man in America*. New York, C. Scribner's sons.

⁸⁷ Koelsch (2012). "The legendary "rediscovery" of George Perkins Marsh". *The Geographical Review* 102(4): 510-524.

⁸⁸ Koelsch realiza una dura crítica tanto a Sauer como a Mumford, rebatiendo el argumento de su redescubrimiento y encuadrando el mismo en una deliberada construcción de la historia de la geografía encaminada a legitimar el trabajo de Sauer. Véase *ibid*.

⁸⁹ Lewis Mumford, citado en *ibid.*, p. 512. Koelsch señala, con algunas reservas, a Patrick Geddes como la persona que recomendaría su lectura a Mumford, quien comienza a citarla en Mumford (1924). *Sticks and stones, a study of American architecture and civilization*. New York,, Boni and Liveright. y, posteriormente, en Mumford (1931). *The Brown Decades: A Study of the Arts in America 1865-1895*. New York, Harcourt, Brace and Company. Sauer, por su parte, llegará a Marsh a través de una recomendación de John Leighly, ayudándole a desarrollar la idea de "raubwirtschaft" o explotación destructiva del territorio.

The Brown Decades como el libro que "ayudó a llamar la atención de los geógrafos americanos de vuelta sobre el pionero que habían descuidado"⁹⁰.

Con independencia de la relevancia que ambos autores hayan tenido en el redescubrimiento de *Man and Nature*, debe reconocerse su contribución al conocimiento de la misma fuera de los círculos geográficos americanos, gracias por ejemplo a simposios como *Man's role in changing the face of the Earth*⁹¹, y que se verá reforzada en la segunda mitad del siglo pasado con la reedición comentada que David Lowenthal realizó en 1965 y la publicación de su tesis doctoral, *George Perkins Marsh: versatile Vermonter*⁹², probablemente, el estudio más completo sobre Marsh realizado hasta la fecha.

Man and Nature no es, en cualquier caso, un libro sobre la transformación del territorio en los Estados Unidos de América. No es, ni siquiera, un texto escrito en América, ya que su autor lo concluye durante su estancia en tierras italianas. Pero sí puede entenderse como un análisis de la relación entre el hombre y la naturaleza destinado a ser asimilado en el marco del proceso de conquista y modificación del paisaje derivada de la colonización de los Estados Unidos, donde se publica, y de una América que el autor contempla como "el primer ejemplo de la lucha entre el hombre civilizado y la bárbara naturaleza sin cultivar"⁹³, y como tal lo interpretará Lewis Mumford al afirmar que "el tema de Marsh era el propio planeta (...) pero su punto de referencia implícito era Estados Unidos: el país podía sacar la moraleja"⁹⁴. En cierto modo, *Man and Nature* puede ser entendido como una reacción ante el fenómeno de la alteración de la naturaleza americana y una reflexión comparada entre este proceso y los que habían dado lugar a algunos valiosos paisajes europeos que el propio Marsh tomará como referencia para abogar por una relación más armoniosa del hombre con su entorno.

Las interpretaciones tradicionales del trabajo de Marsh han destacado, quizá en exceso y descontextualizada, su descripción del hombre como agente que altera de manera negativa el territorio, aspecto sobre el que profundizará por ejemplo Carl Ortwin Sauer en los años cuarenta al abordar lo que denominará "explotación destructiva", o que será enfatizado ya en la década de los sesenta y setenta con el nacimiento de los modernos movimientos ecologistas. Sin embargo, aunque *Man and Nature* puede enmarcarse dentro de una corriente de pensamiento ambientalista, el posicionamiento de su autor ante la naturaleza, lejos de ser

⁹⁰ "It was in all probability the little memoir I had written on Marsh in *The Brown Decades* that helped draw the attention of American geographers back to the pioneer they had neglected". Lewis Mumford, citado en Koelsch (2012). "The legendary "rediscovery" of George Perkins Marsh". *The Geographical Review* 102(4): 510-524:p. 512.

⁹¹ El simposio, convertido en un referente en la comprensión de la relación entre el hombre y su entorno, estará dedicado al propio Marsh, como atestiguan unas actas del mismo que se abren con un "A George P. Marsh y a los primeros hombres que utilizaron herramientas y el fuego; y a las incontables generaciones entre cuyas hábiles manos y cerebros han hecho de un planeta entero su casa y proporcionado nuestro objeto de estudio". ["To George P. Marsh and to the earliest men who first used tools and fire; and to the countless generations between whose skillful hands and contriving brains have made a whole planet their home and provided our subject for study"]. En Thomas, Ed. (1956). *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press:p. v.

⁹² Lowenthal (1958). *George Perkins Marsh: versatile Vermonter*. New York,, Columbia University Press..

⁹³ "America offers the first example of the struggle between civilized man and barbarous uncultivated nature". Citado en Gade (1983). "The Growing Recognition of George Perkins Marsh". *The Geographical Review* 73(3): 341-344:p. 342.

⁹⁴ "Marsh's subject was the planet itself (...) but his implicit point of reference was the United States : the country could draw its own moral". Mumford (1931). *The Brown Decades: A Study of the Arts in America 1865-1895*. New York, Harcourt, Brace and Company:p. 75.

protectivo, considera que la intervención del hombre es no solo necesaria dentro de una sociedad civilizada, sino incluso una obligación derivada de un mandato divino⁹⁵.

El objetivo de la obra no es tanto mostrar la intervención humana como algo negativo por sí mismo, sino concienciar de la necesidad de su control y garantizar su reversibilidad para evitar que el hombre se convierta en un "modificador inexorable y a menudo destructivo de la faz de la tierra"⁹⁶, pero siempre desde la convicción de que la civilización y el progreso exigen siempre alterar, de algún modo, el espacio físico en el que el hombre desarrolla su actividad. De hecho, Marsh ve a América como un ejemplo de esta necesaria y positiva relación entre el hombre y la naturaleza a través de la cual el primero es capaz de mejorar lo que le ofrece la segunda, corrigiendo los aspectos negativos de una naturaleza salvaje adaptándola a sus necesidades. Una visión que resulta coherente con la experiencia y conocimiento que el propio Marsh tenía de algunos espacios profundamente antropizados, principalmente europeos, o con las inquietudes que manifestaba, por ejemplo, a través de su correspondencia con Spencer Fullerton Baird⁹⁷, una de las principales autoridades norteamericanas en la naturaleza de finales del siglo XIX.

[Man and Nature] es un pequeño volumen que muestra que mientras Ritter y Guyot⁹⁸ piensan que la tierra hace al hombre, de hecho el hombre hace la tierra [...] Mi padre tenía un pedazo de bosque espeso en el que el suelo estaba siempre húmedo. Bien, señor, él aclaró una parte, y la drenó y cultivó, y ésta se convirtió en un buen secano, y plantó en ella buen grano y maíz. Ahora, voy a dar esto como un hecho, y desafío a negarlo a todos los que especulan sobre su causa y efecto.⁹⁹

Esta intuición se hace expresa en el prefacio de *Man and Nature* donde, si bien no se niega la preocupación por la capacidad destructiva del hombre, se aboga por un equilibrio en la relación entre ambos no basada en la lucha entre antagonistas sino en una simbiosis entre complementarios. La intención de Marsh parece pues encaminada a propiciar una toma de conciencia sobre esta capacidad y relación de poder del hombre sobre su entorno, reclamando responsabilidad en su ejercicio pero sin adoptar una actitud moralizante. El modo en el que aborda el tema no puede considerarse científico en el sentido actual, pero sí pretende ser objetivo y neutral, exponiendo la realidad a través de un discurso que combina una visión histórica de la relación entre hombre y naturaleza, aspecto predominante en los dos primeros capítulos, con un compendio descriptivo de ejemplos y casos reales,

⁹⁵ Véase Davis (1906). Biographical Memoir of George Perkins Marsh (1801-1882). En National Academy of Sciences: 71-80.

⁹⁶ "Mankind has been an inexorable and often destructive modifier of the face of the earth", Marsh (1869). *Man and nature: or, Physical geography as modified by human action*. New York, Charles Scribner & Co.

⁹⁷ La correspondencia completa entre Marsh y Baird puede ser consultada en <http://cdi.uvm.edu/collections/getcollection.xql?pid=baird>

⁹⁸ *Man and Nature* puede ser entendida también como una respuesta al trabajo de ambos autores, y particularmente a Guyot (1849). *Earth and Man, lectures on comparative physical geography in its relation to the history of mankind*. Boston, Gould, Kendall and Lincoln.

⁹⁹ "It's a little volume showing that whereas Ritter and Guyot think that the earth made man, man in fact made the earth.[...] My father had a piece of thick woodland where the ground was always damp. Well, sir, he cleared up that lot, and drained and cultivated it, and it became a good deal drier, and he raised good corn and grain on it. Now, I am going to state this as a fact, and I defy all you speculators about cause and effect to deny it". Carta escrita por G.P. Marsh (1860), citada en Davis (1906). Biographical Memoir of George Perkins Marsh (1801-1882). En National Academy of Sciences: 71-80:p. 79, citada también en Lowenthal (2000b). "Nature and morality from George Perkins Marsh to the millenium". *Journal of Historical Geography* 26(1): 3-27:p. 3.

actuales e históricos, que documentan el alcance, extensión y efectos de la acción humana sobre tres realidades naturales muy concretas, los bosques, las aguas y las arenas.

El último, y singular, capítulo de su exposición resulta representativo de esta idea. Frente al acercamiento generalista e indirecto predominante en el cuerpo principal de su discurso, en *Projected or possible geographical changes by man*¹⁰⁰ profundiza en modificaciones humanas explícitas y voluntarias en las que se muestra el modo en el que el hombre ha sido capaz de mejorar la naturaleza, y que en un contexto de optimismo y confianza en la capacidad humana y tecnológica como el de los Estados Unidos de América a finales del siglo XIX debieron tener un mayor calado que las cuestiones relativas a la conservación y restauración de los valores naturales¹⁰¹. Estos, apoyados en referencias más generalistas y de mayor escala, y en conceptos abstractos como el de la "restauración de las armonías perturbadas" sí tendrían una buena acogida, no obstante, en el marco de los primeros movimientos conservacionistas. Sin embargo, estas cuestiones no reflejan sino una pequeña parte de los objetivos que Marsh se planteaba desarrollar en *Man and Nature*.

El objetivo del presente volumen es;

Indicar el carácter y, aproximadamente, la extensión de los cambios producidos por la acción humana sobre las condiciones físicas del globo que habitamos;

señalar el peligro de la imprudencia y la necesidad de tener cuidado en todas las operaciones que, a gran escala, interfieren con el orden espontáneo del mundo orgánico e inorgánico;

sugerir la posibilidad y la importancia de la restauración de las armonías perturbadas y la mejora material de las regiones agotadas y devastadas; y, de paso

ilustrar la doctrina de que el hombre es, tanto en clase como en grado, una fuerza de mayor grado que cualquier otra forma de vida animada que, como él, se nutre de la mesa de la generosa naturaleza.¹⁰²

Tanto la interpretación pragmática como la ambientalista no son sino visiones parciales, utilizadas en ocasiones de forma interesada, de una obra amplia y compleja, producto de un autor que se nutre tanto de su erudición como de las mismas contradicciones que estaban ayudando a definir la identidad territorial americana de la época, aunque Marsh, en su búsqueda del equilibrio y armonía

¹⁰⁰ Marsh (1869). *Man and nature: or, Physical geography as modified by human action*. New York, Charles Scribner & Co.:p. 517-549.

¹⁰¹ Véase Lowenthal (2000b). "Nature and morality from George Perkins Marsh to the millenium". *Journal of Historical Geography* 26(1): 3-27.

¹⁰² "The object of the present volume is;to indicate the character and, approximately, the extent of the changes produced by human action in the physical conditions of the globe we inhabit; to point the dangers of imprudence and the necessity of caution in all operations which, on a large scale, interfere with the spontaneous arrangements of the organic or the inorganic world; to suggest the possibility and the importance of the restoration of disturbed harmonies and the material improvement of waste and exhausted regions; and, incidentally to illustrate the doctrine, that man is, in both kind and degree, a power of a higher order than any of the other forms of animated life, which, like him, are nourished at the table of bounteous nature". Marsh (1869). *Man and nature: or, Physical geography as modified by human action*. New York, Charles Scribner & Co.:p. iii.

entre hombre y naturaleza, pretenda alejarse tanto del culto a lo salvaje como del optimismo enarbolado por los partidarios del destino manifiesto.

Marsh es, ante todo, un defensor de la domesticación de la naturaleza, de la intervención sobre el territorio que permita convertir este en un lugar habitable, respondiendo de este modo a la misión divina de dominar la naturaleza. Su crítica a las transformaciones del territorio a través del reconocimiento de sus efectos negativos es, por tanto, una llamada de atención ante aquellas acciones que, voluntaria o involuntariamente, tienden a destruir su capacidad para acoger la vida y no a posibilitarla. Su concepción de la armonía que está siendo alterada y es preciso recuperar no debe ser entendida solo desde el punto de vista de la naturaleza, sino también de la relación entre esta y los hombres que la habitan y de la creación de una realidad espacial que, gracias a su manipulación y al progreso equilibrado, adquiere un estatus superior, el que le confiere la civilización.

A pesar de todo ello, y quizá no en el modo pretendido por el propio Marsh, *Man and Nature* contribuyó a cambiar el modo en que la sociedad se relacionaba con su entorno, ayudando a la toma de conciencia sobre el verdadero alcance de la capacidad humana para moldear el territorio, muy superior a la considerada en la época. Pero también influyó decisivamente en el modo en el que se estudiaba y trataba de comprender el medio ambiente y por extensión el territorio y el paisaje, obligando "a mirar la relación hombre-naturaleza de un modo radicalmente diferente"¹⁰³.

¹⁰³ "forced individuals who aspire to environmental understanding to look at the nature-man relationship in such a radically different way". Gade (1983). "The Growing Recognition of George Perkins Marsh". *The Geographical Review* 73(3): 341-344:p. 343.

Nathaniel Southgate Shaler y el análisis del paisaje americano

En el estudio compendiado del país que cerró el período [las Décadas Oscuras], el libro que publicó Shaler sobre Estados Unidos¹⁰⁴, por primera vez se le daba a la tierra el lugar que le correspondía.¹⁰⁵

Man and Nature fue una obra excepcional no solo por su condición pionera en el abordaje del estudio de la incidencia del hombre sobre la naturaleza considerando a este como un agente importante en su transformación, sino también por tratarse de una obra única realizada por un autor, abogado y diplomático, que no era un verdadero especialista en el tema. El propio William Morris Davis se sorprendía de este hecho al afirmar que era inusual que “un hombre que avanza tanto en una materia en un solo libro deje ese libro prácticamente como su único trabajo de este tipo”¹⁰⁶.

La cuestión de la relación hombre-naturaleza no era sin embargo un campo de estudio obviado en el entorno académico de la época, y de hecho ya había ocupado el trabajo de algunos de los primeros geógrafos americanos como Arnold Henry Guyot¹⁰⁷ o Nathaniel Southgate Shaler, que permanecieron en un segundo plano eclipsados por la relevancia adquirida por la obra de Marsh. Si bien la obra de Guyot tiene un carácter más teórico y aborda la cuestión desde una perspectiva generalista, algunos de los trabajos de Shaler deben ser destacados, y por ello ocupan nuestro interés, por su aportación a la aplicación de los principios de la relación entre el hombre y su entorno a un caso particular, el de la construcción del territorio americano cuya visión contribuye a construir, y por lo que será ensalzado por Lewis Mumford junto a figuras como el propio Marsh, Henry David Thoreau o Frederick Law Olmsted¹⁰⁸.

Aunque la recuperación de su trabajo es tardía, su importancia en la construcción de la renovada visión de los paisajes antropizados no debe ser obviada. Su relevancia puede ser equiparada, como afirma Paul Claval¹⁰⁹, a la de George Perkins Marsh, con la particularidad de su enfoque práctico aplicado al espacio americano y a los procesos que en él estaban teniendo lugar en la segunda mitad del siglo XIX. Su aproximación aporta no solo rigor científico a las intuiciones ya recogidas en la obra de Marsh, sino que amplía y diversifica los temas tratados aplicando su experiencia tanto en la observación del territorio como en su exploración gracias a su labor como director de algunas de las expediciones promovidas por la *U. S. Geological Survey*, la *Geological Survey of Kentucky* o, más tardíamente, como miembro de la *Massachusetts State Committees on Highways*,

¹⁰⁴ Mumford se refiere a Shaler, Ed. (1894). *The United States of America: A study of the american commonwealth, its natural resources, people, industries, manufactures, commerce, and its work in literature, science, education and self-government*. New York, D. Appleton and Company.

¹⁰⁵ “In the compendious survey of the country which closed the period, the book Shaler edited on the United States, the land was for the first time given its due place”. Mumford (1931). *The Brown Decades: A Study of the Arts in America 1865-1895*. New York, Harcourt, Brace and Company:p. 66.

¹⁰⁶ “It is certainly been rarely the case that a man who advance a subject so far in a single book should leave that book as practically his only work of the kind”. Davis (1906). *Biographical Memoir of George Perkins Marsh (1801-1882)*. En *National Academy of Sciences*: 71-80:p. 80.

¹⁰⁷ Del que cabe destacar su obra Guyot (1849). *Earth and Man, lectures on comparative physical geography in its relation to the history of mankind*. Boston, Gould, Kendall and Lincoln., compilación, realizada por Cornelius Conway Felton, de las lecciones que durante los años cuarenta ofreció en el Lovell Institute de Boston.

¹⁰⁸ Mumford (1931). *The Brown Decades: A Study of the Arts in America 1865-1895*. New York, Harcourt, Brace and Company. Mumford también cita a Shaler en los agradecimientos y en el compendio bibliográfico.

¹⁰⁹ Claval (1981). *Evolución de la geografía humana*. Barcelona, Oikos-Tau, S.A.:p. 157n.

para el cual llegará incluso a elaborar un pequeño y singular manual destinado a mostrar el modo adecuado de proyectar y gestionar las nuevas carreteras¹¹⁰.



Ilustración 11.- La geología y la exploración del territorio, en siluetas. En (Shaler, N. S., 1909).

*Man and the Earth*¹¹¹, la que será su obra más reconocida, podría ser entendida, aunque no se refiera a ella expresamente, como una revisión y actualización de los temas tratados en *Man and Nature* de Marsh, obra que sí cita, destacándola como “una obra maestra” recomendable para “todo aquel que desee entender los efectos de las acciones humanas sobre la historia de nuestra tierra”, en los informes anuales de la *Kentucky Geological Survey*¹¹². Shaler vuelve a poner en evidencia la capacidad humana para manipular el territorio tanto de un modo positivo como negativo, aspecto este último en el que hace especial énfasis reclamando “un cambio en nuestro habitual punto de vista respecto a los recursos de la tierra”¹¹³, e introduciendo para ello algunos nuevos temas que habían cobrado protagonismo en la segunda mitad del siglo XIX con el crecimiento exponencial de las explotaciones mineras y la necesidad de control en la gestión y explotación de los recursos naturales.

El posicionamiento de Shaler respecto a la relación entre el hombre y el espacio que habita no está exento de contradicciones, al igual que no lo estaba el de Marsh o, con carácter más general, el de la propia sociedad americana. En su obra este aspecto es incluso más acusado tanto por la heterogeneidad de los temas abordados como por la influencia que sobre las reflexiones realizadas debió tener la necesidad, no plenamente resuelta, de armonizar sus creencias religiosas con las nuevas teorías científicas como las de la evolución presentadas por Darwin apenas unas décadas antes de la publicación de sus propios trabajos. A pesar de su diferente origen, la manifestación de estas contradicciones en lo relativo a la relación entre hombre y naturaleza tendrá una manifestación muy similar a la perseguida por Marsh, la de la búsqueda, como solución a la misma, de un equilibrio entre la visión estética y conservacionista del territorio y su consideración utilitaria.

¹¹⁰ Shaler (1896). *American Highways: A popular account of their conditions and of the means by which they may be bettered*. New York, The Century Co.

¹¹¹ Shaler (1905). *Man and the Earth*. New York, Fox, Duffield & Company.

¹¹² Véase Koelsch (2012). "The legendary "rediscovery" of George Perkins Marsh". *The Geographical Review* 102(4): 510-524:p. 510.

¹¹³ “En este libro he procurado exponer algunas razones por las que debe haber un cambio en nuestro habitual punto de vista respecto a los recursos de la tierra”. [*In this book I have endeavored to set forth certain reasons why there should be a change in the point of view from which we commonly regard the resources of the earth*] Shaler (1905). *Man and the Earth*. New York, Fox, Duffield & Company:p. v.

Quizá también por ello su interés por la transformación de la naturaleza no nazca tanto de su valoración como de la preocupación por los efectos que sobre el hombre puede provocar su alteración no controlada, cuestión que, analizada desde una perspectiva determinista y de gran escala en sus primeros escritos, evoluciona en la medida en que incorpora la comprensión del hombre y el desarrollo de aptitudes y tecnología como elementos que deben ser tenidos en consideración como agentes fundamentales en la transformación del territorio. Así, en *Nature and man in America*¹¹⁴, una de sus publicaciones tempranas, su preocupación principal eran las "influencias geográficas sobre el hombre" y el modo en que estas condicionaban "el desarrollo de las particularidades raciales"¹¹⁵, aunque sin olvidar su efecto sobre otros aspectos de la vida como la organización social o política, cuestiones estas que desarrollará con mayor amplitud en *The United States of America*¹¹⁶. Sin embargo, en *Man and the Earth* las mismas cuestiones son abordadas desde una perspectiva que parece asumir ya plenamente la importancia de los efectos de la acción humana sobre la naturaleza.

*En su estado primitivo antes de convertirse en un fabricante de herramientas, el hombre parece haber estado limitado en su distribución, como los animales inferiores; pero en la medida en que se dotó de fuego, ropas, armas, y otras herramientas, su capacidad para invadir y su eficiencia en la destrucción del orden inherente a la vida orgánica aumentó rápidamente.*¹¹⁷

Este renovado punto de vista modifica sustancialmente los objetivos de su trabajo, que ya no se centra en prever la posible influencia que la naturaleza podría imponer al hombre en su desarrollo, sino en abogar por una relación entre el hombre y la naturaleza que, frente a la actitud "inconsciente y generalmente destructiva"¹¹⁸ que caracterizaba la época, estableciese mecanismos racionales capaces de posibilitar un desarrollo adecuado de ambos, una relación basada en un "sentido de nobleza y dignidad de la relación que el hombre tiene con este maravilloso planeta y el deber que nace de él"¹¹⁹ y, en definitiva, en "una manera diferente de ver el mundo que nos rodea"¹²⁰, más dependiente del modo en el que nos aproximemos a la naturaleza que en la cantidad de conocimiento de la misma del que dispongamos¹²¹, más de nuestra percepción que de nuestro saber.

¹¹⁴ Shaler (1891). *Nature and man in America*. New York, C. Scribner's sons.

¹¹⁵ "I shall give the latter half of this essay to the discussion of geographic influences upon man, endeavoring to show, at least in a general way, how the development of race peculiarities has been in large part due to the conditions of the stage on which the different peoples have played their parts". Ibid., p. vii.

¹¹⁶ Shaler, Ed. (1894). *The United States of America: A study of the american commonwealth, its natural resources, people, industries, manufactures, commerce, and its work in literature, science, education and self-government*. New York, D. Appleton and Company. Se trata de una obra colectiva, editada por Shaler, en la que se realiza un sumario completo del estado de desarrollo los Estados Unidos como nación. Shaler es también el autor de los capítulos referentes a la descripción del territorio americano.

¹¹⁷ "In his primitive state before he became in any considerable extent a tool-maker, man appears to have been limited in his distribution, much as are the lower animals; but in proportion as he became endowed with fire, clothing, weapons, and other tools, his capacity to invade increased and his efficiency in destroying the inherited order of organic life rapidly augmented". Shaler (1905). *Man and the Earth*. New York, Fox, Duffield & Company: p. 193.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ "A sense of the nobility and dignity of the relation man bears to this wonderful planet and the duty that comes therefrom". Ibid., p. 228.

¹²⁰ "(...) diferente de un juguete o, como mucho, un útil mecanismo". ["I propose to assemble certain of these considerations in an effort to show the need of another than the old way of looking at the world about us as a mere toy or, at most, a useful mechanism"]. Ibid.

¹²¹ Ibid., p. 233.

Fotografía y naturaleza. Documentando su preservación y su conquista

El único objetivo [de la fotografía] es copiar a la naturaleza con la mayor fidelidad.¹²²

Los pintores de la Escuela del Hudson han sido reconocidos como los primeros en asumir, dentro del contexto de los Estados Unidos, su propio territorio como un motivo artístico central. Un territorio que, más allá de la influencia de las corrientes intelectuales que estaban naciendo en la Norteamérica de la primera mitad del siglo XIX o de las referencias al romanticismo europeo, se caracterizó por ser representado buscando la máxima fidelidad a la realidad, contraponiéndose de este modo al estilo de los primeros paisajistas americanos como Washington Allston. Thomas Cole y Asher Brown Durand, que junto con poetas como William Cullen Bryant con el que publicarían en 1830 *The American Landscape*¹²³, fueron capaces de descubrir las grandezas de la naturaleza a una joven nación, reconociendo en ellas no solo el soporte de unos valores estéticos, por otra parte no muy alejados de los ya presentes en el arte del paisaje europeo, sino sobre todo simbólicos, estos sí propiamente americanos, capaces de convertir lo que hasta ese momento era solo un territorio, en paisaje. Las primeras líneas de *The American Landscape*, escritas por Durand, ofrecen ya algunas claves de por qué y cómo se iba a producir el nacimiento de esta nueva visión:

En una nación como la nuestra, rica en toda clase de escenarios naturales, resulta sorprendente que no se haya hecho ningún esfuerzo exitoso para realizar una serie de vistas precisas tan amplias como para ofrecer una idea adecuada del aspecto de nuestros paisajes.¹²⁴

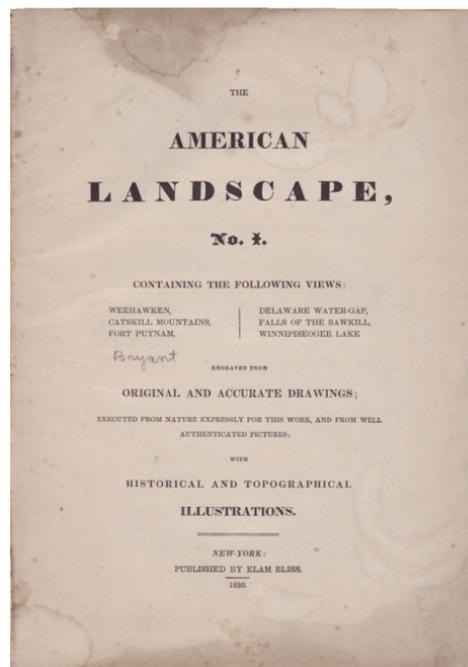
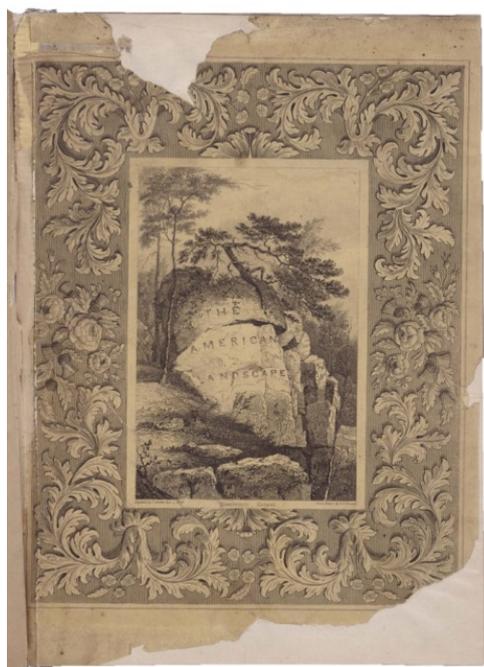


Ilustración 12.- Primeras páginas de *The American Landscape* (Durand, A. B., Bryant, W. C. et al., 1830).

¹²² Joseph-Nicéphore Niepce (ca. 1829), citado en Newhall (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.:p. 17.

¹²³ Durand, et al. (1830). *The American landscape*. New York, Elam Bliss.

¹²⁴ "In a country like ours, rich in every class of natural scenery, it is matter of surprise, that no successful effort has been made to accomplish a series of accurate views, so ample as to give an adequate idea of the aspect of our landscapes". Ibid., p. 3.

La representación fidedigna de un espacio territorial singular y de los elementos que lo constituían se presentaba, ya desde el inicio, como un objetivo ineludible para los pioneros paisajistas americanos. *The American Landscape* nació con la vocación de convertirse en una publicación periódica que permitiese dar a conocer esta realidad al gran público, complementando la obra pictórica y gráfica con textos, descriptivos y literarios, que permitiesen la comprensión de los espacios representados. Lamentablemente, únicamente se publicaría el primero de los diez números, de periodicidad semestral, previstos por Durand, pero este anticipa ya un conjunto de rasgos esenciales para comprender como nacen las ideas en torno al paisaje americano y por qué la fotografía se iba a convertir, de forma temprana, en una herramienta esencial para su desarrollo y difusión.

En cierto modo, los paisajistas americanos desarrollaron, a través de esta búsqueda de la máxima precisión en la representación del territorio, una visión prefotográfica. No debemos olvidar que es en las primeras décadas del siglo XIX en las que se comienzan a desarrollar las técnicas que darán lugar al nacimiento del medio fotográfico tal y como hoy lo conocemos, y con él la construcción de una nueva relación entre la realidad y su representación. La pintura de la época no era ajena a este hecho, y del mismo modo que los temas pictóricos sirvieron en sus orígenes como fuente de inspiración para la fotografía, en buena medida porque muchos de los primeros fotógrafos e incluso los creadores de algunas de las pioneras técnicas fotográficas estaban vinculados a los ambientes artísticos tradicionales, también esta se convirtió en un apoyo importante para algunos pintores.

En el caso de la Escuela del Hudson, no existe constancia documental de que sus miembros utilizarasen de modo directo instrumentos prefotográficos ya habituales en el dibujo del natural como la cámara lúcida, y menos aún de la única técnica fotográfica popular en Norteamérica durante la primera mitad del siglo XIX, el daguerrotipo. Sin embargo sí consta el conocimiento temprano de estas técnicas y el empleo de dibujos realizados con la ayuda de la cámara lúcida para concebir alguna de sus obras, como es el caso de *The Oxbow* de Thomas Cole, cuya vista reproduce la realizada por Basil Hall para documentar uno de sus viajes a América¹²⁵, y que el propio Cole calcaría en uno de sus cuadernos de notas¹²⁶.

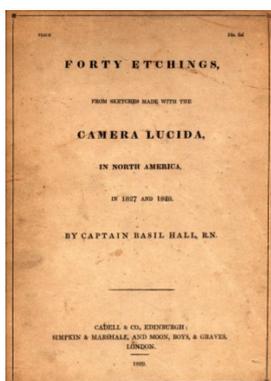


Ilustración 13.- Cubierta del libro de Basil Hall, y la "View from Mount Holyoke in Massachussetts" que Cole usa como modelo para "The Oxbow" (Hall, B., 1829: pl. xi).

¹²⁵ Publicada en Hall (1829). *Forty etchings : from sketches made with the camera lucida, in North America, in 1827 and 1828*. Edinburgh / London, Cadell & Co / Simpkin & Marshall, and Moon, Boys, & Graves.

¹²⁶ O'Neill, Ed. (1987). *American Paradise. The World of the Hudson River School*. New York, The Metropolitan Museum of Art: p. 126-127.

Durante la primera mitad del siglo XIX lo que se está produciendo, tanto a través de la pintura como de la prematura fotografía, es el comienzo de la construcción de algunos de los grandes iconos del paisaje americano, que serán innumerables veces reproducidos a partir de entonces, de forma casi paralela a su descubrimiento. *The American Landscape* puede ser considerado un primer intento de identificar algunos de estos símbolos, acotados aún a los territorios de la costa este, del mismo modo que *Essay on American Scenery* lo fue de su definición conceptual. Pero su modelo será emulado por publicaciones dentro y fuera de los Estados Unidos, a través de las cuales se inicia el desarrollo visual de una identidad apoyada en la grandeza de la naturaleza salvaje que ya había sido anticipada a través de la literatura. Las cataratas del Niágara serán uno de los primeros iconos de la grandeza y excepcionalidad de la naturaleza americana, y el primero en ser representado a través del nuevo medio fotográfico gracias al daguerrotipo realizado por el industrial inglés Hugh Lee Pattinson en 1840. Pero sobre todo será el primero en ser transmitido y puesto al alcance de una parte importante de la sociedad mediante su reproducción, corregida y embellecida al gusto de la época, por Frederick Goupil-Fesquet y Frédéric Martens, en el libro *Excursions Daguerriennes*¹²⁷.

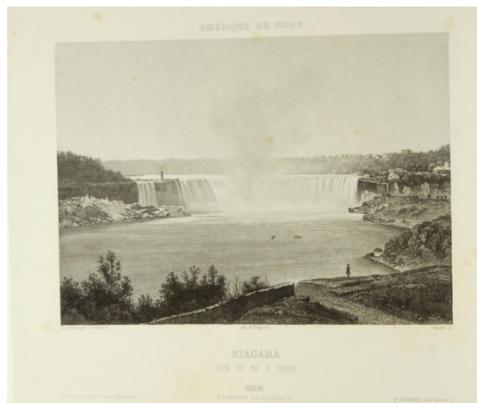


Ilustración 14.- Daguerrotipo de las Cataratas del Niágara de Pattinson, invertida respecto a la realidad, y copia realizada para *Excursions Daguerriennes*.

El daguerrotipo seguía siendo, no obstante, un medio costoso y frágil, que aunque triunfó en el campo del retrato resultaba inadecuado para la representación de un paisaje que seguirá teniendo en la pintura su soporte principal hasta el final de la guerra civil. Los pintores de las primeras generaciones de la Escuela del Hudson, desde Thomas Cole a Frederic Edwin Church, serán por ello los principales responsables de la transmisión de una visión del territorio que se debate entre el realismo formal y el sentimiento romántico. Tras la guerra, sin embargo, comienzan a ser desplazados por la fotografía gracias al nacimiento de nuevas técnicas que facilitaron y abarataron tanto la ejecución como la reproducción y transmisión de las imágenes, pero también al impulso ofrecido por las expediciones de exploración y conquista del oeste, que vieron en el nuevo medio una herramienta idónea para documentar sus descubrimientos, complementaria de los mapas y dibujos empleados hasta la fecha. Esos nuevos territorios motivarán el desarrollo de nuevos modos de contemplar un paisaje que no tardará en arraigar simbólicamente en el imaginario colectivo americano.

¹²⁷ Lerebours (1842). *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*. Paris, Lerebours.

Los Geological Surveys y su fotografía topográfica

En el siglo XIX coexisten el objeto y la metáfora, y si esto se utiliza adecuadamente se convierte en algo tan fascinante que se puede decir realmente: es un determinado objeto, tiene un nombre, etc. Pero también se pueden decir que existe en una condición histórica determinada.¹²⁸

Tras el fin de la guerra de Secesión se abre un periodo de relativa paz que, junto con la ya consolidada posesión de prácticamente la totalidad del territorio entre las dos costas, propiciará la llegada de nueva población inmigrante a los Estados Unidos y, con ella, la revitalización del proceso de colonización, para el que iba a ser necesario, previamente, el conocimiento de las aún inexploradas tierras del oeste y medio oeste. Se inicia para ello, ya en los años previos al final del conflicto, un programa de exploración de estas tierras promovido por el propio gobierno federal, las *U.S. Geological and Geographical Surveys*, que se mantendrá activo entre 1860 y 1879, y que junto con las expediciones financiadas por empresas privadas, fundamentalmente aquellas que dependían de un conocimiento preciso del territorio para su implantación como las ferroviarias o mineras, aportarán la información necesaria para el control de un vasto y hasta entonces desconocido espacio americano.

Este tipo de expediciones, en su formato y objetivos, no eran en modo alguno un fenómeno nuevo. Desde que en 1804 Meriwether Lewis y William Clark buscaran un posible corredor que permitiese la fácil conexión con la costa oeste, se habían sucedido las expediciones que tenían por objeto cartografiar y catalogar determinados sectores del territorio como paso previo a su ocupación, pero también facilitar los intercambios comerciales. Sería el propio Thomas Jefferson quien cree, tras la compra de Louisiana, el primer Cuerpo de Exploración con el objeto de conocer las características de esta área.

La expedición de Lewis y Clark estableció un modelo para este tipo de incursiones en lo desconocido, reproducido a lo largo de todo el siglo. Se trataba de grupos organizados, integrados o dirigidos por miembros del ejército, que realizaban la doble labor de describir los territorios a través de inventarios e informes, y de elaborar, a partir de la información recopilada, los planos del lugar que guiarían, si se consideraba viable, su lotificación y colonización posterior. El mapa realizado por Clark ayuda a comprender los primeros procesos de expansión hacia el oeste, pero también los motivos que frenaron el avance hacia la costa, la toma de conciencia de que las Rocosas eran algo más que una simple cadena montañosa.

¹²⁸ Hilla Becher, citada en Chevriers (2007b). La historia de Bernd y Hilla Becher. En Jean-François Chevriers y Jorge Ribalta, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.: 297-311:p. 297.



Ilustración 15.- Mapa de la expedición de Lewis y Clark, desde el Mississippi hasta el océano Pacífico, concluido en 1810 y publicado por Bradford and Inskoop (Filadelfia) en 1814.

La nueva serie de viajes iniciada en los años sesenta está motivada no tanto por un deseo de conocimiento como por una política federal de exploración territorial sistemática y ordenada, que tendrá como objetivo básico conocer y documentar los espacios inexplorados del oeste, algunos de ellos ya descritos literariamente por viajeros. Premisa a la que se unirán otras determinadas por la propia dirección de cada una de las expediciones, que se convertirán también tanto en un campo de pruebas para algunos de los avances tecnológicos de la época como, indirectamente, en el instrumento para la búsqueda de un sentido estético y simbólico a los nuevos territorios.

La fotografía asumirá por ambos motivos un papel destacado en las mismas, estando ya presente en las encabezadas por Clarence King, un geólogo con formación artística e influenciado por los textos de John Ruskin que será pionero en ofrecer este doble enfoque científico y simbólico¹²⁹ tanto en las incursiones de los años sesenta como en las que más tardíamente coordinará como director de la *U.S. Geological and Geographical Surveys*. Será de hecho el propio King el que cree dentro de este organismo federal, ya en los años setenta, un cuerpo especializado de fotógrafos para acometer las labores de documentación, que tendrá por primer director al también fotógrafo John K. Hillers.

Timothy O'Sullivan no será el primer fotógrafo que acompañe a King en sus expediciones¹³⁰, pero sí el más relevante de los fotógrafos vinculados a las *surveys* que él dirigirá, convirtiéndose por ello en una de las figuras de referencia en este campo. A él recurrirá King, que había conocido y valorado la crudeza y realismo del trabajo realizado junto con Mathiew B. Brady documentando la guerra de Crimea, erigida como espacio de experimentación de la fotografía decimonónica, para la primera gran campaña de "exploración geológica y topográfica del territorio comprendido entre las Montañas Rocosas y la Sierra Nevada"¹³¹, la denominada

¹²⁹ Véase Sougez (Coord.), et al. (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid, Ediciones Cátedra:p. 150.

¹³⁰ En 1866 había contado con Carleton Eugene Watkins, reconocido por sus imágenes de las Montañas Rocosas y del Yosemite, en una de sus expediciones en California

¹³¹ Citado en Chevriers (2007a). La fotografía en la cultura del paisaje. En Jean-François Chevriers y Jorge Ribalta, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.: 41-99:p. 51.

Geological Explorations of the Fortieth Parallel, participando en las campañas de 1867 a los estados de Nevada, California e Idaho, 1869 a Utah y Wyoming, y 1872 a Nevada, Utah, Wyoming y Colorado.

O'Sullivan únicamente estará ausente de la campaña de 1871, año en el que se une a otra de las grandes expediciones del siglo XIX, la *U.S. Geological Survey West of the 100th Meridian* dirigida por George Montague Wheeler, a la que retornará también en los años 1873 y 1874, recorriendo Colorado, Arizona, Nuevo México, Nevada, Utah y California. Curiosamente, la ausencia de O'Sullivan en la expedición de Wheeler de 1872 le impediría fotografiar el que se convertirá en uno de los grandes iconos del paisaje americano, el Gran Cañón del Colorado, honor que recaería en su sustituto William Bell¹³², quien aportó asimismo un punto de vista novedoso a una naturaleza cargada de elementos singulares que hasta el momento habían pasado desapercibidos, enfatizando, entre otros aspectos, uno que será particularmente relevante en la concepción de la idea del paisaje del oeste, su monumentalidad y grandeza en relación a la escala humana.



Ilustración 16.- Timothy O'Sullivan, "Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada, from the King Survey" (1867).

La obra de O'Sullivan establece el modelo de las fotografías que van a integrar los proyectos científicos de exploración de finales del siglo XIX, una fotografía pura, objetiva, nítida y de una gran calidad técnica. Unas imágenes que confirman lo que en las décadas precedentes había afirmado Lady Elizabeth Eastlake al considerar a la fotografía "el testimonio jurado de todo lo que se presenta ante su mirada"¹³³, y que podía ser puesta al servicio de la ciencia y de la técnica. Aunque lo que lograrán es no solo aportar información para otros fines, sino convertir las imágenes en un documento con valor técnico, artístico y simbólico propio.

¹³² Aunque no sería el primero en retratar este paisaje, al que unos años antes había llegado John K. Hillers.

¹³³ Citado en Newhall (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.

Las *surveys* perseguían fundamentalmente la realización de un inventario, catalogación y cartografiado del territorio que exploraban, para lo cual desde comienzos de siglo habían contado con tres instrumentos básicos: los mapas, los textos y los dibujos. Ninguno de los tres era considerado un mero instrumento auxiliar, sino que todos ellos integraban un conjunto unitario que permitía la descripción de la realidad territorial, condición que se reforzará a finales del siglo cuando estos compendios documentales sean publicados. Con la llegada de la fotografía, esta se convierte en un cuarto elemento de descripción que no solo sirve de acompañamiento al texto, sino que también permite articular el mismo como ocurre en los informes de la *U.S. Geological Survey West of the 100th Meridian*¹³⁴, que incorporan una notable muestra de las fotografías realizadas por O'Sullivan y Bell entre 1870 y 1873, retocadas y transformadas en grabados para facilitar su reproducción.

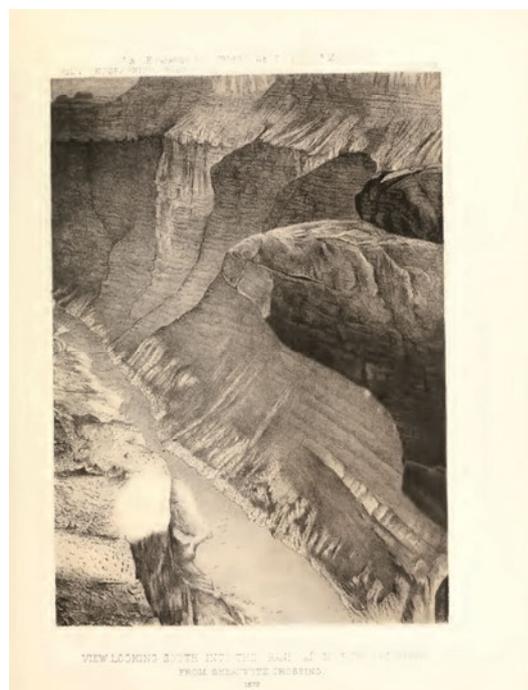


Ilustración 17.- William Bell, "Looking South into the Grand Cañon, Colorado River, Sheavwitz Crossing (Wheeler Survey, 1872), y reproducción de la misma en el informe de la expedición. (Wheeler, G. M., 1889: 165; ca. 1876).

La condición documental de estas imágenes, con un énfasis puesto sobre la exactitud y una pretendida objetividad que resultaba independiente del operador, dotaba a las mismas de un valor equiparable al de los levantamientos cartográficos tradicionales, justificando que hayan sido denominadas fotografías topográficas¹³⁵ reconociendo su valor como un mapa más del territorio, desprovisto en principio de toda otra pretensión, estética o comercial. Pero esta última afirmación debe ser puesta en cuestión en tanto que estos autores no solo lograron representar y describir un espacio real, sino que fueron capaces a través de estas imágenes, y en algunos casos de forma voluntaria, de definir un determinado modo de contemplarlo, un paisaje.

¹³⁴ Wheeler (1889). *Report upon United States Geographical Surveys West of the Hundredth Meridian*. Washington, Government Printing Office.

¹³⁵ El término, según Newhall, reemplaza al de "fotografía mecánica" acuñado por Cornelius Jabez Hughes para definir aquellas imágenes en la que "todo pasa a ser descrito exactamente como es, y donde todas las partes son igualmente nítidas y perfectas". Véase Newhall (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.:p. 105.

Si bien no es posible negar que las fotografías de Sullivan y de algunos de sus contemporáneos son la máxima expresión de una fotografía puramente indicial, en palabras de Santos Zunzunegui, "puras descripciones del espacio encuadrado por el objetivo, levantamiento de acta de un territorio del que de esta manera se toma posesión en términos visuales"¹³⁶, tampoco lo es que detrás de cada una de ellas existe algo más, una intención y la manifestación deliberada de una forma de pensamiento, influenciada a partes iguales por geólogos y fotógrafos. La condición documental de las fotografías es más un propósito y un modo de utilizar las imágenes producidas que una realidad, donde desde el encuadre a la elección de la luz o de los motivos no hacen sino construir, voluntaria o involuntariamente, un modo particular de comprender e interpretar el territorio.

Esta condición dual es particularmente apreciable en aquellas fotografías en las cuales se introduce la presencia humana y, por tanto, se establece un diálogo entre el hombre y la naturaleza. Comparemos por ejemplo la fotografía de William Bell *Perched Rock, Rocker Creek, Arizona* con la realizada por O'Sullivan, *Iceberg Canon, Colorado River*. En ambas existe una figura en la escena, pero mientras que en la primera su objetivo es puramente documental, mostrando la escala del objeto, en la segunda no existe tal relación. El sujeto es un observador, una figura en el paisaje que recuerda a la solitaria figura del pionero ya presente en el primer daguerrotipo de Pattinson.



Ilustración 18.- William Bell "Perched Rock, Rocker Creek, Arizona", y Timothy O'Sullivan, "Iceberg Canon, Colorado River, Looking Above" (1872) (Wheeler, G. M., ca. 1876).

Detrás de estas fotografías realizadas aparentemente sin esfuerzo, de manera directa, objetiva y sin alteraciones, se encuentra una búsqueda consciente de un modo de mirar el territorio que va más allá de la mera composición de la imagen. Son también un modo de manifestar una determinada idea de paisaje que será objeto de difusión y promoción. No era extraño, por ello, que junto a los informes oficiales se elaborasen también publicaciones específicas de fotografías de las expediciones, desprovistas ya de toda referencia científica, como es el caso de las colecciones de la *U.S. Geological Survey West of the 100th Meridian*¹³⁷, o de la *U.S. Geological Survey of the Territories* dirigida por Francis Vandiveer Hayden¹³⁸.

¹³⁶ Véase Zunzunegui (1994a). Las formas del paisaje: Para una cartografía de la foto del paisaje. *Paisajes de la forma: Ejercicio de análisis de la imagen*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A: 141-172:p. 146. El aspecto de la condición indicial de la fotografía ha sido ampliamente abordado por Philippe Dubois.

¹³⁷ Wheeler (ca. 1876). *Photographs showing landscapes, geological and other features, of portions of the western territory of the United States, obtained in connection with geographical and geological*

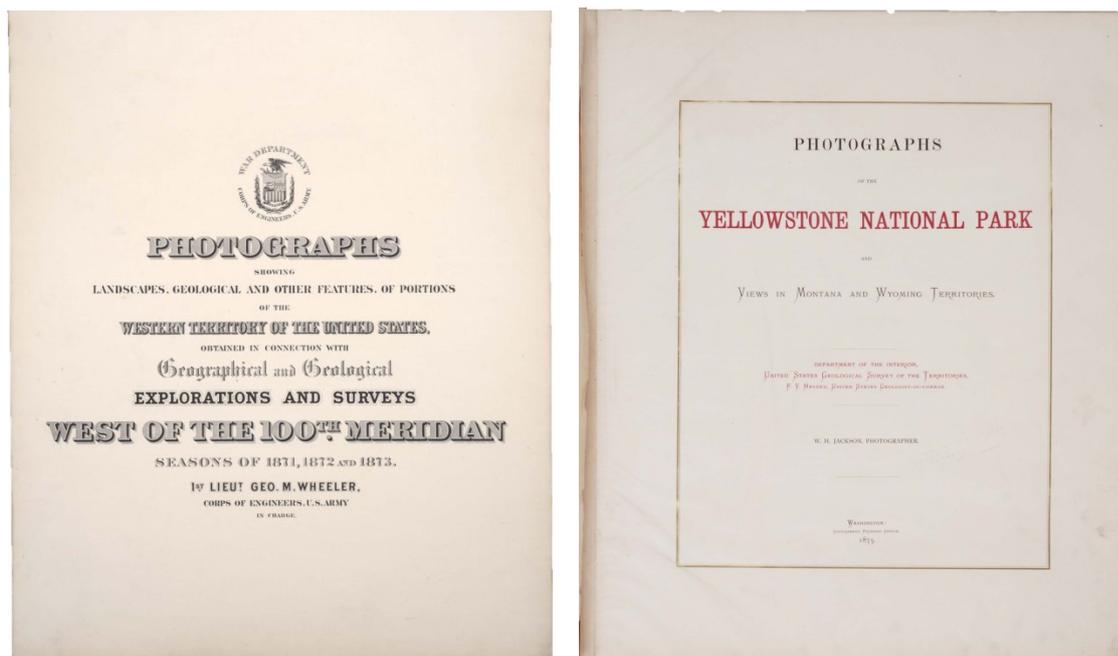


Ilustración 19.- Cubiertas del libro de fotografías de la U.S. Geological Survey West of the 100th Meridian. (Wheeler, G. M., ca. 1876) y del correspondiente a la U.S. Geological Survey of the Territories. (Hayden, F. V., 1873).

Las fotografías de O'Sullivan enfatizaban la escala monumental y la pureza de formas de la naturaleza, influenciado por las inquietudes artísticas y morales de Clarence King, pero también por las primeras reflexiones de los defensores del *wilderness* como icono americano. En ellas, el hombre no era sino una parte más de la naturaleza que se presenta insignificante frente a la grandeza del entorno que le rodeaba. Las fotografías ponen de manifiesto el culto a una naturaleza en torno a la cual se estaba construyendo una parte de la identidad nacional, y a un hombre integrado en ella, que contempla y admira su esplendor, distanciándose de la idea del hombre como centro y dominador de su entorno que estaba presente en las fotografías que, en las mismas fechas, estaban realizando los hermanos Louis-Auguste y Auguste-Rosalie Bisson en Los Alpes franceses.

Pero al mismo tiempo en las fotografías de O'Sullivan se aprecia un interés por las antiguas formas de asentamiento y las huellas de las culturas primitivas sobre estos espacios desconocidos para los nuevos pobladores, pero que en modo alguno eran territorios vírgenes. La población indígena y los antiguos conquistadores hispanos habían dejado una impronta que despertaba tanto interés como la naturaleza misma, y que es documentada como una parte de ella. Elementos como la Casa Blanca en el Cañón de Chelle se muestran no tanto como una alteración de la naturaleza sino como el modo a través del cual el hombre la adapta y se integra en ella, poniendo de manifiesto una concepción de lo natural como algo no necesariamente puro e inalterado, sino mutable y capaz de absorber los cambios que el hombre introduce para convertirla en un lugar habitable.

explorations and surveys west of the 100th meridian, seasons of 1871, 1872, and 1873. Washington, War Department. Corps of Engineers. U.S. Army.

¹³⁸ Hayden (1873). *Photographs of the Yellowstone National Park and views in Montana and Wyoming territories.* Washington, Government Printing Office.

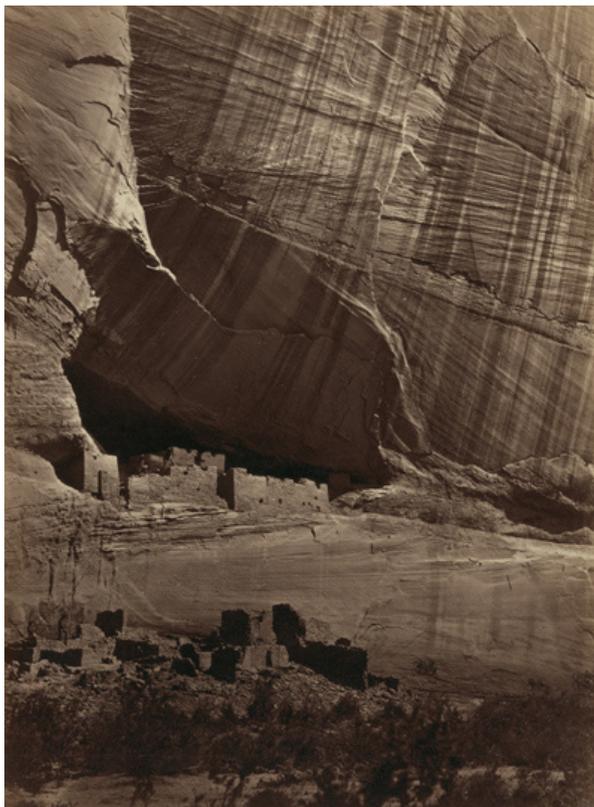


Ilustración 20.- Timothy O'Sullivan, "Canyon de Chelle" (1873).

El rigor y la objetividad con la que se abordaba la fotografía en los viajes de exploración no pudieron evitar que las imágenes se cargasen pronto de una fuerte carga simbólica. En la obra de O'Sullivan los significados añadidos son relativamente reducidos y su valoración de la escala o de la relación entre el hombre y la naturaleza no es sino el reflejo elemental de un sentimiento romántico ya presente en la cultura americana de finales del siglo XIX. Pero O'Sullivan es un fotógrafo experimentado no solo en la realización de imágenes para el equipo científico de las expediciones, sino también como documentalista, capaz de reducir a la mínima expresión estos aspectos simbólicos para manifestar la máxima objetividad. Si existe una lectura simbólica de sus imágenes, esta es más el producto de su posterior lectura e interpretación que de su ejecución.

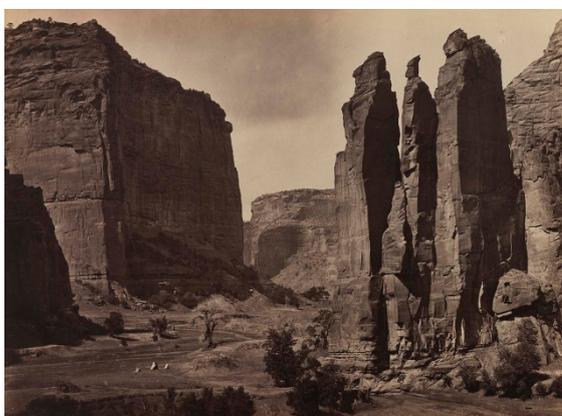


Ilustración 21.- Timothy O'Sullivan, "Cañon de Chelle, Walls of the Grand Cañon about 1200 Feet in Height" (1873) (Wheeler, G. M., ca. 1876), y grabado perteneciente al informe de la U.S. Geological Survey West of the 100th Meridian. (Wheeler, G. M., 1889: 73).

No ocurre lo mismo, sin embargo, con otros fotógrafos de la época, asociados a trabajos de carácter más comercial, que asumiendo el canon establecido por O'Sullivan, no dudaron en intensificar y dirigir la carga simbólica de sus imágenes. Es el caso de William Henry Jackson, un fotógrafo previamente curtido en la realización de imágenes para la *Union Pacific* que en 1870 es convocado por Ferdinand Vanderveer Hayden para que le acompañe en la *U.S. Geological Survey of the Territories*, colaboración que se prolongará hasta 1878.

Jackson no se limitó a producir materiales que sirviesen a los propósitos topográficos de las expediciones, sino que mostró un deliberado interés por proyectar sobre los territorios fotografiados algunos de los grandes ideales de la naciente sociedad americana, particularmente en aquellos trabajos en los que contaba con mayor libertad por ser ajenos a las expediciones geológicas federales. Así, si bien en los trabajos para Hayden, como la conocida expedición a Yellowstone de 1872, materializada en el libro *Photographs of Yellowstone National Park and Views in Montana and Wyoming Territory*¹³⁹, Jackson mantenía la sobriedad propia de los trabajos topográficos, no dudaba en introducir retoques que, sin romper el rigor propio de este tipo de imágenes, permitiesen realzar determinados componentes del paisaje o mejorar su interpretación de acuerdo a unos ideales, ya sea los asociados a un espacio salvaje y desconocido, o al servicio de intereses comerciales.



Ilustración 22.- William Henry Jackson, "Mystic Lake, Source of East Gallatin" (Hayden, F. V., 1873).

Jackson es consciente de que lo que está realizando no es solo la documentación pura y objetiva de una realidad territorial, sino que está contribuyendo también a la definición y difusión de una serie de valores vinculados a la existencia de un orgullo nacional, de una serie de referentes de la identidad americana que no son en absoluto novedosos, pero que gracias a estos proyectos pueden ser localizados, identificados y mostrados públicamente.

¹³⁹ Ibid.

Lo que en la pintura del Hudson eran solo representaciones, o una propuesta abstracta de elementos como la expuesta por Thomas Cole en *el Essay on American Scenery*, puede ser gracias a la fotografía mostrado como algo real, capaz de satisfacer la necesidad de puntos de referencia comunes para una sociedad aún heterogénea en sus orígenes y pensamiento. La monumentalidad natural y la naturaleza salvaje se muestran como esos símbolos de orgullo compartidos capaces de suplir la ausencia de una historia cultural. No parece por tanto extraño que ya en las fotos de Jackson, el repertorio iconográfico definido en la década de 1830 formado por la montaña, el agua, el bosque o los cielos¹⁴⁰ pueda ser reconocido. Ni tampoco que estas se convirtiesen en un objeto destinado a ser comercializado y consumido por una sociedad sedienta de referentes.



Ilustración 23.- William Henry Jackson, "Lower Falls of the Yellowstone" (Hayden, F. V., 1873).

¹⁴⁰ Los cielos son un elemento de debate en torno a este tipo de fotografía, debido a una presencia o ausencia del mismo cuya principal causa es fundamentalmente técnica, aunque algunos autores han querido ver también en ello un significado simbólico asociado a la atemporalidad de los paisajes representados. A finales del siglo XIX, con películas sensibles al azul y largos tiempos de exposición, era imposible fotografiar el territorio de manera simultánea al cielo, que siempre quedaba sobreexpuesto. Por ello, las fotografías de las *Surveys* carecen de cielos, pero estos eran añadidos en las imágenes destinadas a ser comercializadas, adquiriendo protagonismo formal y simbólico en las escenas. Véase Zunzunegui (1994a). Las formas del paisaje: Para una cartografía de la foto del paisaje. *Paisajes de la forma: Ejercicio de análisis de la imagen*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A: 141-172.

La comercialización de los primeros paisajes americanos

Lo que hace a las primeras fotografías tan incomparables es quizá esto: que ofrecen la primera imagen del encuentro entre la máquina y el hombre.¹⁴¹

Es posible que William Henry Jackson haya sido el fotógrafo decimonónico que de manera más plena supo abordar la condición dual del paisaje americano, la interpretación contradictoria de una naturaleza que debe ser admirada y preservada pero al mismo tiempo transformada, desarrollando un tipo de representación fotográfica que alternaba el registro puramente documental con las posibilidades de explotación comercial de la imagen y del propio territorio. Algo que no resulta extraño si entendemos que su colaboración con las expediciones de Hayden no fue sino una etapa más de una dilatada carrera, vinculada más estrechamente al carácter comercial que a su vertiente científica, en el que se alternaron los periodos como fotógrafo independiente con los asociados a las grandes compañías ferroviarias americanas, principales impulsoras del conocimiento y explotación del territorio durante las últimas décadas del siglo XIX.

Los intereses económicos de las compañías americanas serán los principales motores que impulsen primeramente el registro y cartografiado de los nuevos territorios como una necesidad para su propia implantación y, más adelante, su difusión. Incluso las expediciones de carácter más científico, promovidas por el gobierno federal, están movidas más por la necesidad de conquistar, controlar y explotar económica y socialmente los nuevos espacios que por el puro deseo de conocimiento. Este hecho, que era ya evidente en una expedición pionera como la que realizaron Lewis y Clark a comienzos del siglo XIX buscando una conexión entre las dos costas, se encuentra también presente en, por ejemplo, las *surveys* realizadas bajo la dirección de Clarence King quien, a pesar de su interés científico, no duda en describir el ámbito de su *Geological Explorations of the Fortieth Parallel* en términos comerciales, como la exploración del "territorio montañoso situado cerca del *Union and Central Pacific Railroad*"¹⁴². Una condición que se acrecienta en el caso de las expediciones promovidas por iniciativa privadas o independientes, y particularmente en las financiadas por las compañías ferroviarias durante las décadas finales del siglo XIX.

En ellas, el papel de la fotografía del territorio adquirirá una relevancia superior incluso a la otorgada por las expediciones gubernamentales al permitir las representaciones fidedignas ofrecidas por este medio alcanzar un doble objetivo. Por una parte se mantiene la condición de la fotografía como herramienta para la documentación tanto de la naturaleza como de sus procesos de transformación. Pero por otro, comienza a ser empleada como un instrumento promocional de primer orden, a través del cual ensalzar la figura del ferrocarril como símbolo nacional del progreso tecnológico y de la superioridad del hombre sobre la naturaleza, al mismo tiempo que ponía de manifiesto que alcanzar y colonizar los nuevos territorios no solo era posible, sino incluso deseable.

¹⁴¹ Benjamin (2007c). La fotografía. En Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos: 115-143:p. 126.

¹⁴² Citado en Chevriers (2007a). La fotografía en la cultura del paisaje. En Jean-François Chevriers y Jorge Ribalta, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.: 41-99:p. 52.

Desde sus primeros años de existencia, las grandes compañías ferroviarias habían contratado a fotógrafos paisajistas experimentados con el objeto de fomentar el nuevo medio de locomoción, como el citado William Henry Jackson, colaborador a finales de los años setenta de la *Union Pacific*. Serán precisamente las fotografías realizadas por Jackson para esta compañía ferroviaria las que atraigan la atención de Francis Vandiveer Hayden y motiven su invitación a participar en la *U.S. Geological Survey of the Territories*, tras la cual retornará a sus colaboraciones comerciales. Y no será el único. Al igual que él, Carleton Watkins, Timothy O'Sullivan, Frank Jay Haynes o Alexander Gardner colaboraron con estas empresas en algún momento de su carrera.



Ilustración 24.- William Henry Jackson, "Cañón de Grand River, Colorado Utah" (ca. 1885).

Las fotografías servían no solo para documentar los progresos de las compañías a lo largo del territorio y sus logros, algunos de ellos convertidos en noticia y difundidos ya por la prensa de la época como el encuentro entre la *Union Pacific* y la *Central Pacific*, con fotografías de Andrew Joseph Russell, Charles Roscoe Savage y Alfred A. Hart¹⁴³. También constituían un excelente reclamo para inversores y clientes, aspecto este último en el que mostrar un territorio admirable pero al mismo tiempo accesible y seguro era esencial. El ferrocarril dejaba de ser entendido como un instrumento que permitía conectar las dos costas, los primeros centros urbanos o los lugares de explotación de recursos naturales con aquellos en los que eran transformados y consumidos. El ferrocarril era también un medio que iba a hacer posible el contacto directo de la población con una naturaleza

¹⁴³ Véase Newhall (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.

convertida en símbolo, ya no como una aventura incierta sino de un modo cómodo, seguro y asequible. Construidas las líneas férreas, las fotografías se convirtieron en uno de los principales reclamos para el uso del nuevo medio de transporte, ensalzando no solo las características del paisaje sino también las virtudes de un medio de comunicación capaz de convertir en accesible lo hasta entonces desconocido.

Los libros de fotografías publicados por las compañías ferroviarias mostraban no solo el logro tecnológico, sino también el paisaje en el que este se introducía e integraba. Publicaciones como *Across the Continent on the Kansas Pacific Railroad*¹⁴⁴, realizada por Alexander Gardner para la *Union Pacific* en 1868 y a la que seguirán otras similares a lo largo del último cuarto del siglo XIX, presentaban por una parte a la naturaleza salvaje como algo excepcional, como una realidad en gran medida simbólica que debía ser conocida por los americanos, al mismo tiempo que mostraban a esa misma naturaleza dominada y domesticada por el hombre. El territorio del oeste se manifestaba como algo grandioso y atemporal, diferente a la común realidad urbana o rural, pero al mismo tiempo permitía considerar factible el acercamiento a esta realidad lejana.



Ilustración 25.- Dos ejemplos de las fotografías realizadas por encargo de las compañías ferroviarias, publicadas en (Russell, A. J., ca. 1869b).

El ferrocarril se convierte así no solo en un símbolo del progreso y de la confianza en la tecnología, sino que a su vez alimenta, de forma interesada, la construcción de un ideal de la naturaleza americana que, progresivamente, va incorporando y asumiendo los productos de la acción humana. Al mismo tiempo, este pasaba de ser la herramienta que permitía el acceso al territorio para convertirse en una parte más del paisaje, haciendo patente la idea de una naturaleza que puede ser alterada y adapta a las necesidades humanas manteniendo su valor simbólico. La introducción en las imágenes de elementos propios de la actividad humana no ligados al pasado, como en las fotografías de O'Sullivan, sino al presente, manifiesta no solo una ruptura de la condición atemporal de la naturaleza, sino también la evolución hacia una actitud positiva ante un territorio alterado como prueba de la capacidad humana para domesticar lo hasta ese momento salvaje.

A su vez estas imágenes alimentan, no sin transformarlo, el simbolismo y la mística del paisaje del oeste. Lo que inicialmente había servido como herramienta objetiva

¹⁴⁴ Gardner (1867). *Across the continent on the Union Pacific Railway, Eastern Division*. Washington, Gardner's Photographic Art Gallery.

para el conocimiento y documentación de lo hasta ese momento desconocido va cambiando y enriqueciendo progresivamente sus funciones. La adquisición por parte de lo representado de una condición simbólica, vinculada a la identidad y grandeza de la nación, posibilita su uso primeramente como medio promocional y, más adelante, como un producto concebido en sí mismo para ser consumido y satisfacer la necesidad de la joven sociedad de establecer contacto como sus referentes identitarios compartidos. Las fotografías constituían un medio sencillo para establecer este contacto, pero el adquirido dominio de la naturaleza salvaje hizo crecer también el deseo por parte del ciudadano medio de contemplar con sus propios ojos esta realidad que hasta entonces solo había estado al alcance de unos pocos pioneros, pero que el ferrocarril había aproximado y convertido en, o al menos mostrado como, segura. Si durante el tercer cuarto del siglo XIX adentrarse en el oeste era una aventura solo reservada para los valientes pioneros, a finales de siglo la visita a estos lugares era ya algo habitual gracias, en buena medida, a la creación de los primeros Parques Nacionales.

La declaración del primero de estos espacios, Yellowstone, fue en buena medida un producto de las posibilidades abiertas por la fotografía, en este caso por las realizadas por William Henry Jackson o John K. Hillers en el marco de las exploraciones coordinadas por Ferdinand Vandeveer Hayden, y publicadas en *Photographs of the Yellowstone National Park and views in Montana and Wyoming territories*¹⁴⁵, para hacer llegar a la sociedad la idea de un lugar que debía ser no solo protegido y admirado, sino también en el que hacer posible, ya de un modo controlado, el contacto del hombre con la naturaleza. La declaración suponía el reconocimiento de la excepcionalidad de una serie de elementos naturales que deben ser preservados, y representaba la elevación oficial de los mismos a la condición de símbolo nacional. Pero al mismo tiempo implicaba una alteración si no de su condición de naturaleza salvaje, sí de su contextualización territorial. Yellowstone, al igual que después otros espacios del oeste, dejaban de ser elementos excepcionales dentro de un territorio virgen para convertirse en reservas, en un modelo de ordenación del territorio defendido entre otros por George Perkins Marsh en *Man and Nature* y de aplicación habitual en la América del siglo XIX tanto desde el punto de vista estrictamente espacial como social, que bajo la premisa de la preservación de un lugar abría las posibilidades de transformación de todo aquello que lo rodeaba¹⁴⁶.

Incluso los propios Parques Nacionales, erigidos como símbolos, dejarán pronto de ser los lugares temidos por los pioneros exploradores para tornar en destinos turísticos que bajo la excusa de preservar su condición salvaje van convirtiéndose parcialmente en naturalezas adaptadas para su consumo¹⁴⁷. El paisaje es ya un producto destinado a una sociedad que reclamaba poder ver una parte de su identidad, pero también la simple evasión de su vida cotidiana, ya sea a través del

¹⁴⁵ Hayden (1873). *Photographs of the Yellowstone National Park and views in Montana and Wyoming territories*. Washington, Government Printing Office.

¹⁴⁶ Esta condición de la reserva se encontró con la fuerte oposición de las poblaciones indígenas, principales perjudicadas por el sistema no solo desde el punto de vista de su aislamiento cultural, sino también por la ruptura de su sistema de relación tradicional con el entorno natural. Véase como ejemplo de esta oposición Seattle (2008). *Nosotros somos una parte de la tierra*. Madrid, José Olañeta Editor., la carta escrita por el jefe indio de la tribu Swamish al presidente Franklin Pierce en respuesta a su proposición de compra de tierras.

¹⁴⁷ Véase MacCannell (1990). "Nature, Inc.". *Places: A Quarterly Journal of Environmental Design* (Spring 1990): 24-26.

contacto directo y seguro proporcionado por las rutas ferroviarias o, simplemente, mediante imágenes como las que se encargarán de producir, de forma cada vez más masiva, los propios gestores de los parques. Yellowstone, declarado en 1872, contaba ya con fotógrafo oficial en 1881, Frank Jay Haynes, quien años antes ya se había instalado en el Parque Nacional de forma independiente. Pero con la oficialización de su labor, no solo se garantizaba la documentación del lugar, sino también el control y producción institucional de las imágenes empleadas para su promoción o, simplemente, para la venta de recuerdos de la visita.



Ilustración 26.- Frank Jay Haynes, "Grand Canyon of the Yellowstone and Falls" (ca. 1885).

La iniciativa privada siguió no obstante participando en este nuevo mercado gracias a la colaboración de algunos de los fotógrafos vinculados a las *surveys*, como Eadweard James Muybridge, Charles L. Weed, Carleton Watkins o el ya referido William Henry Jackson, y aprovechándose mutuamente de sus descubrimientos. Los lugares singulares documentados por las expediciones de exploración eran en poco tiempo convertidos en motivos fotográficos reproducibles para su venta y coleccionables a través de medios cada vez más populares en los Estados Unidos como las estereografías y las *carte de visite*¹⁴⁸, contribuyendo a la configuración de un completo imaginario visual del icónico y monumental paisaje natural, pero también a la banalización, acrecentada si cabe con la aparición de las primeras

¹⁴⁸ Las *carte de visite* fueron uno de los formatos de fotografía más populares en la segunda mitad del siglo XIX. Ideado por Disderi, un fotógrafo parisino, en 1854, se trataba de una pequeña tarjeta de 6 x 9 cm, inicialmente concebida para retratos, sobre la que se pegaba una copia fotográfica en papel. Su pequeño formato permitía reducir significativamente el precio de venta, a la vez que la normalización de sus dimensiones y su concepción como objeto para la producción en serie incentivaron su coleccionismo, comercializándose incluso álbumes para tal fin.

revistas ilustradas a finales de la década de 1880, del otrora excepcional y temible territorio situado al oeste del meridiano 100. La imagen del paisaje era, ya a finales del siglo XIX, no un medio de conocimiento sino un lucrativo negocio en el que la figura del fotógrafo y la calidad de las imágenes se diluyen dentro de un mercado creciente y competitivo dominado por grandes compañías, como la de Isaiah West Taber, que se limitaban a reproducir de modo incansable los mismos motivos, aún hoy reconocibles



Ilustración 27.- William Henry Jackson, "Grand Cañon of the Colorado" (ca. 1880).

EL RENACER DE LA AMÉRICA RURAL

En todos nuestros planes estamos guiados... por la creencia fundamental de que el granjero americano viviendo en su propia tierra, sigue siendo nuestro ideal... la fuente de donde los embalses de la fuerza de la nación se renuevan constantemente.¹⁴⁹

¹⁴⁹ "In all our plans we are guided... by the fundamental belief that the American farmer living on his own land, remains our ideal... the source from which the reservoirs of the nation's strength are constantly renewed". Franklin Delano Roosevelt, citado en Bunce (1994). *The countryside ideal : Anglo-American images of landscape*. London ; New York, Routledge:p. 31.

La América rural

*La agricultura...es nuestra ocupación más sabia porque es la que al final más puede contribuir a la salud, las buenas costumbres y la felicidad.*¹⁵⁰

El distorsionado ideal rural americano, y su declive

*La nuestra es una tierra rica en recursos: estimulante en su gloriosa belleza, llena con millones de hogares felices, bendecida con el confort y la oportunidad.*¹⁵¹

Durante gran parte de su historia, América ha sido una realidad social, territorial y económica eminentemente rural, sustentada sobre un conjunto de ideales forjados en los primeros asentamientos ingleses, y consolidados durante el siglo XIX. Sin embargo, al mismo tiempo que el campo pretendía ser la base que iba a hacer posible la construcción de una nueva sociedad, era también el gran olvidado en los momentos más convulsos de este proceso de construcción de la identidad nacional, en los que una sociedad comercial e industrial muy diferente a la imaginada por los padres fundadores parecía imponerse.

El ideal de una sociedad libre, basada en una agricultura y manufactura familiar y autosuficiente, nacida de una primitiva sociedad puritana que se oponía a la economía no productiva y especulativa basada en el comercio y la industria estará presente a lo largo de todo el siglo XIX. Pero no deja de ser sino un ideal roto por una realidad en la que desde 1790 lo urbano crecía, en extensión y población, a un ritmo muy superior al de una economía rural que, aunque ocupaba un lugar preferente, no dejaba de perder peso relativo, y donde la figura del "granjero propietario", el "yeoman farmer" imaginado por Thomas Jefferson y sobre el que se sustentaba su ideal democrático, dejaba de ser la norma para convertirse en una excepción. Contradictoriamente, es posible que los mismos mecanismos creados para contribuir a la extensión de este modelo de sociedad fueran los que provocaron su progresivo declive.

Defender una sociedad rural a finales del siglo XVIII no suponía, en realidad, nada realmente excepcional, más aún dentro de una Nueva Inglaterra en la que nueve de cada diez habitantes se dedicaban a unas actividades agrícolas que habían sustentado su crecimiento, económico y poblacional, y visto en este desarrollo la necesidad y oportunidad de independencia frente a la opresión inglesa. Tampoco la exaltación de las virtudes del trabajador del campo, o sus vínculos con una identidad americana diferenciada, eran algo innovador si atendemos a textos como el publicado por Hector St. John de Crevecoeur¹⁵² en 1782. Lo que sí había constituido un avance importante era la vinculación de este modelo económico con la persecución de la independencia política y con el nacimiento de una nueva sociedad democrática fundamentada en la primacía de la libertad individual.

La figura del agricultor propietario de su tierra era el modo a través del cual figuras como Thomas Jefferson habían creído posible hacer realidad el ideal de autonomía,

¹⁵⁰ "Agriculture..... is our wisest pursuit because it will in the end contribute most to real wealth, good morals and happiness". Thomas Jefferson, de una carta escrita a George Washington en 1787.

¹⁵¹ "Ours is a land rich in resources: stimulating in its glorious beauty; filled with millions of happy homes, blessed with comfort and opportunity". Herbert Clark Hoover, 4 de marzo de 1929.

¹⁵² Crevecoeur (2005). *Letters from an American Farmer*. London, Dover Publications.

independencia y libertad capaz de construir, desde el individuo, una sociedad estable que garantizase, tal y como rezaba la Declaración de Independencia, la felicidad de sus miembros. Una sociedad superior desde el punto de vista moral a la dominada por la industrial que, tomando como referencia a Inglaterra, comenzaba a ser contemplada como sinónimo de corrupción y desigualdad. El territorio imaginado para esta nueva sociedad estaría integrado por pequeños centros de producción y consumo autónomos y dispersos, frente a uno polarizado por ciudades concentradoras de riqueza y población que marginaba a quienes no podían tener acceso a ellas, no diferenciándose en exceso, al menos desde el punto de vista formal, del propio de las colonias anglosajonas donde la agricultura de autosuficiencia, ya sea en el ámbito de la familia o de pequeñas comunidades, era el modo de vida predominante. La diferencia fundamental estribaba, sin embargo, en la importancia que, por vez primera, se otorgará a la propiedad de la tierra frente a su explotación comunitaria, y cuya consecución iba a guiar una importante transformación del paisaje.

Ni en las comunidades autosuficientes del norte ni en las economías familiares sureñas, la propiedad del suelo había sido, hasta finales del siglo XIX, un elemento esencial de la sociedad agraria. En el caso de las comunidades, la tierra era un bien comunal a cuyo aprovechamiento se tenía derecho a través de servicios o del pago de impuestos, el conocido como "*fee simple landownership*", que no establecía diferencias sustanciales entre sus miembros en relación al tipo, calidad o ubicación de la misma. Fuera de estas comunidades, con un elevado grado de población nómada, el arrendamiento a cambio del simple mantenimiento productivo de las tierras predominaba frente a la tenencia, aunque no faltaron los grandes propietarios que especulaban con el suelo y su producción, fundamentalmente en el sur.

El ideal agrario jeffersoniano implicaba una ruptura con el sistema heredado de Inglaterra, aún con reminiscencias feudales, y su sustitución por una alternativa basada en la pequeña propiedad, que sustentaría el modelo de democracia e incluso el de ciudadanía, al ser la propiedad de tierras lo que conferirá, durante décadas, el derecho a participar en los asuntos públicos a través de, entre otros mecanismos, el voto. Un modelo que resulta más próximo al que él mismo construyó en su particular villa agraria palladiana, Monticello, representación también del ideal de paisaje pastoral americano, que a la tradición de Nueva Inglaterra. Como señalaba Vincent Scully:

*Monticello es en todos los sentidos el lugar de un héroe, donde la presencia humana enfoca a las formas del paisaje y es guiado por ellas. (...) Es el lugar donde tuvo lugar la implantación decisiva en el continente, donde toda la memoria y civilización europea que una sola mente pudo abarcar fue moldeada para proporcionar el punto de apoyo hacia el mar occidental.*¹⁵³

¹⁵³ "Monticello is in all ways a hero's place, where one human presence focuses the landscape's form and human presence focuses the landscape's forms and is borne up by them. (...) It is the place where the decisive stance was taken on the continent, when all of European memory and civilization that a single brain could encompass were shaped to provide the foothold for the step to the western sea". Scully (1988). *American Architecture and Urbanism (New Revised Edition)*. New York, Henry Holt & Co:p. 54.

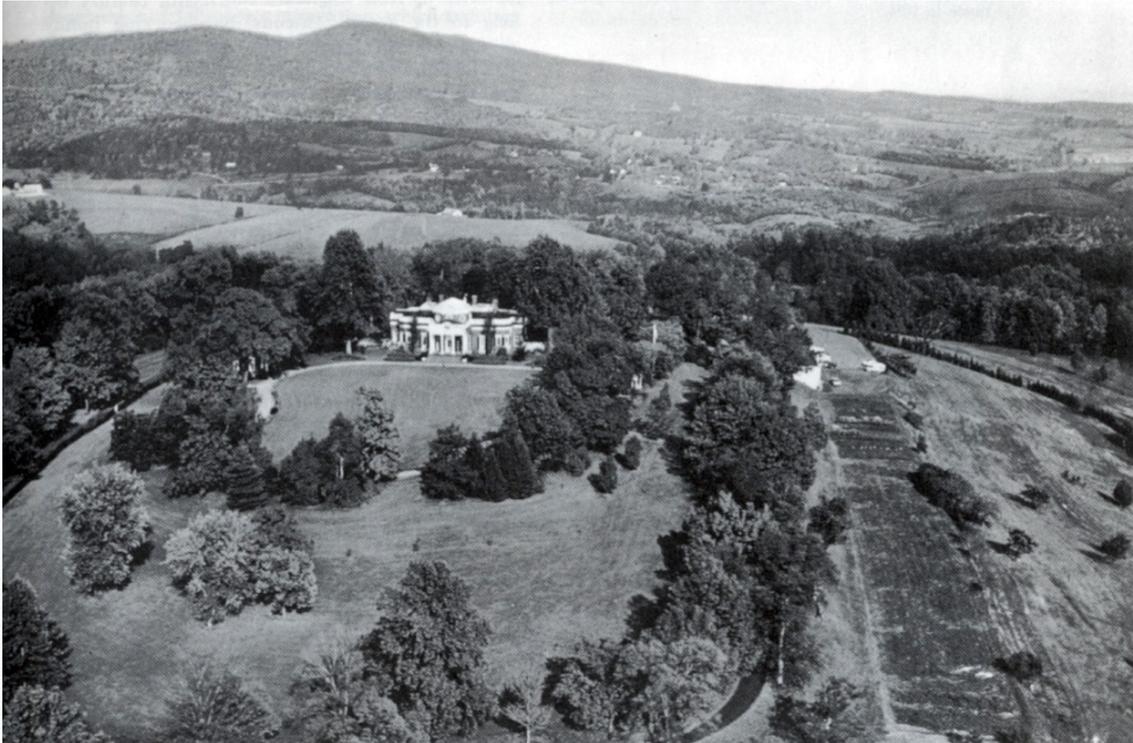


Ilustración 28.- Vista aérea de Monticello. En (Scully, V., 1988: 55).

Surge así, en el marco de esta nueva sociedad libre, la necesidad de posibilitar a todos los colonos e inmigrantes el acceso no solo a la tierra como elemento de subsistencia, sino también como realidad material que abría las puertas a una sociedad democrática. Era la tierra la que dotaba a toda persona que la poseyese, con independencia de su origen, de sus derechos como ciudadano, y por ello era necesario crear los mecanismos que habilitasen y facilitasen su adquisición en igualdad de oportunidades y condiciones. Es en este contexto en el que se pueden enmarcar tanto las leyes de tierras, las *Land Ordinance Acts*, que dividían el territorio en unidades lo suficientemente pequeñas para posibilitar su compra con unas condiciones y precios asequibles, como los procesos de expansión territorial, esenciales para poder disponer de tierras suficientes para hacer frente a las demandas de todo aquel que deseara integrarse en la nueva nación.

Como señala Denis Cosgrove, la tierra se convertía así en el elemento en torno al cual giraba la vida y la ideología americana en su primer siglo de existencia¹⁵⁴. Pero el nuevo sistema supuso también la ruptura con algunos modos tradicionales de entender la relación del hombre con el territorio, y en particular las vinculadas a la gestión comunitaria del suelo, al reforzarse una relación individual e independiente de cada sujeto, y posibilitar que la tierra dejase de ser solo la base para la producción de bienes para convertirse en un bien en sí mismo con el que iba a ser posible comerciar, aspecto que, a largo plazo, tendrá efectos tanto económicos como espaciales.

Los instrumentos desarrollados a lo largo del siglo XIX para permitir hacer realidad el ideal del agricultor propietario se confrontaban con los también apoyados intereses de los individuos que vieron en este acceso fácil a las tierras un modo de enriquecimiento sustentado en su compraventa, ya sea por la aparición de una

¹⁵⁴ Cosgrove (1984). *Social formation and symbolic landscape*. Londres, Croom Helm: p. 175.

nueva generación de terratenientes¹⁵⁵, o de pequeños propietarios que, tras ejecutar algunas mejoras sobre las parcelas, las revendían a un precio superior al ofertado por un gobierno federal incapaz de ofrecer nuevos terrenos parcelados al ritmo que demandaba la creciente población. El temprano nacimiento de este mercado especulativo, tanto a través de las propias tierras como de los créditos ofrecidos por los grandes propietarios para su adquisición por emigrantes y colonos con escasos recursos, tornaba inviable la consecución del ideal agrario jeffersoniano, a pesar de los esfuerzos realizados desde el gobierno federal para recuperar el control del proceso.

Entre estas medidas cabe señalar el progresivo descenso tanto de la superficie como del precio de adquisición de tierras, o las políticas de “*pre-emption*” que permitían acompasar el ritmo de la expansión al de parcelación estableciendo la prioridad de adquisición para los ocupantes, regulares o irregulares, de las nuevas tierras colonizadas. Sin embargo, ninguna de estas medidas logró controlar realmente la aparición de especuladores ni garantizar la generalización real del deseado modelo de economía agraria familiar. Solo la tardía *Homestead Act* de 1862¹⁵⁶ realizó una radical apuesta por la recuperación de este modelo al propiciar la cesión prácticamente gratuita de pequeñas unidades de tierra con el compromiso de su explotación y residencia, aunque evidenciará al mismo tiempo una notable distorsión del modelo y de los primitivos ideales al convertir una ocupación territorial que hasta ese momento había sido entendida como un instrumento que daba acceso a una nueva sociedad democrática en un fin en sí mismo que, en combinación con otras políticas, prestaba escaso apoyo a la implantación de una cultura agrícola de autosuficiencia.

Este hecho puede constatarse en la influencia que la creación de nuevas infraestructuras tuvo sobre los modelos agrícolas autosuficientes. El inicio de la construcción de canales de irrigación o de la red de carreteras y ferrocarriles a partir del segundo tercio del siglo XIX era necesaria para permitir la ocupación del medio oeste, pero al mismo tiempo la mejora de las comunicaciones hacía cada vez menos atractiva este tipo de economía frente a un sistema de especialización y comercio de los productos agrícolas a escala nacional, fijando de este modo las bases para el desarrollo de una agricultura capitalista que terminará imponiéndose, sobre todo en el norte. El ideal de un modelo territorial único para toda la nación volvía a entrar en crisis, reforzando al mismo tiempo la idea de América que se transformaba a dos ritmos diferentes, con un norte donde el ideal del *yeoman farmer* pronto queda superado y un sur más estable, pero donde su implantación se toparía con mayores dificultades para romper con la tradición.

Pero Jefferson tampoco contaba con otro importante factor, el puramente geográfico. Su modelo agrario podía ser adecuado para la Nueva Inglaterra donde fue concebido, pero las dificultades para implantarlo en otros ámbitos eran notables. Mejoras técnicas como el arado o los proyectos de irrigación permitieron extenderlo hacia el medio oeste durante las primeras oleadas colonizadoras, pero

¹⁵⁵ A pesar de que el propio Jefferson trató de eliminar a los existentes en Nueva Inglaterra a través de la expropiación de tierras, sus propuestas no pudieron hacerse realmente efectivas hasta la adquisición de Louisiana y su llegada al poder en la primera década del siglo XIX. Sus predecesores, por el contrario, habían abogado por una mayor continuidad del régimen de propiedad de tierras y preferencia por los grandes terratenientes, continuista de las políticas inglesas, a través de un régimen de división del suelo que por superficie y precio lo mantenían inaccesible a un amplio sector de la población.

¹⁵⁶ An Act to secure Homestead to actual Settlers on the Public Domain (Homestead Act) (1862).

en las posteriores, y sobre todo durante la segunda mitad de siglo, los emigrantes al oeste se encontraron con un territorio árido y duro, poco favorable a la implantación de la idílica figura del granjero. Los agricultores pobres que seguían marchando en busca de tierras mejores y baratas, atraídos también por las referencias de prosperidad que emanaban de anteriores emigrantes y colonos, se encontraban cada vez más con algo muy diferente a la arcadia prometida y más próximo a una lucha contra la naturaleza que forjará el mito del aventurero americano, y que tras la guerra civil estará más interesado en la explotación de los recién descubiertos recursos mineros que en la extensión del sistema agrocomercial, o en la búsqueda de mecanismos alternativos de aprovechamiento del territorio que darán lugar a importantes transformaciones del mismo, tanto debida a la implantación de nuevos cultivos como, sobre todo, a una creciente reorientación hacia la ganadería.

En este último ámbito tuvo lugar la que quizá fuese la alteración más relevante de las tierras del oeste, la reducción de la población de bisontes, la res tradicionalmente explotada por las poblaciones indígenas de las grandes llanuras, debido a su caza masiva y la destrucción de su hábitat, y su reemplazo obligado por un ganado vacuno, texano pero de origen esencialmente europeo, del que nacerá el mito americano del vaquero¹⁵⁷, de las ciudades ganaderas y de las grandes migraciones por las llanuras, reflejo de una situación que apenas durará unas décadas, hasta el comienzo de los cercados de tierras con alambre de espino y la optimización del transporte ferroviario en la década de 1870.

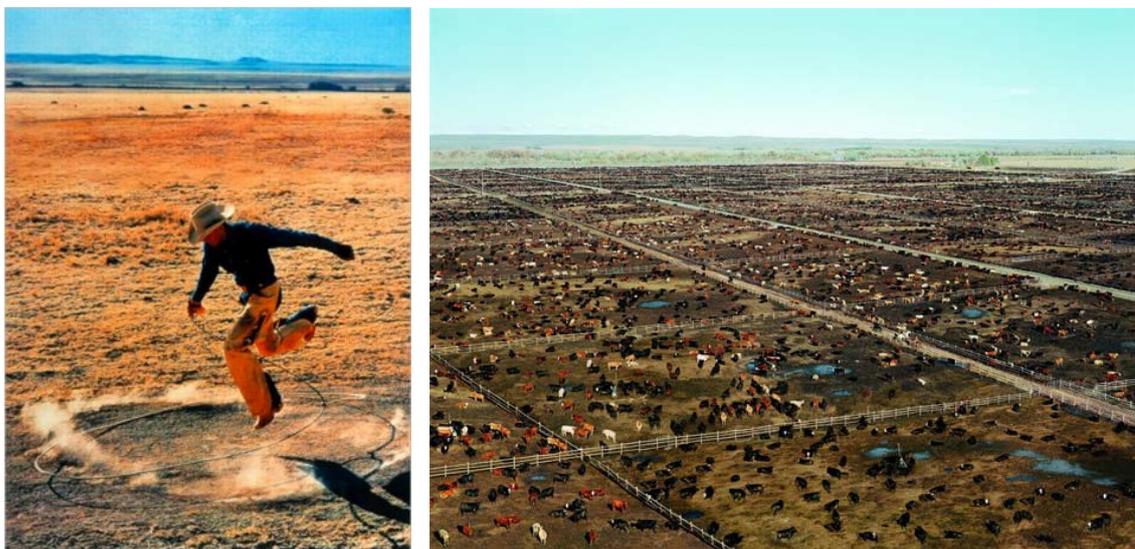


Ilustración 29.- Visiones modernas del mito y la realidad americana: Richard Prince, "Sin título (Cowboy)" (2003) y Andreas Gursky, "Greeley" (2003) (Shore, S., 2009: 131).

La ganadería, y no una improductiva agricultura que obligó a muchos pequeños propietarios de los lotes jeffersonianos a abandonar o vender sus tierras, se convirtió en el principal motor económico del oeste. Y no a través de pequeñas explotaciones sino de grandes tierras sobreexplotadas, las únicas que permitían acometer de forma rentable trabajos de mejora como la extensión de los sistemas

¹⁵⁷ Una interesante reflexión sobre el mito americano del vaquero es desarrollada en Hobsbawn (2013a). El <<vaquero>> de Estados Unidos: ¿Un mito internacional? En Eric Hobsbawn, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*. Barcelona, Crítica: 257-272.

de irrigación o la selección de especies resistentes, que a finales de siglo darán lugar a una de las primeras grandes crisis ecológicas y económicas nacionales.

El oeste había puesto en evidencia que el modelo de democracia de pequeños propietarios era incapaz de superar las dificultades territoriales, económicas y también culturales a las que se enfrentaba, sucumbiendo ante un sistema que, en gran medida, iba a ser tan desigual como el europeo del que pretendían desprenderse, pero del que procedía más de una tercera parte de la población. Lo que se estaba asentando, en paralelo a los esfuerzos de un débil estado federal por implantar su modelo social, político y territorial, eran las bases para un sistema agrícola capitalista que se convertirá en una realidad tras el final de la guerra civil, ya con apoyo legislativo e incentivado por la posibilidad de una nueva construcción nacional sobre un espacio arrasado por el conflicto.

Será sobre todo en el destruido sur, que durante décadas había mantenido aún un cierto nivel de agricultura familiar, donde este modelo entra definitivamente en crisis debido a la reducción progresiva de los pequeños propietarios, cada vez más pobres y marginales, y el incremento de los grandes terratenientes vinculados a las explotaciones masivas de algodón y tabaco en las que la abolida esclavitud dejaba paso a un nuevo sistema, el de los arrendatarios y aparceros. En el norte la situación será distinta, pero no mejor. La introducción de la mecanización, que exigía mayores superficies para garantizar su rentabilidad, obligó a alterar el sistema tradicional de propiedad y a un alto endeudamiento de las familias que causará estragos económicos en la última década del siglo XIX. Todo ello acarreará un progresivo abandono del ideal agrario tanto por parte de la población como de un gobierno que dejará de ofrecer apoyo al mismo en beneficio del sistema urbano e industrial que comenzaba a tomar forma en el noroeste y medio oeste.

A pesar de todo ello, América seguiría siendo durante varias décadas más un territorio fundamentalmente agrícola, pero muy diferente al espacio igualitario concebido por los padres fundadores o al ideal pastoral ejemplificado en Monticello, que nunca llegó a ser una realidad extendida a nivel nacional. El resultado de ello no será sino una muestra más de un contradictorio territorio, donde los esfuerzos por materializar y mantener vivo el ideal agrícola no consumado, se confrontan con unos asentamientos urbanos que, gracias a la extensión de las infraestructuras, comenzaban a crecer a un ritmo superior al del medio rural.

Concluido el siglo XIX, y con él la colonización del continente, los Estados Unidos poseían una sociedad y economía mayoritariamente rural, aunque muy diferente a la perseguida por sus fundadores. Poco quedaba ya la idea de una nación sustentada por una democracia agraria de pequeños propietarios, y el pequeño porcentaje de la población aún vinculado a este tipo de explotaciones se veía progresivamente obligado a incorporarse al modelo económico emergente, el de una cada vez más importante cultura urbana e industrial que acaparaba ya la atención y apoyo de las instituciones, relegando al campo, a pesar de su aún relevante posición en la economía nacional, al ostracismo.

A pesar de ello, y de los altibajos que la población rural había sufrido en el inicio del siglo XX, nada parecía ir mal en el nuevo contexto económico. En 1896 la América rural había vivido su momento de mayor esplendor, impulsando en los años posteriores la reconversión de las antiguas explotaciones a la nueva economía

destinada a abastecer a las pujantes ciudades, a través de la especialización de los cultivos, la mecanización y el incremento de la superficie cultivable. Al igual que el automóvil supuso una revolución en las ciudades, el campo se vio transformado con la aparición del primer tractor, para cuya adquisición muchos granjeros no dudaron en endeudarse¹⁵⁸.

En el norte, muchos de los antiguos agricultores optaron, sin embargo, por abandonar el campo y dirigirse a unas ciudades que, con el crecimiento industrial, ofrecían oportunidades laborales y condiciones de vida más favorables. Aunque la superficie cultivada aumentaba, la población que vivía en y del campo no dejaba de disminuir a causa de la emigración y las nuevas herramientas. En el sur, donde el desarrollo urbano fue más lento, los pequeños productores agrícolas permanecieron, pero ya no como propietarios sino como arrendatarios o aparceros de los grandes terratenientes, para los que trabajarían en unas condiciones de dependencia económica que, en algunos casos, se mostraron próximas a las de la ya oficialmente abolida esclavitud. Sin embargo, todo iba bien en estas explotaciones en las que no escaseaba la producción ni compradores para la misma gracias, fundamentalmente, a la importante industria textil. Mientras tanto, la vida del país y su política, centrada ya en las ciudades, discurría ajena no solo a los viejos ideales, sino también a los problemas sociales y territoriales que estaban naciendo en este transformado espacio rural.

La Primera Guerra Mundial no hizo sino contribuir a la expansión de este modelo al convertir a los Estados Unidos en el principal proveedor, industrial y alimentario, de los países en conflicto. Los Estados Unidos asumieron durante el primer cuarto del siglo XX la función de granero de Europa, incentivando la industrialización, mecanización y especialización del campo y el abandono definitivo del sistema de granjas familiares caracterizadas por la diversificación y autosuficiencia. Pero con el fin de la guerra, la reducción de la demanda afectará de manera generalizada a una estructura económica de los Estados Unidos que se ve obligada a funcionar apoyada exclusivamente en su demanda interna, sin contar con una Europa que no solo ya no necesitaba suministros sino que, debilitada, tampoco podía mantener el ritmo de consumo prebélico.

Será este el inicio de una crisis que evidenciará la debilidad de un modelo económico construido en apenas unas décadas, que amenazaba con derrumbarse pero que logra sostenerse temporalmente gracias a una industria que es reorientada hacia una temprana sociedad de consumo y del bienestar vinculada al medio urbano y al primer *American Way of Life*. Todo ello, junto con la imagen idílica y despreocupada de los años veinte, no es sino el espejismo de una aparente prosperidad simbolizada por la aparición de nuevos ricos y de una clase media conformista que oculta la realidad más oscura de una sociedad que, de forma mayoritaria, seguía luchando contra su progresivo empobrecimiento.

El medio rural sería el más afectado por la nueva situación, incidiendo la crisis de manera violenta tanto en la agricultura como los sectores dependientes de la misma, como el textil. El problema no se muestra como algo coyuntural, sino estructural. El intenso proceso de modernización y especialización del campo había

¹⁵⁸ El primer tractor comercializado en serie aparece en 1918, y en apenas una década el número de ellos en los Estados Unidos se eleva hasta un millón. Véase Kunstler (1994). *The geography of nowhere: The rise and decline of America's man-made landscape*. New York, Touchtone.

dado como resultado un territorio de alta productividad pero escasa flexibilidad, que había funcionado excepcionalmente en los periodos de gran y creciente demanda, pero que con el estancamiento de esta debe hacer frente a unos cada vez más cuantiosos excedentes y a un descenso generalizado de los precios.

Las consecuencias fueron dramáticas para aquellos que trataban aún de mantener, al menos en parte, el ideal agrario americano de las pequeñas explotaciones, que incapaces de sacar al mercado su producción y acosados por las deudas contraídas para poder adquirir más tierras y modernizar las granjas, se vieron obligados, cuando no las perdieron ahogados por los pagos insatisfechos, a abandonar las mismas y emigrar a las ciudades. La situación de los arrendatarios, que no habían asumido deudas por estos conceptos pero cuyos contratos eran, en algunos casos, tan perjudiciales que los hipotecarios, no era mejor. A pesar de todo ello, poco se hizo por el medio rural a lo largo de la década de 1920.

El crack de 1929 y los hechos ocurridos durante los primeros años de la década siguiente no hicieron sino agravar la situación, aunque por causas diferentes. La Gran Depresión supuso una nueva caída de la demanda, agravando el contexto ya existente, pero el gran desastre del campo americano será el producido por las sequías y tormentas de polvo de los años 1933 y 1935, el gran desastre ecológico de la primera mitad del siglo XX provocado por la sobreexplotación y alteración de unas tierras que habían sido arrasadas, obligando a muchos agricultores a emigrar en una nueva marcha hacia el oeste, hacia las tierras prósperas de California, o al sur, donde había comenzado ya a implantarse, aprovechando la existencia de mano de obra barata, la nueva industria americana precursora de lo que décadas después será el *Sun Belt*.

Sin embargo, los males de la Gran Depresión trajeron también algo positivo, la necesidad de reconsideración integral de un modelo de nación y de territorio que había entrado en crisis, y la obligación de volver a prestar atención al campo que durante décadas había sido su principal sustento. Una reconsideración del modelo en la que se inserta una recuperación parcial de algunos de los ideales agrarios americanos como el de las economías agrarias familiares o la idea de un ciudadano americano trabajador ligado a la tierra. De hecho, los años de la Gran Depresión se convertirán en los primeros de toda la historia de los Estados Unidos desde su nacimiento en los que el espacio rural, a pesar de sus dificultades, crecerá, en términos superficiales, más que el urbano.

Un interés renovado por la América rural

*Sois granjeros; yo también lo soy.*¹⁵⁹

La depresión económica de los años treinta, además de una época de penurias que se prolongaría durante décadas, trajo consigo una reflexión sobre la identidad americana y sobre la pérdida de los valores tradicionales que la habían impulsado como nación. No solo el sistema económico se encontraba roto, sino también los valores de gran parte de una América que se sentía abandonada. El mundo rural recibirá ahora, gracias a las políticas del *New Deal*, parte de la atención que reclamaba y necesitaba, haciendo de la recuperación de la América agraria, transformada, una de sus apuestas para el renacer económico nacional.

Hasta 1932 el gobierno federal, condicionado en su capacidad de intervención directa sobre las políticas nacionales, poco había podido hacer por solucionar los problemas del mundo rural. Los distintos gobiernos se habían limitado, desde los años veinte, a comprar parte de los excedentes agrícolas, paliando los síntomas pero sin abordar las verdaderas causas de los problemas. La llegada de Roosevelt a la presidencia inicia una etapa diferente en la política nacional que, por primera vez, entiende la intervención activa en su gestión económica como una necesidad y obligación, rompiendo con el paradigma americano de la mínima intervención estatal. Influido por las ideas keynesianas y por la idea de que la crisis económica debía de ser resuelta desde la reestructuración interna de la nación, el nuevo presidente impulsa a través de la inversión pública, no sin oposición, una política de incentivación de la actividad económica y el consumo que tendrá su reflejo en las conocidas como 3Rs del *New Deal*: *Relief, Recovery, Reform*¹⁶⁰.

En esta etapa se pretende redefinir el modelo de sociedad, de economía y de nación con el objetivo de salvar a esta, recuperando y reinterpretando algunos aspectos de sus ideales históricos perdidos. Y se intenta hacer a través de una sistemática actuación del gobierno federal que pronto encontrará el apoyo popular pero el rechazo de los sectores más conservadores. Las reformas abordadas, en sus diferentes fases, serán amplias tanto en su temática como en su calado, teniendo a la banca y la industria como dos de sus objetivos básicos, pero el medio rural ocupará también un lugar preferente. Por primera vez en décadas la mirada se vuelve a dirigir hacia la población rural y no solo a la recientemente desarrollada sociedad urbana.

Varias de las políticas del *New Deal* estuvieron, en este sentido, encaminadas a regenerar el dañado medio rural, por un lado asumiendo la necesidad de ofrecer apoyo para la superación de la depresión económica a las familias agrícolas y, por otro, transformando desde la raíz el modelo agrícola americano. Debe tenerse en cuenta, no obstante, que se trató más de una cuestión formal dentro de las políticas de recuperación económica de los años treinta, a la que se llega por la presión de los sectores agrícolas una vez abordadas ya las primeras reformas de la industria, que de una verdadera vocación de modificar el modelo agrario industrializado, ni menos aún de recuperar el ya olvidado ideal jeffersoniano.

¹⁵⁹ Franklin Delano Roosevelt, citado en Agee y Evans (2008). *Elogiemos ahora a hombres famosos*. Barcelona, Editorial Planeta, S.A.:p. 135.

¹⁶⁰ Alivio, recuperación y reforma.

Bien es verdad que las nuevas políticas volvieron a prestar su atención al sector primario y provocaron un cierto retorno a la idea de los Estados Unidos como nación agrícola. Sin embargo, no lo es menos que a lo que realmente se contribuyó es a redirigir y dar un impulso al modelo de agricultura mecanizada e industrializada. El apoyo a los pequeños propietarios y a las explotaciones familiares fue notable, sobre todo durante un segundo periodo de reformas de carácter más social, pero el sistema tendía globalmente a la progresiva desaparición del modelo de agricultura familiar y al refuerzo de las grandes explotaciones, modernizadas y mecanizadas. El territorio rural se incrementaría en su superficie y capacidad de producción, pero el número de instalaciones y la población dependiente de ellas no frenarán ni su disminución ni su empobrecimiento. El nuevo campo debía ser, ante todo, económicamente eficiente, por encima de su eficiencia social o democrática en términos jeffersonianos, o de su idoneidad para mantener un modo de vida tradicional. Como afirmaba Zube, lo rural estaba pasando definitivamente de ser "un modo de vida" a ser simplemente "una manera de ganarse la vida"¹⁶¹.

La recuperación en este contexto de la idea del agricultor autosuficiente en el medio rural puede ser entendida desde un punto de vista económico, pero sobre todo social e identitaria. El *New Deal*, construido sobre la premisa de que la crisis debía ser resuelta internamente y sin dependencias del exterior, requería potenciar no solo la idea de América como una nación fuerte capaz de superar las dificultades, la nueva frontera económica, sino también de una nación que era el resultado de la participación de sus ciudadanos. Este hecho suponía cambiar el modelo social de referencia que había dominado la década anterior, la del hombre individualista, exitoso y hecho a sí mismo, por uno nuevo que permitiese avanzar en la superación colectiva de la problemática del momento. La figura del hombre de campo, trabajador y autosuficiente, ofrecía un adecuado icono, que unido a las referencias al pasado puritano que lo dotaban de connotaciones morales, y de un halo de luchador estoico ante las dificultades, resultaba adecuado para este fin.

La *Agricultural Adjustment Act* (Ley de Reestructuración Agrícola) de 1933¹⁶², tempranamente anulada por el Tribunal Supremo aunque reemplazada por nuevas leyes agrícolas con esencialmente los mismos objetivos durante el segundo mandato de Roosevelt, será, junto con la *Agricultural Adjustment Administration* creada al efecto, el instrumento básico sobre el que se sustentó este proceso de modernización y racionalización de la producción agraria que, aunque en principio parecía estar concebida para apoyar a las pequeñas explotaciones familiares a mejorar tanto sus condiciones de vida como productivas, sin la cual el propio Roosevelt creía imposible el retorno de la prosperidad perdida, en realidad perseguía el efecto contrario. Incluso el apoyo al pequeño productor no puede ser interpretado de modo independiente a las acciones sobre el medio urbano, y a una concepción del agricultor no tanto como productor como en su papel de consumidor de bienes industriales, que debía reactivarse para lograr la dinamización económica de las ciudades.

La reforma agraria contaba con dos estrategias básicas aunque íntimamente relacionadas. Por un lado recuperaba las políticas de los años veinte destinadas a

¹⁶¹ Zube y Zube (1977a). Introduction. En Ervin H. Zube y Margaret J. Zube, *Changing rural landscapes*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: ix-xiii.

¹⁶² Public Law 73-10, 73d Congress H.R. 3835: Agricultural Adjustment Act of 1933 (1933).

estabilizar los precios y evitar la caída de la cotización de la producción agrícola, tanto a través de la compra de excedentes o su retirada subvencionada del mercado, como mediante medidas compensatorias destinadas a la reducción de la producción. Por otro, se apoyaban medidas económicas que permitían preservar el nivel de vida de la población agraria para propiciar la modernización de sus explotaciones. En ambos casos se trataba de acciones no orientadas hacia la agricultura de autosuficiencia, sino a la comercial y mecanizada de donde procedían los excedentes, y que si bien se encontraba en dificultades, no respondía al perfil social más desfavorecido, el de los arrendatarios y aparceros que, por no disponer de tierra en propiedad, tampoco podían beneficiarse directamente de un apoyo estatal. Muy al contrario, las ayudas recaían mayoritariamente en unos grandes propietarios que no solo no compensaban a los campesinos sino que, ante la reducción de la producción, les expulsaban de las tierras dejándoles en muchos casos con las deudas contraídas durante los años precedentes. Incluso en aquellos casos en los cuales los pequeños propietarios, endeudados, lograban acceder a las ayudas, estas llegaban en muchos casos demasiado tarde y en un régimen de competencia que poco hizo por un medio rural empobrecido que continuó viendo en la emigración a la ciudad la única solución. Las tierras abandonadas terminaban finalmente en manos de los grandes propietarios, únicos capaces de asumir los procesos de modernización exigidos.

Para este proceso fue esencial otra institución creada al amparo de las reformas agrarias de la segunda etapa del *New Deal*, la *Farm Security Administration* (FSA), que será la principal encargada de gestionar no solo los subsidios a los agricultores que se habían acogido a medidas como la reducción de la producción, sino también de ofrecer los préstamos y garantías destinados a procurar la autosuficiencia de las explotaciones, en particular las de los pequeños propietarios, y a abordar la mejora de sus granjas, habilitados por el *Farm Credit System* creado en 1933, la *Farm Credit Act*¹⁶³ y la *Federal Emergency Relief*.

La *Farm Security Administration* supuso una evolución respecto a su predecesora, la *Resettlement Administration*, que, aunque con objetivos similares, se centraba fundamentalmente en las pequeñas granjas y propietarios con pocos recursos. En 1937 estas medidas se extienden a las propiedades con arrendatarios y aparceros, que representaban casi un cuarenta por ciento del espacio rural en ese momento y que demandaban también ayudas para las familias dependientes de las explotaciones. Los arrendatarios iban ahora a poder solicitar directamente las mismas, destinadas a adquirir sus propias tierras, recuperando en cierta medida la idea de un país de pequeños propietarios que el propio nombre de *Resettlement Administration* recordaba, pero con el objetivo secundario de que, siendo ya propietarios, retornasen las iniciativas de mejora y modernización de las explotaciones. Pero quizá la aportación más notable de la *Farm Security Administration*, más allá la ayuda económica ofrecida a la necesitada sociedad rural, fue la recuperación de la cultura agraria y la construcción de un renovado imaginario colectivo de lo rural americano.

De hecho, los efectos de la *Agricultural Adjustment Act* o de la *Farm Security Administration* pueden considerarse más provechosos desde el punto de vista cultural que puramente económico. Con la excepción de programas fuertemente

¹⁶³ Public Law 73-75, 73d Congress H.R. 5790: Farm Credit Act of 1933 (1933). (1933).

dotados y de gran envergadura como los desarrollados en el Valle del Tennessee¹⁶⁴, las propuestas de modernización y mejora de las condiciones de vida rural estuvieron limitadas por su dependencia de una muy dañada iniciativa individual con recursos insuficientes. Frente a los programas de infraestructuras, como el propio *Tennessee Valley Authority Plan*, donde la iniciativa estatal era importante, los destinados a la mejora agrícola se mostraron más débiles y difusos al exigir la colaboración de unos propietarios que, en muchos casos, no deseaban cambiar su modo de vida o no destinaban las ayudas y créditos a los fines para los que realmente estaban previstos. Las ayudas al medio rural solo consiguieron aliviar parcialmente los efectos negativos de la depresión, pero no un retorno del modelo agrario tradicional, que seguía evolucionando hacia un sistema capitalista e industrializado con una cada vez mayor dependencia de la tecnología y menor de la sociedad, y empujando a los antiguos productores a deambular de granja en granja, o emigrar definitivamente en busca de un empleo en la industria.

El nuevo territorio agrario ya no era el familiar y autosuficiente concebido para un propósito social y democrático, sino un suelo productivo, diseñado técnicamente para alcanzar la máxima rentabilidad económica. El paisaje rural no responderá ya al ideal pastoral, ni tampoco al ideal democrático, sino solo a un modelo de eficiencia, objetivo y cuantificable¹⁶⁵, ya presente pero que se hará realmente efectivo tras la Segunda Guerra Mundial. La figura del *yeoman farmer* estaba siendo definitivamente removida por la fuerza de los tractores.



Ilustración 30.- Margaret Bourke-White, "Dos tractores arando, Colorado" (1954). En (*LIFE*, 2011: 38).

¹⁶⁴ El *Tennessee Valley Authority Plan* (1933) fue una importante acción enmarcada en el *New Deal* dentro de los programas de recuperación social y económica de territorios rurales, junto con el apoyo a la creación de nuevas infraestructuras. El eje principal consistió en el desarrollo de una nueva infraestructura hidráulica, incluidas varias presas, que permitiese tanto la mejora de las explotaciones agrícolas como la implantación de actividades industriales, complementado con una planificación de la economía de la región coordinada por la denominada Autoridad del Valle del Tennessee.

¹⁶⁵ Véase Wagner (1977). *American emerging*. En Ervin H. Zube y Margaret J. Zube, *Changing rural landscapes*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 16-26.

Paisajes cultivados y paisajes culturales.

El territorio como elemento de identidad

(...) bajo la influencia de una determinada cultura, cambiante ella misma a lo largo del tiempo, el paisaje se ve sujeto a desarrollo, atraviesa por fases, y alcanza probablemente el fin de su ciclo de desarrollo. Con la introducción de una cultura diferente –esto es, proveniente de fuera– se establece un rejuvenecimiento del paisaje cultural, o un nuevo paisaje cultural es sobreimpuesto a los remanentes de otro anterior.¹⁶⁶

Durante el siglo XIX, los Estados Unidos de América habían tomado consciencia de la capacidad humana para transformar la naturaleza y construir su propio territorio. Su historia es la del hombre que lucha contra una naturaleza inalterada y hostil, el mitificado *wilderness*, convirtiéndola en un espacio habitable, ya sea siguiendo el mandato divino de dominar la tierra, con un interés nacional y democrático o, simplemente, por motivos económicos. Fue también el momento en el que las primeras voces se alzaron no tanto en contra de esta transformación, sino con la advertencia acerca de cómo la misma, por su violencia, podía ocasionar daños irreparables sobre el entorno. Todo ello se produce al mismo tiempo que, dentro del marco de desarrollo territorial guiado por la idea de la construcción de una nueva nación, millones de individuos, y también empresas, ejercitaban esta capacidad de alterar el espacio que les rodeaba. Individuos en su mayor parte emigrantes europeos o del este que en origen poco tienen en común, pero a los que une la esperanza de la nueva vida que van a construir, literal y figuradamente, sobre un territorio virgen.

La importancia de este hecho, de que el modo en el que se producía la transformación del territorio era algo que unía a la nueva sociedad, no fue sin embargo apreciada hasta un momento muy tardío, a pesar de que a lo largo de todo el siglo se buscaron, sin demasiado éxito, elementos capaces de sustentar una identidad única y diferenciada de los orígenes europeos de los que procedían, de un modo u otro, los nuevos americanos. Y a pesar también de que las principales ideas sobre las que se basaban estas propuestas de identidad americana eran, en buena medida, territoriales. Así ocurría con la idea del *wilderness* como fuente de orgullo nacional que entraba en contradicción, sin embargo, con el temor que aún producía el mismo a los colonos, o con un ideal de construcción democrática demasiado abstracto para ser comprendido y asimilado por buena parte de la sociedad, integrada cada vez más por emigrantes europeos. Solo unos pocos apreciaron que la verdadera identidad del americano se podía encontrar en el lugar que conecta ambas ideas, en el proceso a través del cual la naturaleza se estaba transformando en un espacio civilizado y habitable.

Al finalizar el siglo XIX esta teoría comienza a ser reconocido tímidamente. El texto de Frederick Jackson Turner que consagró el mito de la frontera, *The significance of the Frontier in American History*¹⁶⁷ incluía una manifestación explícita de que la

¹⁶⁶ Sauer (1925). "The morphology of landscape". *University of California Publications in Geography* 2(2): 19-53.

¹⁶⁷ Turner (1986). *The significance of the Frontier in American History*. En Martin Ridge, *Frederick Jackson Turner: Wisconsin's Historian of the Frontier*. Madison, State Historical Society of Wisconsin. Hay traducción al español, Turner (1987). "El significado de la frontera en la historia americana". *Secuencia*(7, ene-abr. 1987): 187-207.

identidad americana nacía, precisamente, del proceso a través del cual el colono olvidaba su pasado mediante la domesticación de un territorio hostil. Las intuiciones de Turner tuvieron una gran repercusión en las décadas posteriores, con una buena acogida dentro de los emergentes grupos ambientalistas¹⁶⁸ al identificar en el *wilderness* el lugar en el que nace esta identidad, reclamando una protección sobre el mismo que permitiese recrear, al menos aislada y puntualmente, la experiencia del pionero americano.

En esta apreciación de la relación entre territorio e identidad, que ensalza la naturaleza salvaje y el resultado social del enfrentamiento, el producto espacial y material fue, cuando no rechazado por su agresividad, obviado. La mirada se focalizaba sobre la naturaleza como elemento icónico, o sobre un hombre forjado por la lucha contra su entorno, pero se prestaba escasa atención a la realidad domesticada que surgía de esta confrontación entre naturaleza y civilización si no era para denunciar su carácter destructivo. Esta interpretación del encuentro entre el hombre y su medio sería, durante décadas, la dominante no solo desde el punto de vista histórico, sino también desde las ciencias. A comienzos del siglo XX, cuando comienza a definirse como disciplina científica la geografía americana y orienta su campo de trabajo a las relaciones entre el ser humano y el territorio en el que vive, asume mayoritariamente los postulados darwinianos de evolución y selección natural que, junto con la influencia de algunos textos de la geografía alemana, enfatizaban la capacidad del territorio para condicionar la actividad humana, obviando las manifiestas muestras de que la adaptación también se estaba produciendo en sentido inverso. Desde los postulados deterministas se reconocía, no obstante, la capacidad humana para modificar su entorno, pero se consideraba que en el enfrentamiento entre ambos era sobre todo el hombre el que, finalmente, debía adaptarse para sobrevivir y que su impacto, salvo en situaciones puntuales, podía ser despreciado por su reducida escala, espacial y temporal, en relación a la de los fenómenos naturales.

Esta hipótesis no resultaba inadecuada desde la visión parcial del territorio americano que se podía tener en el medio oeste, ámbito en el que comienza a desarrollarse la disciplina, y donde la abundancia de recursos y las condiciones favorables para el asentamiento de la población no exigían grandes intervenciones humanas sobre el mismo más allá de la introducción de algunas nuevas técnicas de cultivo o la mejora de la irrigación. En cierto modo, en el medio oeste nunca se dieron las circunstancias de enfrentamiento con la naturaleza destacadas por Turner, ni se contó con una frontera física que superar, posibilitando que la adaptación fuera el mecanismo predominante en la relación entre el hombre y la naturaleza.

El verdadero enfrentamiento de frontera con una naturaleza hostil tuvo lugar en el oeste, no solo en las montañas sino también en la aridez de las grandes llanuras donde los colonos difícilmente hubiesen podido sobrevivir sin transformar radicalmente su entorno. En estos espacios, que fueron reconstruidos prácticamente en su integridad, la hipótesis de que el hombre se adapta a su entorno pierde gran parte de su validez y obliga a considerar que en el encuentro

¹⁶⁸ Véase Nash (2001). *Wilderness and the American Mind*. New Haven and London, Yale University Press.

entre el hombre y el territorio no solo puede surgir un hombre nuevo, sino también un nuevo territorio que permite releer las palabras del propio Turner:

Paulatinamente transforma la tierra salvaje, pero el resultado no es la vieja Europa (...) sino el surgimiento de un nuevo producto que es americano.¹⁶⁹

Este "nuevo producto que es americano" no es únicamente social, sino físico, un nuevo territorio que ha dejado de ser salvaje para convertirse en una realidad diferente a la producida por cualquier otro grupo cultural en otro lugar, un paisaje resultado único del encuentro entre una determinada naturaleza y una cultura que, en este caso, se encontraba también en formación.

Este tipo de relación cobrará interés a partir de la década de 1920 y, sobre todo, en los años treinta cuando, desde diferentes ámbitos, se recupere la necesidad de redefinir cual es la realidad americana. Será en ese momento cuando las posiciones deterministas que hasta entonces habían dominado ciencias como la geografía comiencen a mostrar sus debilidades no solo ante otros posicionamientos científicos, algunos de ellos importados de Europa, sino también ante un territorio que, con el desarrollo tecnológico, se mostraba cada vez más débil ante un avance de la civilización que amenazaba con alterar radical e irreversiblemente cualquier realidad preexistente.

Uno de los personajes clave en este cambio de mentalidad fue Carl Ortwin Sauer, un geógrafo de origen alemán al que la geografía americana deberá una parte importante de su desarrollo. Aunque el trabajo de Sauer es de gran amplitud, es reconocido fundamentalmente por su conceptualización temprana de los procesos a través de los cuales el hombre transforma el territorio que habita y, sobre todo, por reconocer que estos procesos de cambio y sus resultados espaciales son definitorios de cada cultura. Con Sauer, por primera vez en América, se comprende que la identidad de un determinado grupo social se encuentra vinculada de manera esencial al modo en que este adapta el espacio para hacerlo habitable.



Ilustración 31.- La campiña americana. En (McHarg, I. L., 2000: 24).

¹⁶⁹ Turner (1987). "El significado de la frontera en la historia americana". *Secuencia*(7, ene-abr. 1987): 187-207:p. 188.

La Escuela de Berkeley y sus orígenes

En 1923 me mudé de Michigan a California en busca de experiencia sobre una región nueva, y también para alejarme de lo que la mayoría de los geógrafos estaban haciendo en el Este, que cada vez me interesaba menos y menos, pues lo veía como una forma de profesionalismo estrecho. Había empezado a leer seriamente lo que los geógrafos alemanes, franceses e ingleses estaban aprendiendo acerca del resultado de las prolongadas y crecientes influencias de la actividad humana sobre el mundo.¹⁷⁰

Carl Ortwin Sauer fue el director y principal representante del departamento de geografía de la Universidad de California en Berkeley entre 1923 y 1957. Este departamento había sido uno de los primeros en formarse en los Estados Unidos, solo cinco años después del pionero de la Universidad de Chicago creado en 1893 e igualmente se mantenía, a comienzos de los años veinte, vinculado muy estrechamente a la geología. A su llegada a California, Sauer se lo encontrará prácticamente desmantelado ¹⁷¹ tanto en los aspectos materiales como intelectuales, algo que lejos de constituir un obstáculo supuso una oportunidad para poder desarrollar su proyecto personal en torno a lo que debería ser la geografía americana, y que terminaría constituyendo la que será una de las ramas de la geografía más influyentes en la segunda mitad del siglo XX, la cultural.

Sauer era un geógrafo nacido en los Estados Unidos aunque de origen alemán, formado primero de manera breve en geología en la Universidad de Northwestern, (Evanston, Illinois) y posteriormente en geografía en la Universidad de Chicago bajo la maestría de algunos de los fundadores de la disciplina en América como Thomas C. Chamberlin y Rollin Salisbury. Allí recibe su licenciatura y se doctora con una tesis de geografía regional clásica¹⁷² antes de iniciar su trayectoria docente, gracias a Harlam Barrows, en la Universidad de Michigan en Ann Arbor, donde permaneció siete años.

Tanto su aprendizaje como sus primeros años de labor docente se desarrollaron en el marco particular de la naciente disciplina geográfica americana que, aunque nacida bajo la influencia de la geografía alemana decimonónica, puede ser considerada un producto propio del medio oeste cuyas premisas Sauer, que ya había abandonado sus estudios de geología por considerarlos demasiado restringidos, estaba comenzando a cuestionar. La aproximación regional, la vinculación a los fenómenos naturales, la visión ambientalista y determinista, o el cada vez más influyente método cuantitativo, aunque formaban parte esencial de sus trabajos iniciales, comenzaban a mostrarse insuficientes para satisfacer unos intereses que cada vez se orientaban más hacia una comprensión de la relación entre el hombre con su entorno, que se vislumbra en trabajos tempranos como *Geography of the Upper Illinois Valley and History of Development*¹⁷³ o su propia tesis doctoral, pero que no parecía tener cabida en la disciplina formada en un territorio como el del medio oeste, como afirmaría en 1941:

¹⁷⁰ Sauer (1974). The Fourth Dimension of Geography. En Bob Callahan, *Carl O. Sauer. Selected Essays 1963-1975*. Berkeley: California, Turtle Island Foundation: 279-286.

¹⁷¹ Leighly (1976). "Carl Ortwin Sauer, 1889-1975". *Annals of the Association of American Geographers* 66(3): 337-348.

¹⁷² Sauer (1920). *The Geography of the Ozark Highland of Missouri*. Chicago, Geographic Society of Chicago.

¹⁷³ Sauer (1916a). *Geography of the Upper Illinois Valley and History of Development*. Illinois, Illinois State Geological Survey.

La geografía norteamericana de hoy es esencialmente un producto nativo; es cultivada de manera predominante en el Medio Oeste y, en su desatención al análisis serio de procesos culturales o históricos, refleja con claridad sus antecedentes. En el Medio Oeste, las diferencias culturales de origen se desvanecen con rapidez en el proceso de forjar una civilización basada en una gran abundancia de recursos naturales. Quizás en ninguna otra parte, ni en ningún otro tiempo, ha tomado forma una gran civilización con tanta rapidez, y de manera tan sencilla y directa, a partir de la fertilidad de la tierra y de las riquezas del subsuelo. Según parece, aquí, como en ningún otro lugar, la lógica formal de costos y beneficios dominó un mundo económico en expansión racionalizada y sostenida.¹⁷⁴

La oferta que en 1923 recibe para dirigir el departamento de geografía de la Universidad de Berkeley, en sustitución de Ruliff S. Holway, le abriría la posibilidad de desarrollar estas ideas, maduradas durante su estancia en Michigan, con una libertad que no le permitían los programas geográficos clásicos herederos de la Escuela de Chicago. Junto con otros dos recién llegados a California, John Leighly, quien posteriormente será el responsable de la recopilación y edición de los artículos tempranos de Sauer¹⁷⁵ facilitando su conocimiento más allá de los círculos académicos de la geografía californiana, y Richard J. Russell, empieza a avanzar en un proyecto personal en torno a lo que creía que debía ser la geografía, un estudio de las relaciones entre el hombre y su entorno, muy alejado de las posiciones dominantes en el resto de América, que derivará en lo que se ha denominado, reinterpretado el término acuñado por Ratzel en el siglo XIX, geografía cultural.

La geografía cultural americana era, al igual que lo había sido la geografía física del medio oeste, un producto con un origen localizado en la Universidad de Berkeley y con un desarrollo que, como reflejo directo del pensamiento del propio Sauer, apenas trascendió de su directo ámbito de influencia hasta la década de los cincuenta gracias, en buena medida, a la disolución del propio departamento en cuyo seno había nacido. Será en estos años cuando varios de los alumnos de Sauer se desplacen a otras universidades como U.C.L.A. o la Universidad de Wisconsin en las que se formarán los primeros focos de geografía cultural no vinculados a Berkeley¹⁷⁶. Al mismo tiempo, Carl Sauer se desvincula progresivamente de la universidad, hasta que en 1957 abandona definitivamente una institución que, a partir de ese momento, cambiará sustancialmente su orientación hasta hacer desaparecer las referencias históricas y culturales de su modo de aproximación al territorio. Mientras, el propio Sauer, ya liberado de su carga docente, incrementará su producción escrita desarrollando algunas de las ideas hasta esos momentos solo esbozadas.

El trabajo de Sauer en Berkeley marcó un punto de inflexión en el entendimiento que, desde la ciencia americana, se tenía de la relación entre hombre y territorio, no solo por poner el cuestión los posicionamientos deterministas en ese momento dominantes, la idea de un hombre condicionado por las fuerzas naturales, y reconocer a la acción humana como un elemento determinante en la formalización del espacio físico, sino también por postular que el modo en que un grupo social

¹⁷⁴ Sauer (1941a). Foreword to Historical Geography. En John Leighly, *Land and Life. A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press: 351-379.

¹⁷⁵ Leighly, Ed. (1969b). *Land and Life. A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

¹⁷⁶ Véase Parsons (1979). "The later Sauer years". *Annals of the Association of American Geographers* 69(1): 9-15.

modifica su entorno es una parte definitoria de su identidad, aspectos ya presentes en *The morphology of landscape*¹⁷⁷, sin duda su artículo más citado, analizado y debatido, y por ello influyente, a pesar de ser este solo un apunte breve y temprano de algunas ideas que, más adelante, rebatiría. Asimismo contribuiría a la independencia intelectual de la geografía de su ciencia madre, la geología, al mismo tiempo que a una cada vez más importante conexión con disciplinas sociales emergentes como la historia, la sociología o la antropología. La Escuela de Berkeley será fundamental dentro de la geografía americana del siglo XX, siendo reconocida por establecer las bases metodológicas para un conocimiento y comprensión objetiva de los territorios alterados por la acción humana.

Será este interés por los efectos de la acción humana sobre el territorio, sus procesos de construcción material y el entendimiento del mismo como una manifestación cultural que permite comprender, desde el análisis físico pero con la ayuda de ciencias sociales, al grupo humano que lo ha dado forma, lo que realmente caracteriza la Escuela de Berkeley y la diferencia de otras aproximaciones geográficas de la época. Una línea de trabajo que, aunque nace a partir de un conjunto de textos propositivos de carácter intuitivo escritos por Sauer en los años veinte y treinta y no conectados directamente con lo que serán sus líneas de investigación principales¹⁷⁸, entre los que se encuentra el ya citado *The morphology of landscape*, se desarrollará con múltiples facetas y metodologías¹⁷⁹ no siempre coherentes entre sí.

En *The morphology of landscape*¹⁸⁰ Sauer ofrecería la posibilidad de identificar el estudio de las relaciones entre el hombre y su entorno a través de una expresión concreta y localizada, el paisaje. Pero esta importante aportación, desde el punto de vista metodológico pero también comprensivo, no constituye sino una parte pequeña de la prolija producción académica tanto de la Escuela de Berkeley como del propio Sauer, más interesado en abordar las relaciones entre cultura y territorio desde perspectivas generalistas como las de *Agricultural and Dispersals*¹⁸¹, quizá el más relevante de sus trabajos, o desde una visión histórica como en *The early spanish main*¹⁸², que desde la perspectiva específica y localizada a la que apuntaba este artículo. *The morphology of landscape*, y con carácter general los escritos de sus primeros años en California, son, en cierto sentido, herederos aún de una tradición de análisis territorial propia de la geografía clásica de la Escuela de Chicago, de concepción regionalista, que pondrá en cuestión en las décadas posteriores, llegando incluso a reconocer el error de algunos de sus planteamientos y su condición obsoleta ya en la década de los setenta¹⁸³. Su objetivo, desde el punto de vista personal, no era tanto la redefinición de una disciplina como ordenar

¹⁷⁷ Sauer (1925). "The morphology of landscape". *University of California Publications in Geography* 2(2): 19-53.

¹⁷⁸ Leighly los encuadrará dentro de lo que denomina "The Pursuit of Learning" en Leighly, Ed. (1969b). *Land and Life. A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

¹⁷⁹ Véase la introducción de Wagner y Mikesell, Eds. (1962). *Readings in Cultural Geography*, University of Chicago Press.

¹⁸⁰ Sauer (1925). "The morphology of landscape". *University of California Publications in Geography* 2(2): 19-53.

¹⁸¹ Sauer (1952a). *Agricultural Origins and Dispersals*. New York, American Geographical Society.

¹⁸² Sauer (1966). *The Early Spanish Main*. Berkeley, University of California Press.

¹⁸³ Véase Leighly (1976). "Carl Ortwin Sauer, 1889-1975". *Annals of the Association of American Geographers* 66(3): 337-348. Quizá el último de sus trabajos puramente regionalistas, y el más vinculado a las cuestiones planteadas en *The morphology of landscape sea* Sauer (1927b). *Geography of the Pennyroyal*, Kentucky Geological Survey.

las inquietudes, dudas e intereses que motivaron su abandono de los estudios de geología para iniciar los de geografía en la Universidad de Chicago, y su posterior marcha a California ante el cada vez mayor distanciamiento intelectual respecto a los temas abordados en el medio oeste.

A pesar de sus imprecisiones metodológicas, asumidas por el propio autor, el valor fundamental de estos escritos, junto con otros posteriores como *The Agency of Man on the Earth*¹⁸⁴, reside en mostrar la relación directa que existe entre la cultura y el territorio en el que se desarrolla, entre una sociedad y el espacio que habita, y en postular que el análisis de estas relaciones puede ser realizado de un modo objetivo a través de sus expresiones materiales visibles. La importancia, y vigencia, de estos textos debe buscarse no tanto en la formalización científica de sus conclusiones como en su condición de documento de síntesis de experiencias y catalizador de un modo diferente de ver e interpretar el territorio. Quizá su morfología no tuviese una aplicación directa en el trabajo de la Escuela de Berkeley, pero la idea del hombre como principal agente transformador del territorio y la condición destacada del paisaje antropizado frente a la naturaleza que introduce el mismo serán elementos clave para las siguientes generaciones.

Resulta por ello de interés, sin negar su importancia científica, considerar el trabajo de Carl Ortwin Sauer más allá de la exposición literal de su artículo más reconocido, y prácticamente el único referido en la literatura geográfica no americana, abordándolo tanto desde sus intereses posteriores a la publicación como desde el contexto cultural en el que se desarrollaron sus propuestas. Se trata de valorar el trabajo de Sauer más allá de su condición de hito geográfico, superando su contenido puramente teórico y dotándolo de un contexto ligado a los procesos territoriales reales que en el mismo se tratan de objetivar, fundamentalmente ligados a un medio rural americano que Sauer conocía de primera mano, y a un modo de comprender el estudio científico que, más allá de los métodos consolidados, depositaba su confianza en la observación¹⁸⁵ y la interpretación para la formulación de ideas y el avance del conocimiento.

Un artículo como *The morphology of landscape*, más allá de su condición de propuesta de redefinición del objeto de la geografía, no puede entenderse desligado de un intento de comprender los procesos de transformación del medio rural que estaba teniendo lugar en las primeras décadas del siglo XX. Es de la observación del medio rural, que centró el contenido de los trabajos de Sauer previos a su marcha a Berkeley, de donde este obtiene, junto con sus lecturas de la geografía europea, las bases sobre las que construye su discurso. El paisaje cultural definido por Sauer no puede ser otro que el territorio rural alterado para hacer de la naturaleza un lugar habitable y productivo. Y son estos mismos territorios rurales y, sobre todo, los procesos a través de los cuales se formalizan como la domesticación o la evolución de los cultivos, los que centren gran parte de sus intereses a lo largo de una dilatada carrera.

En la misma, aunque los objetos particulares o las metodologías empleadas varíen, se mantendrá como nexo de unión además del estudio de la relación entre el

¹⁸⁴ Sauer (1956a). *The Agency of Man on the Earth*. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 49-69.

¹⁸⁵ Véase Sauer (1956b). *The Education of a Geographer*. En John Leighly, *Land and Life. A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press: 389-404.

hombre y el territorio, su preferencia por lo rural, ya sea expresada con su estudio específico o a través de su confrontación con otras realidades espaciales, tanto la naturaleza como el medio urbano e industrializado. Se trata de un aspecto de su obra que ha sido criticado por algunos autores como Peter Gould y Allan Pred que señalan su posicionamiento antiurbano y su defensa del medio rural y la tradición como una de las características principales de sus aportaciones¹⁸⁶, pero que resulta también relevante en tanto que inserta sus ideas dentro de un marco de pensamiento asentado en la América de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. No se debe olvidar que Sauer no procedía de las emergentes ciudades americanas, sino de Warrenton (Missouri), una pequeña comunidad semirural con una importante presencia de emigrantes alemanes¹⁸⁷, y que hasta su llegada a la Universidad de Chicago siempre había estado en contacto directo con comunidades con economías básicamente agrícolas, en las que pudo experimentar de manera directa esas transformaciones que la acción humana estaba produciendo en el territorio que posteriormente centrarán su interés.

¹⁸⁶ Mathewson (2009). Carl Sauer and his critics. En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 9-28;p. 13-14.

¹⁸⁷ La región era denominada de manera coloquial "*The Missouri Rhineland*", reflejando unos estrechos vínculos con Alemania que se hacían presentes, por ejemplo, a través de la oferta académica del *Central Wesleyan College* al que Sauer asistió, que se alejaba del canon americano para preservar un modelo de formación tradicional alemán que fomentaba el estudio de las ciencias, y en el que Sauer tuvo sus primeros contactos con la geografía europea. Véase Kenzer (1985). "Milieu and the "Intellectual Landscape": Carl O. Sauer's Undergraduate Heritage". *Annals of the Association of American Geographers* 75(2): 258 - 270.

Los referentes de Carl O. Sauer y la Escuela de Berkeley

Nuestra tarea es una de lenta acumulación de conocimiento, experiencia y juicio; las técnicas y procesos formales de análisis y generalización están subordinados. No nos tornamos competentes con rapidez, ni por el aprendizaje de alguna habilidad en particular. Estamos sujetos a cambios de foco en la medida en que aprendemos más acerca de aquello en lo que estemos trabajando. El comienzo de la labor sobre un tema puede llevarnos a otro diferente. Puede resultar frustrante o excitante, de acuerdo a la naturaleza de cada cual, descubrir que la senda por la que uno esperaba llegar a cierto punto termine por llevarlo en direcciones inesperadas.¹⁸⁸

Sauer propició, ya con *The morphology of Landscape*, un cambio notable en la concepción y modo de interpretar la relación entre el hombre y el territorio que habita. Previamente a sus trabajos en la Escuela de Berkeley ya existía, como se ha expuesto, una conciencia de la capacidad del ser humano para modificar su entorno, tema sobre el que en el siglo XIX habían escrito, en los Estados Unidos, George Perkins Marsh, Nathaniel Southgate Shaler, Arnold Henry Guyot o incluso, en las primeras décadas del siglo siguiente, algunos miembros de la Escuela de Chicago desde la que Sauer se marcha hacia California. En la mayor parte de estas reflexiones, sin embargo, la acción humana no deja de ser sino un accidente, un hecho puntual que altera de algún modo el curso de la evolución natural y que, por su pequeña escala, puede ser absorbida por la propia naturaleza. Incluso cuando Marsh llama la atención sobre el hecho de que determinadas acciones pueden tener un impacto negativo permanente sobre el territorio, sobre lo que realmente se alerta es sobre la mayor dificultad que puede tener la propia naturaleza para regenerar su orden interno, no sobre la posibilidad de que el hombre pueda, voluntariamente, alterar, dirigir o crear un tipo de espacio propio y diferenciado.

Con la Escuela de Berkeley, el hombre deja de ser solo un elemento que altera puntualmente los procesos y armonías naturales para reconocerse que el territorio es en realidad el resultado de la acción conjunta de procesos de origen natural y humano y, yendo un paso más allá, trata de reconocer los factores diferenciadores que, en cada grupo social, se encuentran presentes en esta relación directa entre el hombre y la forma del territorio que habita. La acción humana no se interpreta de un modo autónomo y aislado, sino como un proceso colectivo que permitirá reconocer, en la forma de un espacio, la identidad de aquellos que lo habitan. Aunque pueda entenderse simplemente como una cuestión formal y lingüística, el uso que Sauer realiza, al menos en sus escritos iniciales, del término "cultura" – *culture*— en sustitución del más habitual en la Escuela de Chicago "hombre" – *man*— pone en evidencia esta nueva visión o, al menos, la búsqueda de una mayor amplitud en la comprensión de la relación entre el hombre y la naturaleza¹⁸⁹. Pero es también un reflejo de la conexión que, desde sus primeros años en el departamento de geografía de Berkeley, se va a establecer entre los estudios territoriales y unas todavía jóvenes ciencias sociales como la antropología o la sociología. Será de hecho con el departamento de antropología de la Universidad de Berkeley con el que el de geografía entable una más estrecha relación, y donde Sauer encontrará algunos de sus primeros apoyos teóricos.

¹⁸⁸ Sauer (1956b). The Education of a Geographer. En John Leighly, *Land and Life. A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press: 389-404.

¹⁸⁹ Véase Leighly (1976). "Carl Ortwin Sauer, 1889-1975". *Annals of the Association of American Geographers* 66(3): 337-348.

A partir de los trabajos de los antropólogos Robert Lowie y Alfred Kroeber desarrollará su primera, y cuestionada¹⁹⁰, aproximación a la definición del concepto "cultura", que irá adaptando a lo largo de las décadas posteriores, derivado de las propuestas antievolucionistas de Franz Boas, quien previamente, en su obra *Cuestiones fundamentales de Antropología Cultural*, ya había presentado la posibilidad del estudio de las relaciones entre el hombre y la naturaleza a través del paisaje¹⁹¹. También a través de Robert Lowie tendrá acceso a un texto fundamental como el segundo tomo de la *Anthropogeographie* de Friedrich Ratzel, que por aquel entonces aún no había sido publicado en los Estados Unidos¹⁹², y en el que redescubre el interés de la observación de los modos de vida en relación al ambiente.

La importancia de las relaciones entre una sociedad, ya no del hombre como individuo sino como un colectivo con rasgos de identidad comunes, y el territorio que habita, el uso de conceptos innovadores como cultura o la valoración de la observación, que establece ya desde sus primeros momentos en la Escuela de Berkeley el marco general de trabajo que guiará toda su carrera, suponen en sí mismos una ruptura con los modelos, provincianos y limitados en palabras del propio Sauer, del pensamiento geográfico del medio oeste. Pero no suponían realmente una ruptura con la tradición, sino más bien una reordenación y estructuración de conceptos ya presentes tanto en la geografía americana como, sobre todo, en una tradición europea parcialmente recuperada y reinterpretada. En gran medida la contribución de Sauer al estudio del territorio y la cultura debe ser entendida como el resultado de la confrontación de dos contextos culturales e intelectuales muy concretos, por un lado el rígido pensamiento del medio oeste contra el que se posiciona, y por otro el más abierto a nuevas ideas que encontrará en California, no influenciado aún por la cada vez más dominante visión ambientalista y más preocupada por el avance de las emergentes ciencias sociales.

La geografía americana no había sido hasta la llegada de Sauer ajena a estas cuestiones, pero sí había relegado las mismas a un lugar secundario. Como manifiesta Robert S. Pratt en *The rise of cultural geography in America*¹⁹³, ya antes de la Primera Guerra Mundial existían estudios sobre los resultados de la acción humana sobre el territorio, e incluso era habitual su denominación como elementos "culturales" en contraposición a los que eran producto exclusivo de fenómenos naturales. El propio Sauer reconoce en sus escritos iniciales algunas influencias directas de la geografía americana, adquiridas durante su periodo en Chicago. Tanto el tratado de geología escrito por Thomas Chrowder Chamberlin y Rollin Daniel Sallisbury, quien fue su mentor en esa universidad, entre 1907 y 1909, *Geology*¹⁹⁴, como las conferencias sobre historia americana y sus influencias

¹⁹⁰ La principal crítica nace del, también cuestionado, artículo Duncan (1980). "The Superorganic in American Cultural Geography". *Ibid.* 70(2): 181 - 198.

¹⁹¹ Véase Mitchell (2000). *Cultural geography: a critical introduction*. Oxford, Blackwell Publishing:p. 25.

¹⁹² En los Estados Unidos era conocido únicamente el primero de los volúmenes de esta obra, gracias a la traducción realizada por Ellen Churchill Semple, *Influences of Geography Environment on the Basis of Ratzel's Systema of Anthropogeography* (1911), convertido en texto de referencia en la Escuela de Chicago. Véase Price (2009). Introduction (Carl Sauer on geographers and other scholars). En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 345-351. y

¹⁹³ Platt (1952). The rise of cultural geography in America. *IGU Eight General Assembly, and Seventeenth International Congress*. Washington. Proceedings: 485-490.

¹⁹⁴ Véase Speth (2009). Introduction (Man in nature). En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 231-241.

geográficas impartidas por Harlam Barrows en la Universidad de Chicago en 1923 bajo el título *Geography as Human Ecology*, y que Sauer destaca en varios de sus artículos, le mostraron, aunque aún de manera vaga e indefinida, un modo diferente de considerar al hombre dentro de la naturaleza que rompía con la veneración de esta última y la creencia en su capacidad para condicionar el desarrollo de la actividad humana que dominaba el pensamiento geográfico americano de las primeras décadas del siglo XX.

El pionero tratado de Salisbury ya equiparaba al hombre con las fuerzas naturales como agentes transformadores de la superficie terrestre, mientras que en el caso del ciclo de conferencias de Barrows, y desde una perspectiva diferente, se concluía la existencia de factores "no geográficos", entendiéndose como tales los no vinculados a las fuerzas naturales, capaces de condicionar la forma de un determinado espacio. Se trata de referencias con las que Sauer tuvo contacto directo en sus años de formación y que manifestaban ya un renovado interés en el hombre y en su papel como constructor territorial, no como receptor de las influencias de su entorno o mero alterador de su equilibrio, sino como factor activo en su conformación. Los textos del siglo XIX de Marsh o Shaler serán también importantes en los trabajos posteriores de la Escuela de Berkeley, aunque el primero apenas sea citado en sus escritos iniciales. En cualquier caso, las referencias científicas procedentes del contexto americano eran escasas, e insuficientes para satisfacer las inquietudes personales de Sauer, que no encontró en los padres de la geografía y geología americana como William Morris Davis, ni en el profesorado de Chicago encabezado por Ellen Churchill Semple, una de las principales defensoras de la influencia del medio ambiente en el desarrollo social, la respuesta a las mismas que sí vio en algunos de los antiguos maestros europeos.

La tradición geográfica europea, que como cuna de la disciplina lo era también de las olvidadas bases del desarrollo de la misma en América, no resultaba ajena a Sauer quien, ya desde sus primeras etapas de formación, había entrado en contacto con el pensamiento del viejo continente y sentía un apego especial por su cultura, particularmente la germánica. Su ascendencia, su pertenencia a una comunidad con una importante presencia de emigrantes europeos, su educación preuniversitaria o sus años de estancia en Alemania le permitieron tener un conocimiento directo con el pensamiento europeo y de la geografía alemana y francesa al alcance de pocas personas en la época, al menos de manera directa. *The morphology of Landscape* fue, en palabras del propio Sauer, "un intento temprano de expresar lo que había de empresa común en la tradición europea"¹⁹⁵, con referencias aún heterogéneas e incompletas como manifiesta la ausencia de alusiones a figuras que posteriormente serán de notable importancia en sus investigaciones como George Perkins Marsh o Otto Schlüter, el primero en definir y diferenciar dentro del contexto europeo los conceptos de paisaje natural y cultural, y que, sirviendo de conclusión a sus trabajos previos en Chicago y Ann Arbor, abría las puertas a un nuevo modo de comprender el territorio antropizado, entendido más como una alternativa a la tradición americana que como el germen del nuevo proyecto geográfico en el que acabarían convirtiéndose.

¹⁹⁵ Sauer (1974). *The Fourth Dimension of Geography*. En Bob Callahan, *Carl O. Sauer. Selected Essays 1963-1975*. Berkeley: California, Turtle Island Foundation: 279-286.

Aunque los vínculos con la geografía alemana y francesa del siglo XIX se evidencian en sus escritos y son incluso explícitamente reconocidos, resulta complejo determinar en qué modo estas referencias van conformando el discurso y metodología de la geografía cultural de la Escuela de Berkeley, resultado de un proceso de construcción disciplinar no exenta de incertidumbres en el que las siempre abundantes menciones a geógrafos europeos evolucionan mostrando no tanto una corrección de conceptos como un proceso de aprendizaje y enriquecimiento intelectual que se va produciendo al entrar en contacto con nuevos textos y autores¹⁹⁶ que, en su adaptación al contexto americano, no siempre son interpretados de modo coherente con su sentido inicial

La geografía alemana decimonónica ya contaba con notable reconocimiento en América, pero solo de un modo parcial e indirecto a través de traducciones como la realizada por Churchill Semple de la obra de Ratzel. El conocimiento de Sauer de la lengua alemana y francesa, le permitiría sin embargo acceder a algunas obras de autores como Ritter, Hahn, Schlüter,... décadas antes de que las mismas fueran difundidas en el mundo anglosajón. Quizá por ello, y por la condición de Alemania como cuna de la geografía moderna, las referencias a autores germánicos son frecuentes en sus textos iniciales, aunque su pensamiento puede considerarse más próximo a la geografía francesa, de carácter más social e histórico frente a la tradición naturalista alemana. Recuperará, no obstante, términos introducidos de forma pionera por la geografía alemana como "geografía cultural" y "paisaje cultural", la aproximación morfológica o temas como el "carácter destructivo de la acción humana"¹⁹⁷, que servían para tender un puente entre las propuestas de la Escuela de Berkeley y las corrientes dominantes en la ciencia americana, lo que permitía, aunque fuese a través de su libre reinterpretación¹⁹⁸, dotar a las nuevas propuestas de bases con reconocida autoridad. Sin embargo, y a pesar de la búsqueda de cierta continuidad entre las propuestas de la Escuela de Berkeley y la geografía clásica de base alemana que hasta ese momento dominaba América, hay más de ruptura que de continuidad con una geografía germánica cuyos postulados iban en dirección opuesta a las intuiciones de Sauer.

Frente a ello, emerge un acercamiento notable a la geografía francesa y a figuras claramente confrontadas con la visión, naturalista e ideológicamente condicionada, alemana como Paul Vidal de la Blaché¹⁹⁹ o Jean Brunhes, cuyas obras pueden considerarse la verdadera base sobre la que se construye el modo de interpretar la relación entre el hombre y el territorio en la Escuela de Berkeley. La consideración

¹⁹⁶ Este aprendizaje va modelando, en ocasiones con cambios sustanciales, el pensamiento de Sauer hasta el punto de poner en cuestión sus propias afirmaciones, particularmente cuando analiza críticamente sus trabajos de juventud. Una revisión de algunas de las referencias más frecuentes en sus artículos y la evolución de las mismas puede consultarse en Parsons (1979). "The later Sauer years". *Annals of the Association of American Geographers* 69(1): 9-15.

¹⁹⁷ El término "*kulturgeographie*" fue acuñado por Ratzel para definir la ciencia que conectaba los estudios territoriales con aspectos sociales, antropológicos e históricos, y "*kulturlandschaft*" por Otto Schlüter para referirse al resultado de la acción de un pueblo sobre el medio natural". En la aplicación del método morfológico Sauer estuvo influenciado, además de por Goethe –véase Kenzer (1985). "Milieu and the "Intellectual Landscape": Carl O. Sauer's Undergraduate Heritage". *Ibid.* 75(2): 258 - 270.—, por los trabajos de Karl Ritter, pionero en su uso para el análisis geográfico. También el concepto explotación destructiva – *Raubwirtschaft*— fue introducido en la geografía por Ratzel, aunque lo aborde fundamentalmente a partir de la visión americana de Marsh. Véase Speth (2009). Introduction (Man in nature). En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 231-241.

¹⁹⁸ Véase Price (2009). Introduction (Carl Sauer on geographers and other scholars). En William M. Denevan y Kent Mathewson *ibid.* Louisiana, Louisiana State University Press: 345-351.

¹⁹⁹ Véase Ortega Valcárcel (2000). Los horizontes de la geografía. Barcelona, Editorial Ariel, S.A.

de la tierra como escenario de la actividad humana expuesta por de la Blaché en *Principes de geographie humaine*, o la clasificación de formas culturales que Brunhes realiza en *Human Geography* son dos referencias fundamentales del trabajo temprano de Sauer, con un grado de influencia al que solo se aproximará, fuera de este marco intelectual, Alfred Hettner gracias a su aportación a una visión integradora de lo natural y lo humano o la definición de la geografía como una ciencia de "orígenes y procesos".

La geografía humana francesa había desarrollado en el siglo XIX la que sería la primera propuesta de aproximación integrada a la relación entre el hombre y el territorio en la que el foco de atención se centraba en el primero como constructor de su entorno, más allá de la pura descripción del medio físico. Las propuestas de Paul Vidal de la Blaché se sustentaban sobre la confianza en las capacidades humanas para moldear el territorio adaptándolo a sus necesidades, frente a las hasta ese momento dominantes, también en Europa, posiciones deterministas, manifestada claramente en su afirmación de que en la relación del hombre con la naturaleza "existe menos de adaptación necesaria y más de posibilismo". Y, con la atención puesta sobre el hombre, el estudio de territorio dejaba de ser un fin en sí mismo para convertirse en una herramienta para comprender la sociedad que le había dado forma. El territorio no es ya solo una realidad física a observar y describir, sino una manifestación de los modos de vivir, de los *genre de vie*, e interactuar de una sociedad con el espacio que le rodea.

En torno a esta idea se articula, en sus distintas vertientes, la geografía cultural de la Escuela de Berkeley, en sus comienzos abordada desde la perspectiva regional y posteriormente desde aproximaciones más generales, aunque Sauer defenderá, a pesar de su perspectiva cultural, social e histórica, una pertenencia disciplinar a la geografía física que señala un cierto distanciamiento de la escuela francesa, con lo que ello implicaba en relación al uso de metodologías como la observación o la documentación de fenómenos en el territorio, alejados de la perspectiva más humanista propia de los autores galos. Quizá por ello, y con independencia de la escala, metodologías y objeto de los trabajos, los aspectos materiales, formales y visuales del territorio, así como su descripción, siempre ocuparon un lugar central, sin renunciar a ellos aunque su estudio fuera complementado y enriquecido por las aportaciones de disciplinas sociales e históricas.

La gran aportación de la Escuela de Berkeley no debe buscarse tanto en el desarrollo de nuevos concepto y metodologías como en la capacidad de recuperación y relación de algunas propuestas ya enunciadas por autores europeos sobre el estudio del territorio, y en algunos casos aproximadas desde la visión americana, y en convertir el estudio de los aspectos humanos que transforman el territorio en un objeto de científico válido, en buena medida como respuesta a la necesidad que la ciencia geográfica tenía, aún en la primera mitad del siglo XX, de definir un cuerpo de estudio y metodologías propias. Como afirmaba Ortega Valcárcel, la geografía cultural nació en Europa, pero fue en América donde, gracias a la Escuela de Berkeley, se populariza y difunde²⁰⁰. Son, de hecho, los trabajos de Sauer los que, por la mayor accesibilidad que durante años los mismos tuvieron en relación a algunos textos de la geografía alemana, han popularizado el uso de conceptos como paisaje cultural, en ocasiones en un sentido diferente al que él

²⁰⁰ "Iniciada en Alemania, cultivada en Francia e incorporada a Estados Unidos". En *ibid.*, p. 289.

mismo defendería, y provocado la atribución errónea de su origen. Como señala Daniel W. Gade,

Quizá la idea más firmemente atribuida a Sauer sea la del origen del paisaje cultural. La incapacidad para leer en alemán podría explicar por qué muchos geógrafos no han dado a Otto Schlüter el crédito que se merecía por esta idea.²⁰¹

Sauer no fue el primero en ser consciente de la existencia de un territorio antropizado, pero sí el pionero en proponer metodologías que, con sus imprecisiones, permitían sistematizar, conceptualizar y estructurar objetivamente el mismo y las relaciones que se producen entre el hombre y la naturaleza, de un modo alternativo a las ofrecidas por las corrientes ambientalistas dominantes. Será su desarrollo a lo largo de las siguientes décadas y el conocimiento generado en gran medida desde la Escuela de Berkeley en su conjunto, lo que consolide, tardíamente no obstante, el interés de este tipo de estudios hoy ampliamente extendidos en las escuelas universitarias americanas.

Más allá de este acercamiento científico al paisaje, del desarrollo de algunos conceptos y metodologías propios o de la capacidad para construir un cuerpo coherente de conocimiento y una disciplina propia, la geografía cultural, a partir de ideas ya latentes en el contexto americano, quizá lo más importante de la obra de Sauer sea su aproximación abierta e intuitiva al territorio, aspecto muy presente en sus primeros escritos y que permanecerá a lo largo de toda su carrera. La Escuela de Berkeley fue, ante todo, el resultado de la necesidad de dar respuesta a un conjunto de inquietudes personales que lograron generar un modo alternativo de mirar, describir y analizar el espacio antropizado que destacaba un aspecto hasta ese momento sorprendentemente obviado en una nación que había basado su desarrollo en la victoria de la civilización sobre las fuerzas de una naturaleza, el del hombre como constructor de su entorno

²⁰¹ "Perhaps the most embedded single idea attributed to Sauer is the origination of the cultural landscape theme. Failure to read german may explain why so many geographers have not given Otto Schlüter the credits he deserves for this idea". Gade (2009). Thoughts on bibliographic citations to and by Carl Sauer. En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 29-52:p. 48.

El territorio antropizado como paisaje cultural. El valor de lo visible

La geografía es, en primer término, conocimiento obtenido a través de la observación, de lo que uno ordena mediante la reflexión y la reinspección las cosas que ha estado observando, y de la comparación y la síntesis que provienen de lo que uno ha experimentado a través de una mirada comprometida.²⁰²

Con independencia de su interés por los aspectos sociales e históricos vinculados al estudio territorial, el convencimiento del propio Sauer de que su verdadero campo de trabajo debía seguir siendo el de la geografía física explica el valor otorgado, como también lo había hecho antes la geografía alemana decimonónica, al conocimiento obtenido a través del análisis de elementos materiales visibles. El reconocimiento y descripción objetiva del territorio se convierte, por ello, en el fundamento de su obra desde sus primeras experiencias en la Universidad de Chicago, pasando por sus años en la Universidad de Michigan (Ann Arbor) y a lo largo de su periodo californiano, como paso imprescindible para la obtención de conclusiones. En *The morphology of landscape* ya expresaba la importancia de desarrollar métodos que permitiesen la descripción ordenada, estructurada y objetiva de la realidad material frente a las más habituales descripciones explicativas, tomando como referencia las aportaciones de Siegfried Passarge, lo que le llevará a identificar la morfología como uno, aunque no el único ni el principal, de los posibles mecanismos que permitirían llevarla a cabo, siendo el primero que propondrá adaptar al estudio del territorio antropizado. Sauer definía esta metodología como

un sistema puramente evidencial, sin prejuicios con respecto al significado de su evidencia, y presupone un mínima hipótesis, esto es, apenas la realidad de la organización estructural. Siendo objeto y libre de valores, o casi, es capaz de llegar a resultados de creciente significado.²⁰³

Aunque el énfasis puesto en lo visual no ha estado libre de crítica²⁰⁴, lo esencial no es tanto el modo de percepción del territorio como su objetivo final, el contar con una descripción fiel, aunque no necesariamente completa y precisa, de una realidad material como paso previo a la reflexión y a la obtención de conclusiones. La descripción es para Sauer un proceso intelectual en el sentido que años después definirá Pierce Lewis²⁰⁵, no consistente en un mero inventario acrítico sino el resultado de un proceso de selección y ordenación de datos, orientado a la generación de ideas y reflexiones. Y en tanto que el territorio es entendido como una realidad material y formal, son los aspectos visuales los que deben ser

²⁰² "(...) geography is first of all knowledge gained by observation, that one orders by reflection and reinspection the things one has been looking at, and that from what one has experienced by intimate sight come comparison and synthesis". Sauer (1956b). *The Education of a Geographer*. En John Leighly, *Land and Life. A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press: 389-404.

²⁰³ Sauer (1925). "The morphology of landscape". *University of California Publications in Geography* 2(2): 19-53.

²⁰⁴ Véase Mathewson (2009). Carl Sauer and his critics. En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 9-28.

²⁰⁵ Véase Lewis (1985). "Beyond Description". *Annals of the Association of American Geographers* 75(4): 465-477. En este artículo Lewis afirma que existen dos tipos de descripciones geográficas que, aunque se superponen en la práctica, deben ser diferenciadas por sus resultados. En su opinión, existen descripciones estéticas, destinadas a "provocar fuertes sentimientos", y descripciones intelectuales de las que se obtienen "pensamientos profundos". *Ibid.*, p. 469.

primados. Es en este contexto en el que deben insertarse tanto su defensa del trabajo de campo como del paisaje, entendido no como apreciación subjetiva sino como objeto geográfico, como un modo de acotar, observar, analizar y caracterizar el espacio visible y, dentro de él, las relaciones entre los aspectos naturales y humanos. El paisaje, como "asociación distintiva de formas, tanto físicas como culturales" no es para Sauer el objeto de estudio, sino la herramienta que permite analizar y explicar realidades espaciales concretas en las que se producen interacciones entre el hombre, la cultura, y el ámbito en el que este se encuentra.



Ilustración 32.- Carl O. Sauer (sentado, tercero desde la izquierda) en un viaje de trabajo de campo en Marin County. En (Parsons, J. J., 1979: 16).

No debe por tanto equipararse, en el marco de la reflexión de Sauer, el territorio con el paisaje, aunque ambos se encuentren íntimamente relacionados. El primero es una realidad material observable y el paisaje no es otra cosa que el resultado de la descripción ordenada de dicha observación, un instrumento para el análisis y comprensión de la realidad. Sauer lo expresa perfectamente cuando afirma que su objetivo, y por extensión el de la geografía, es "el estudio comparado de culturas localizadas en áreas, llamemos o no paisaje cultural al contenido descriptivo de las mismas"²⁰⁶. Por ello, la denominación paisaje, y sus variantes natural y cultural, no puede ser entendida como algo esencial ni en su discurso ni en el desarrollo de sus investigaciones, sino más bien como un modo de encuadrar algunas de sus propuestas iniciales dentro de un marco académico específico, el de esa geografía europea que trataba de revitalizar en los Estados Unidos, y de enfatizar al mismo tiempo cuanto de visual tenía su propuesta de aproximación al territorio.

En efecto, tanto la tradición alemana *-landshaft-* como la francesa *-paysage-* habían usado el término paisaje para referirse a la descripción del resultado de la interacción entre el hombre y su entorno, y en cada uno de los dos tradiciones los vocablos aportaban matices de significado que, en cierto modo, apoyaban el discurso que trataba de defender Sauer en sus inicios. Independientemente de las

²⁰⁶ Sauer (1941b). Foreword to *Historical Geography* ibid. 31: 1-24.

diferencias en el enfoque de ambas escuelas, sus paisajes identificaban el resultado de una interacción entre el hombre y la naturaleza sobre una realidad muy concreta, la de los espacios rurales, que en el caso del término francés *paysage* se encontraba ya implícito en su origen etimológico. En el caso del término germánico, que será el que centre el interés de Sauer, la conexión con lo rural no es evidente, pero sí su asociación a un espacio transformado por la acción humana. Será su uso por parte de la geografía, por autores como Otto Schlüter o Grandmann, en sus estudios de las diferencias culturales regionales y de las transformaciones territoriales producidas por las mismas, los que establezcan, desde la perspectiva académica, esta conexión. Es además en el término alemán *landshaft*, más próximo al anglosajón *landscape*, donde era posible encontrar asimismo reflejada su concepción del territorio como una realidad construida, un *land-shaften* o *land-shaped* a partir de procesos naturales y culturales.

El interés inicial por la morfología adquiere su sentido en el marco de una investigación que pretende analizar cómo se produce esta construcción e identificar cuáles son sus causas, procesos y resultados. Para ello parte, metodológicamente, de una premisa consolidada en los estudios geográficos europeos, y presente también en los americanos, como era la diferenciación de los elementos territoriales que eran el resultado único de las fuerzas naturales de aquellos producidos por la acción humana. Su recuperación y adaptación de los conceptos "*naturlandschaft*" y "*kulturlandschaft*", inicialmente a partir de los trabajos de Gustav Braun, quien ya había establecido instrumentalmente la relación de "lo cultural" con "lo cultivado"²⁰⁷, se enmarca en esta tradición con la que, sin embargo, el propio Sauer marca algunas distancias.

Cabe entender esta distinción entre natural y cultural no tanto como una caracterización del territorio sino como un recurso metodológico, en tanto que el interés de Sauer no se encuentra en la descripción aislada de elementos sino en sus relaciones e interacciones, hecho que le separa de los estudios precedentes. En relación a la geografía americana, y como exponen Paul Claval²⁰⁸ o Robert S. Platt²⁰⁹, ya existían estudios, fundamentalmente descriptivos, de ambos tipos de elementos por separado, e incluso la denominación como "cultural" de lo producido por la acción humana. Eran tratados, sin embargo, como hechos aislados e independientes, aunque se encontrasen superpuestos sobre el mismo espacio.

Asumida la existencia de ambos componentes, natural y cultural, en cualquier territorio, era preciso avanzar en una comprensión de las relaciones entre ambos más allá de la mera simultaneidad y concurrencia espacial, superando un análisis aislado en el cual la presencia de acciones humanas parecía negar las componentes naturales. Una independencia que se pone de manifiesto, por ejemplo, en algunas representaciones cartográficas habituales en los años treinta como los planos "de cocientes", cuando no en la presentación autónoma de cada tipo de información. En ninguno de los dos casos se pretendía establecer una relación real ni dependencia entre lo cultural y lo natural, ni en el sentido determinista ni en la emergente visión

²⁰⁷ Véase Martin (2009). Introduction (Towards maturity). En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 111-118. y Leighly (1976). "Carl Ortwin Sauer, 1889-1975". *Annals of the Association of American Geographers* 66(3): 337-348.

²⁰⁸ Claval (1981). *Evolución de la geografía humana*. Barcelona, Oikos-Tau, S.A.

²⁰⁹ Platt (1952). The rise of cultural geography in America. *IGU Eight General Assembly, and Seventeenth International Congress*. Washington. Proceedings: 485-490.

posibilista. Más aún, desde su condición documental se orientaban hacia un análisis aislado de componentes territoriales que incluso podrían ser objeto de técnicas o disciplinas diferentes.

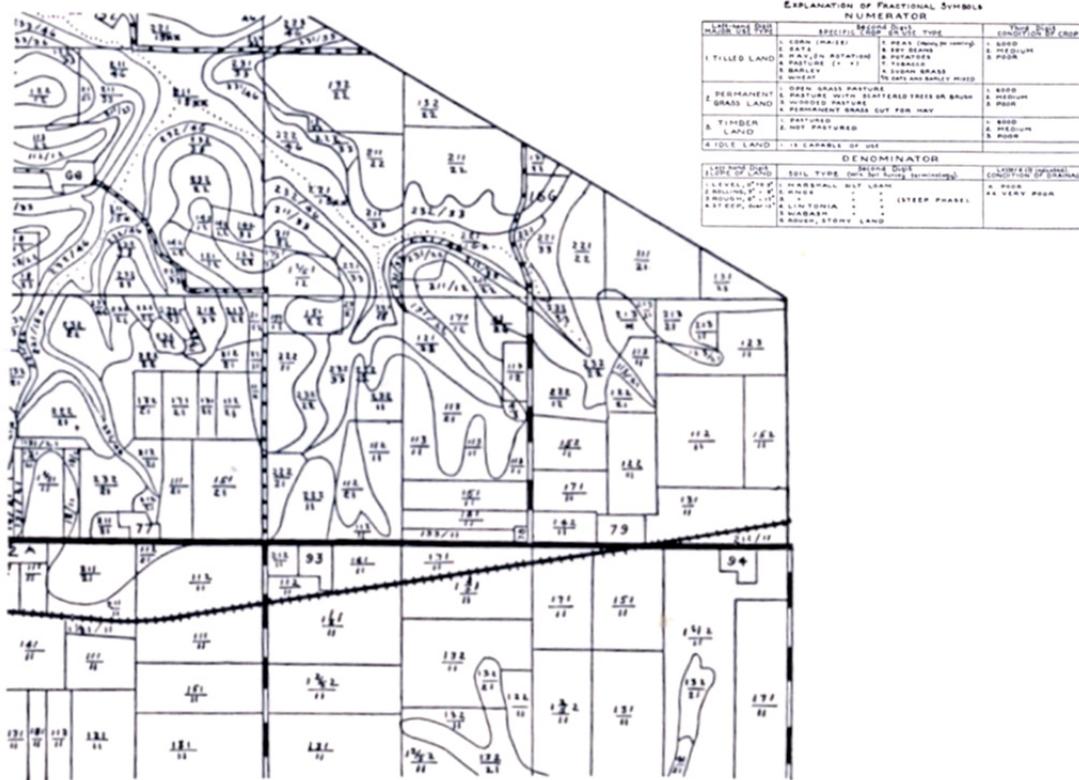


Ilustración 33.- Mapa de usos del suelo del Área de Montford, Wisconsin (1933), mostrando, mediante cocientes, la simultaneidad de elementos naturales y culturales. En (Platt, R. S., 1952: 38).

Las propuestas de la antropogeografía alemana, y de la geografía americana desarrollada bajo su influencia, ya habían mostrado no obstante la existencia de una relación directa entre la naturaleza y el hombre, pero desde un posicionamiento que negaba la necesidad de una atención específica sobre lo humano en tanto que era entendido como una mera consecuencia de las condiciones naturales de entorno en el que se desarrollaba. La propuesta de Sauer y la Escuela de Berkeley suponen una inversión de esta relación, no solo equiparando las fuerzas humanas y sus resultados espaciales a las naturales, sino también, y a consecuencia de ello, reclamando la necesidad de un estudio holístico de lo territorial como resultado de la acción conjunta de fuerzas naturales y humanas que, como equivalentes, deberían poder ser abordadas de modo semejante.

Partiendo de esta premisa, y aunque Sauer reclame una comprensión del territorio más integrada, se toma como punto de partida esta distinción metodológica con el objeto de construir una analogía entre unos procesos territoriales naturales ya conocidos y consolidados, y unos fenómenos culturales en cuya comprensión se estaban dando aún los primeros pasos. En ello se enmarca tanto el desarrollo de las figuras del paisaje, natural y cultural, distinción innecesaria desde la pretendida comprensión integrada del territorio, como el recurso a una metodología como la morfología que, sin ser la mejor desde el punto de vista práctico, sí aportaba una gran claridad para la exposición teórica de sus ideas. *The morphology of Landscape*

es, en este sentido, en su mayor parte un repaso tanto del estado de la geografía a principios del pasado siglo como del método morfológico en su aplicación más consensuada, la del análisis de fenómenos naturales, demostrando la validez y utilidad del método antes de avanzar en sus posibles mejoras. Solo en las últimas páginas del artículo se trata de establecer, de manera sencilla, intuitiva y sin apenas demostración, una equiparación entre los mecanismos a través de los cuales las fuerzas, factores en la terminología empleada por Sauer²¹⁰, naturales crean la forma visible del territorio y como el hombre, a través de sus acciones, es capaz de producir efectos similares. Y como consecuencia de ello, sugiere la posibilidad de su estudio conjunto a través de modelos análogos.

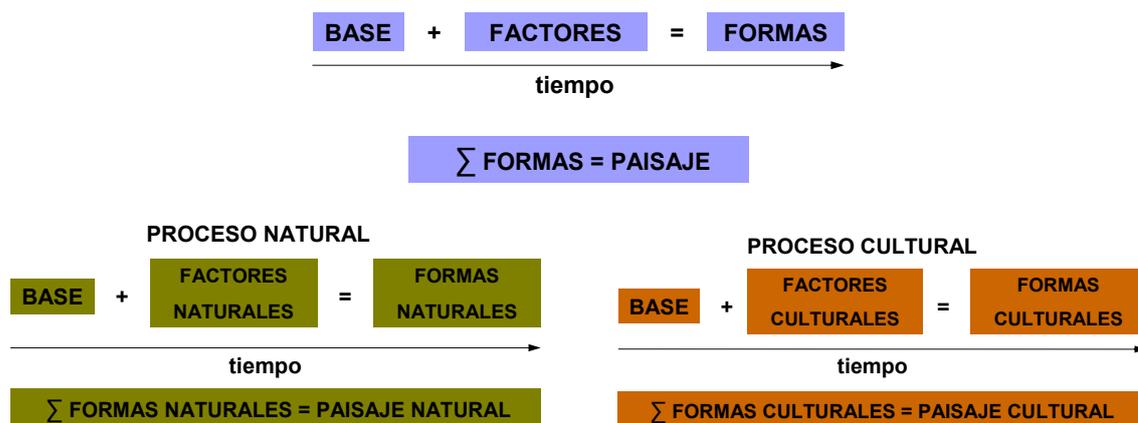


Ilustración 34.- Analogía entre los procesos de formación del paisaje natural y cultural, según Sauer.

Sus esquemas son una manifestación clara de la búsqueda de esta analogía, que formalmente podría ser entendida como una reproducción de la independencia entre los elementos territoriales naturales y culturales, y que incluso el propio Sauer parece indicar al afirmar que “el área anterior a la introducción de la actividad humana está representada en un cuerpo de hechos morfológicos. Las formas que ha introducido el hombre constituyen otro conjunto”²¹¹ o al sugerir que, por este motivo, deberían ser estudiadas por disciplinas diferentes aunque complementarias, lo natural más ligado a las físicas, como la geología, y lo cultural a temporales como la historia, idea que él mismo pondrá en cuestión ya en los años sesenta²¹². Se trata sin embargo de una separación que responde más a la retórica de su intento de redefinición de la disciplina geográfica, que a la interpretación de una realidad entendida como el resultado de la presencia siempre conjunta de ambos tipos de factores, y cuya interrelación es la que caracteriza en verdad un territorio y donde se encuentra la clave de su comprensión.

*Los fenómenos que componen un área no solo se clasifican, sino que están asociados o son interdependientes. Descubrir la conexión de los fenómenos y su orden es una tarea científica.*²¹³

²¹⁰ Sauer define “factor” como toda fuerza capaz de transformar una realidad física en otra diferente, al menos desde el punto de vista formal.

²¹¹ Sauer (1925). “The morphology of landscape”. *University of California Publications in Geography* 2(2): 19-53.

²¹² Véase Sauer (1974). *The Fourth Dimension of Geography*. En Bob Callahan, *Carl O. Sauer. Selected Essays 1963-1975*. Berkeley: California, Turtle Island Foundation: 279-286.

²¹³ Sauer (1925). “The morphology of landscape”. *University of California Publications in Geography* 2(2): 19-53.

Son estas relaciones entre naturaleza y cultura, y no su comprensión aislada, lo que centra el interés de la Escuela de Berkeley. Y lo es desde una perspectiva en la que la consideración de las acciones humanas, capaces de transformar una naturaleza hostil en un lugar habitable, de la "apropiación del hábitat por el hábito"²¹⁴, es esencial dentro de cualquier pretensión de comprender un territorio. Sauer convierte al hombre en la fuerza más importante de las que intervienen en la transformación del espacio, y la única capaz de alterar de manera completa la identidad de un lugar, reconociendo expresamente su capacidad para dominar la naturaleza. En sus propias palabras, "el paisaje cultural es creado por un grupo cultural a partir de un paisaje natural. La cultura es el agente, el área natural es el medio y el paisaje cultural es el resultado"²¹⁵.



Ilustración 35.- El dominio de la cultura sobre la naturaleza para formar el paisaje.

En el estudio de este espacio resultante de la conjunción de fuerzas naturales y culturales es donde cobrarán una vital importancia los aspectos visibles. El propio método morfológico se apoyaba en la identificación de "formas", de expresiones materiales observables que son el producto de la intervención de determinadas fuerzas sobre el espacio. El empleo del concepto paisaje, nunca claramente definido por Sauer pero que puede ser identificado con el agregado interrelacionado de estas formas resultantes, enfatiza la preeminencia de lo formal y visual al ser entendido como "forma de la tierra", "land + shape" o "land+shaped"²¹⁶, al mismo tiempo que como su "contenido descriptivo"²¹⁷. Aunque Sauer identifique dos categorías de formas y, por ello, de paisajes atendiendo al carácter de los factores que lo han dado forma, el paisaje natural (*naturlandschaft*) y el paisaje cultural (*kulturlandschaft*), lo formal y visual de un territorio ofrecen un lugar común en el que lo natural y lo cultural únicamente pueden ser estudiados de modo simultáneo y relacionado, convirtiendo en estudio científico de pleno derecho su observación, ordenación, comparación e interpretación. El paisaje se reconoce como el contenido descriptivo de estas observaciones realizadas sobre un ámbito acotado, compuesto por formas materiales, que pueden ser descritas, clasificadas y ordenadas de manera sistemática y objetiva.

La defensa del análisis visual, ordenado y reglado, como herramienta válida y objetiva para el estudio territorial puede ser considerada una de las grandes aportaciones de Sauer y la Escuela de Berkeley, independientemente de que este se ejecute siguiendo la propuesta morfológica inicial de Sauer u otras metodologías. Lo visual, y el paisaje, supera su condición de impresión subjetiva para convertirse en una herramienta que permite, a través de una mirada entrenada, reducir el territorio a un conjunto de formas materiales que pueden ser estudiadas con metodología científica. Su geografía es, ante todo "conocimiento obtenido a través

²¹⁴ Sauer (1956b). The Education of a Geographer. En John Leighly, *Land and Life. A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press: 389-404.

²¹⁵ Sauer (1925). "The morphology of landscape". *University of California Publications in Geography* 2(2): 19-53.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Sauer (1941b). Foreword to Historical Geography. *Annals of the Association of American Geographers*. 31: 1-24. En el mismo artículo establece la diferencia entre paisaje como descripción, y región como ámbito espacial.

de la observación, de lo que uno ordena mediante la reflexión y la reinspección de las cosas que ha estado observando, y de la comparación y la síntesis que provienen de lo que uno ha experimentado a través de una mirada comprometida"²¹⁸.

En torno a esta idea de análisis del territorio a través de sus formas observables, y su aplicación principalmente a espacios antropizados, nace la denominada geografía cultural americana, que centra su atención, ya no en la naturaleza como elemento autónomo, sino en la naturaleza en relación al hombre y en este como parte esencial de su conformación, en las "relaciones ecológicas entre el hombre y la tierra"²¹⁹ que pueden ser estudiadas a través del paisaje en su doble condición de delimitación espacial y su descripción. Desde esta perspectiva, sin embargo, el conocimiento del territorio ya no es tanto un fin en sí mismo como un medio a través del cual entrar en contacto con los modos de vida de determinados grupos sociales o culturales, un modo de descubrir cómo una sociedad convierte un espacio en un lugar habitable y "qué hace a la gente elegir y desarrollar determinados modos de vida y retenerlo"²²⁰.



The land when Indians lived on it.
[Illustration by Antonio Sotomayor]



The same land with white men living on it.
[Illustration by Antonio Sotomayor]

Ilustración 36.- Dibujos de Antonio Sotomayor mostrando la capacidad de la cultura para transformar un territorio, utilizados por Sauer para ilustrar una de sus publicaciones, indicando "Las colinas y el cielo se han mantenido igual. Casi todo lo demás ha cambiado" (Sauer, C. O., 1939).

Estos "modos de vida" que interesarán a Sauer serán fundamentalmente, además de los paisajes históricos, los vinculados al medio rural. Influirá en ello sus reservas en torno al progreso y los cambios que este estaba provocando sobre los paisajes tradicionales o sus vínculos con el pensamiento romántico y el ideal pastoral, pero también la mayor facilidad que este tipo de entornos ofrecía, desde el punto de vista estrictamente metodológico, para la identificación de las relaciones entre el territorio, el hombre y sus hábitos. Se trata de territorios que, hasta el momento en el que Sauer realiza sus propuestas, se había mostrado más estables y

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ "Ecological relationship of people to the land". Citado en Speth (2009). Introduction (Man in nature). En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 231-241.

²²⁰ "what makes a people choose and develop a certain mode of life and retain it". Citado en Wagner (2009). Introduction (Informal remarks). En William M. Denevan y Kent Mathewson ibid. Louisiana, Louisiana State University Press: 383-389:p. 389.

condicionados por un número menor y más sencillo de factores a través de los cuales analizar al hombre como agente de cambio territorial, situación que a partir del segundo tercio del siglo XX comenzará a alterarse con los procesos de sistemática modernización agrícola. Pero también permite extender la mirada a territorios hasta ese momento obviados por su falta de excepcionalidad, territorios ordinarios, comunes, ligados a la vida cotidiana y a la cultura como hábito y modo de vida de comunidades o grupos sociales.

Su relevancia de la Escuela de Berkeley como guía, innovadora y pionera, para la comprensión de determinados territorios no puede ser negada, pero tampoco el hecho de que su valoración actual, y particularmente el de la obra de Sauer, no es tanto una consecuencia directa de sus trabajos como de una capacidad de influencia propiciada por el carácter abierto y en ocasiones ambiguo de sus propuestas, particularmente las de sus primeros escritos. Resulta de hecho significativo como, a pesar de la reconocida aunque tardía influencia de un artículo como *The Morphology of Landscape*, apenas hay trabajos que desarrollen plenamente sus conclusiones o que avancen en la resolución de sus deficiencias, incluso por parte del propio Sauer. Frente a ello, se convierte en una fuente de ideas, de puntos de partida para el desarrollo de aproximaciones diversas a un cada vez más amplio espectro de paisajes.

El nacimiento de una nueva imagen del territorio americano

Aun cuando a los fotógrafos les interese sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia. [...] Cuando deciden la apariencia de una imagen, cuando prefieren una exposición a otra, los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos. Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no solo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos.²²¹

La realidad tal como es

Este mundo está lleno de cosas que el ojo no ve. La cámara puede ver más, y a menudo diez veces mejor.²²²

En las primeras décadas del siglo XX la fotografía del paisaje hasta ese momento dominante, la destinada a reflejar la monumentalidad de la naturaleza americana, se encontraba en retroceso. Aunque se mantenía el interés por las imágenes producidas a finales del siglo anterior, reproducidas ya innumerables veces con fines comerciales o como apoyo a las tesis ambientalistas de figuras como John Muir, unos nuevos fenómenos acaparaban en estos momentos la atención de una fotografía que, con el nacimiento de las cámaras compactas, había dejado de ser patrimonio exclusivo de unos pocos especialistas para ponerse al alcance de una gran parte de la población.

Los temas principales de las ya propiamente denominadas instantáneas no serán los territoriales, y aún menos los vinculados al paisaje de gran escala. La naciente industria y, sobre todo, el crecimiento de las primeras ciudades modernas, eran ahora los lugares sobre los que se posaba la mirada, no tanto con la intención de plasmar su realidad material como el nuevo contexto social, el otro gran tema de la fotografía estadounidense. Estas imágenes permitían fomentar, en este momento de esplendor y optimismo, la idea del *american way of life*, pero propiciaban fundamentalmente una reflexión acerca de cómo el idealizado modo de vida americano entraba en contradicción con la verdadera vida urbana o las condiciones reales de la clase trabajadora industrial. En este marco se insertan las fotografías de August Riis o Lewis Hine, ambos sociólogos de profesión y convencidos de que la fotografía podía contribuir a corregir los aspectos negativos de una moderna sociedad en la que, en cierta medida, el *wilderness* del paisaje natural había sido reemplazado por un nuevo territorio salvaje, el de lo urbano.

El interés social de la imagen se verá acrecentada si cabe con la Gran Depresión, que anima a fotógrafos hasta ese momento vinculados al retrato de estudio como Dorothea Lange a salir a las calles para documentar los cambios producidos por la nueva situación económica. Pero de la depresión también surge un renovado interés por lo territorial, aunque ya no centrado únicamente en los grandes hitos naturales que se habían convertido en símbolos nacionales. El nuevo paisaje ya no tiene un perfil unitario, pero sí trata de mostrar alternativas al mundo urbano, bien como vía de escape frente a los males de la metrópoli, como sucede en la obra de Edward Weston, o como documento de cambios territoriales y dignificación de los

²²¹ Sontag (2011a). Estados Unidos visto por fotografías, oscuramente. En Susan Sontag, *Sobre la fotografía*. Barcelona, Random House Mondadori, S.A.: 35-55:p. 16-17.

²²² Andreas Feininger, citado en LIFE, Ed. (2011). *LIFE. Los grandes fotógrafos*. Barcelona, Lunwerg, S.L.:p. 170.

modos de vida tradicionales que subyace en las obras de Walker Evans o Dorothea Lange, sin olvidar las posibilidades de reconstrucción de la mitología del medio ambiente americano presente en los primeros trabajos de Ansel Adams.

Este renovado interés por el territorio coincide además con un cambio sustancial en el modo de ejecutar las fotografías, y que supone al mismo tiempo un retorno a las bases sobre las que se sustentaba la fotografía topográfica del siglo anterior. En los años treinta se pone definitivamente en cuestión la denominada fotografía pictorialista que había sido encabezada por Alfred Stieglitz y había dominado el panorama americano en las tres primeras décadas del siglo XX apoyada por la creencia en que la superación de la concepción mecánica del medio era la única vía que iba a permitir a la fotografía reclamar su posición dentro de las artes plásticas. Frente a este posicionamiento, se comienza a abogar por aprovechar expresamente las capacidades técnicas de la cámara con el objeto de obtener imágenes que, frente a la imitación de los efectos pictóricos, enfatizan la nitidez, detalle y precisión, primando su objetividad frente a una mera pretensión estética. Un cambio de concepción que, desde el punto de vista formal, se encuentra muy ligado a las vanguardias europeas y el culto a la máquina, pero que más allá de ello supondrá también un cambio tanto en el modo de realizar las imágenes como en su función.

Esto va a propiciar un acentuamiento de la división entre aquellos que entendían la fotografía fundamentalmente como arte, para los que la precisión de la imagen era solo una manifestación tanto de la técnica como de la nueva estética de la modernidad, y aquellos que rechazaban esta concepción artística para ensalzar el valor de la representación de la realidad como documento o narración, independientemente de su componente estética. En cualquiera de los dos supuestos, no tan distantes en la realidad, se producirá una renovación de los temas, recuperándose los vinculados al paisaje por su potencialidad como espacio de experimentación, pero también como trasfondo de los emergentes discursos ligados al conocimiento de la sociedad y a una redefinición de la identidad americana que, como la economía, había entrado en crisis.

Estos nuevos intereses, que comienzan a manifestarse desde el final de la Primera Guerra Mundial con la llegada de la influencia de las vanguardias europeas a América, emergerán con fuerza a partir de la década de 1930, momento en el que comienza a desarrollarse un nuevo tipo de fotografía americana. El propio Stieglitz jugó en la segunda mitad de su carrera un papel fundamental en el nacimiento de las nuevas corrientes, sirviendo de canal de introducción de las vanguardias en los Estados Unidos a través de sus salas de exposiciones, como la *Little Galleries of the Photo-Secession*, y las publicaciones del grupo *Photo-Secession*, fundamentalmente *Camera Works*, en cuyos últimos números será evidente ya el apoyo a una fotografía alejada de los cánones pictorialistas.

Varias figuras impulsadas por Stieglitz destacarán como precursores de la nueva fotografía denominada directa, *straight photography*, de las cuales la principal será Edward Steichen, antiguo pictorialista ligado a *Photo-Secession* que transforma su estilo durante su estancia en Europa en la Gran Guerra, tomando conciencia del valor documental de la imagen gracias a su colaboración con los servicios de reconocimiento aéreo de la armada. Tras el fin del conflicto, durante el cual había

sido el principal contacto de Stieglitz con las vanguardias europeas, regresa a los Estados Unidos para desarrollar una prolífica carrera como fotógrafo comercial.

Son otras dos figuras sin embargo, Paul Strand y Charles Sheeler, las que ofrecen un mayor interés desde el punto de vista no tanto de la técnica o la estética como de la introducción de algunos elementos que serán básicos para la redefinición de la imagen del paisaje americano. Paul Strand fue uno de los primeros fotógrafos presentados por Stieglitz en *Camera Works* como muestra de la nueva fotografía "brutalmente directa, pura, carente de trucos"²²³ con la que abordó temas que iban desde lo estrictamente social a la representación de la arquitectura y el paisaje, no solo de los Estados Unidos, con un factor en común en su obra, el interés por lo cotidiano y la relación entre las personas, el lugar, sus objetos y modos de vida, que cobrará especial protagonismo en los trabajos que realizará ya en la segunda mitad de siglo. El nacimiento del género documental o los trabajos sobre lo vernáculo de Walker Evans no son ajenos a su influencia.

La segunda figura que cabe señalar es la de Charles Sheeler, por su doble perfil de pintor y fotógrafo que comienza a mostrar una concepción del paisaje americano ligada a la arquitectura popular, posteriormente sustituida por lo industrial que, más allá de la también manifiesta estética de la modernidad, del culto a la máquina, o de su utilización con objetivos claramente propagandísticos a través de sus trabajos para empresas como la Ford, manifiestan también la visión de una América con una identidad territorial diferente. Pinturas como *American landscape* y *Classic Landscape* ya no evocan el paisaje tradicional decimonónico, la naturaleza o la ausencia del hombre, sino el espacio claramente transformado y alterado de la primera mitad del siglo XX.

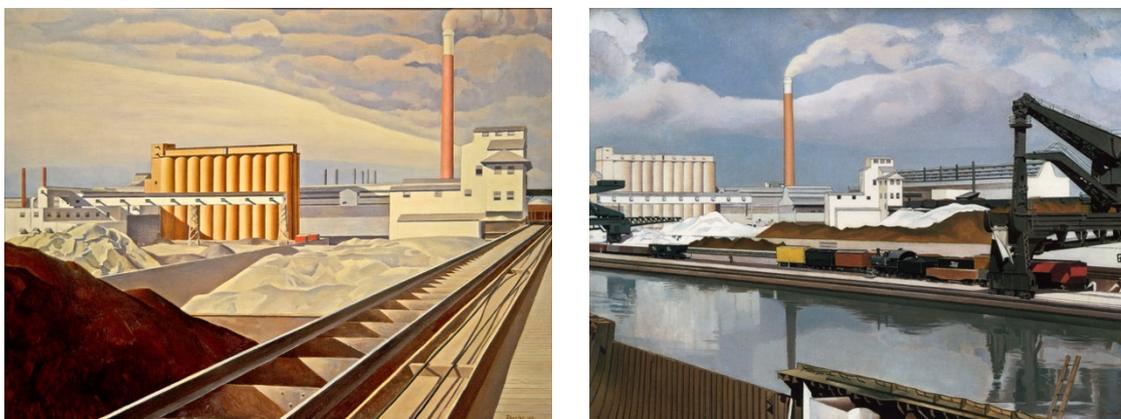


Ilustración 37.- Charles Sheeler, "Classic Landscape" (1931) y "American Landscape" (1930).

En su aproximación al paisaje estos artistas no hacen sino retomar la antigua tradición dentro de la fotografía americana de capturar la realidad, ya no con un propósito científico o comercial, sino exclusivamente formal, aunque aún se encuentran voluntariamente alejados de la pretensión de hacer de la imagen una representación absolutamente fiel de la realidad. Sus fotografías poseen, al menos en estos primeros años, un valor autónomo e independiente del objeto, primando en ellas la captura de la plasticidad de las texturas, brillos y geometrías que la condición popular o industrial de la arquitectura retratada. Un aspecto que tiene su reflejo también en la carencia de una narrativa que dote de unidad a un conjunto

²²³ Citado en Newhall (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.:p. 174.

de imágenes en las que, aun compartiendo rasgos comunes, se pone de manifiesto una heterogeneidad fruto de la experimentación estética y no un deseo voluntario de utilizar la fotografía como documento de sus inquietudes personales. Será en la década siguiente, ya en los años treinta, cuando, consolidados los aspectos técnicos, se aborde con mayor profundidad una reflexión sobre los objetos que dan lugar a la identidad del paisaje americano.

El renacimiento fotográfico del paisaje americano

Los paisajes de Weston sugieren que la esencia del carácter estadounidense surge directamente de la relación entre el hombre y la tierra.²²⁴

El proceso de modernización de la fotografía americana iniciado tras el fin de la Primera Guerra Mundial encontrará en California el entorno idóneo para el desarrollo la nueva estética de vanguardia. Será allí donde, desde finales de los años veinte, y particularmente durante la década siguiente, se concentren los principales representantes de la *straight photography* americana, adaptación de la estética de la Nueva Objetividad o Nueva Visión europea consagrada gracias a la exposición *Film und Foto* celebrada en Stuttgart en 1929.

Uno de estos fotógrafos californianos, Edward Weston, será el encargado, gracias a su amistad con Richard Neutra, tanto de la selección de los artistas estadounidenses participantes en esta muestra como de uno de los ensayos de su catálogo. La representación de fotógrafos californianos fue relevante no solo por su número sino también por su calidad, destacando las obras del propio Weston, de su hijo Brett o de Imogen Cunningham, pero sin olvidar a algunos de sus precursores como Edward Steichen o Charles Sheeler. El propio Weston trataba de explicar el porqué de este foco de la vanguardia que había desplazado al tradicional ligado a la costa este y Nueva York, sede tanto de las primeras experiencias de fotografía social como del pictorialismo de *Photo-Secession*.

California, libre de rémoras de la tradición, menos vinculada por las convenciones, más abierta, más libre y más joven, ofrece física y psíquicamente, un terreno todavía virgen, del que surgirá un nuevo sentimiento de vida y una nueva manifestación de esta.²²⁵

El terreno del que habla Weston es, fundamentalmente, un espacio figurado, el de la libertad e innovación artística ofrecida en la costa oeste, pero también un territorio real aún por descubrir en toda su diversidad y complejidad, y que se convertiría en un verdadero campo de experimentación para los fotógrafos americanos de vanguardia en los años treinta.

El paisaje californiano no era, no obstante, un total desconocido. El Valle del Yosemite había sido ya ampliamente retratado en las últimas décadas del siglo XIX, y sus imágenes habían servido no solo para despertar el sentimiento ambientalista que conduciría a su protección, sino también a construir algunos de los iconos americanos que Ansel Adams, uno de los fotógrafos de este foco californiano, contribuyó a mitificar. Sin embargo, el Yosemite se muestra ahora solo como uno más de los espacios, excepcionales y ordinarios, que se ofrecen para ser contemplados a través del objetivo de la cámara y construir, a partir de un nuevo paradigma del paisaje, un modo de mirar el territorio que extenderá su influencia más allá de la fronteras de este estado.

La excepcionalidad del territorio californiano, en el que las montañas se alternan con la costa o con unos espacios agrícolas que aún mantenían toda su vitalidad, podrían haber sido motivo suficiente para atraer la atención de estos artistas, pero

²²⁴ Pitts (2013). Una pasión sin concesiones. Vida y obra de Edward Weston. En Manfred Heiting, *Edward Weston*. Köln, Taschen: 12-41:p. 36.

²²⁵ Edward Weston, citado en *ibid.*, p. 31.

en el descubrimiento del paisaje influyeron también, de manera decisiva, aspectos técnicos como el deseo de la nueva fotografía de captar la realidad con el máximo nivel de realismo y nitidez, que requería unos tiempos de exposición que hacían inviable el mantenimiento de los temas sociales habituales en la década anterior.

En respuesta a ello cobran fuerza temas estáticos como un bodegón, actualizado con nuevos objetos, que posibilitaba trabajar con libertad sobre manifestaciones plásticas como la textura, la luz y el volumen; la arquitectura, desde lo popular a la moderna estética maquinista e industrial que ya había avanzado Charles Sheeler; o un territorio en el que el control del detalle en los diferentes planos se convertiría en el reto fundamental. Nunca nadie hasta ese momento había conseguido, como en muchas fotografías de Adams o Weston, plasmar un territorio con idéntico nivel de precisión para aquellos objetos situados a kilómetros del objetivo de la cámara que para los ubicados a apenas unos metros del mismo. Más aún, nadie hasta entonces había tenido, directa o indirectamente, una percepción igual del territorio, que liberaba al ojo de la necesidad natural de fragmentar el espacio para enfocar los distintos planos que lo componen, permitiendo por vez primera su contemplación como una unidad. El objetivo primario de esta fotografía del territorio era, al menos en inicio, puramente formal, pero esta nueva forma de mirar posibilitaba descubrir no solo nuevos lugares sino también, con el tiempo, una nueva idea del paisaje americano y su identidad que superaría ampliamente los horizontes establecidos desde la fotografía topográfica decimonónica.



Ilustración 38.- *Montaña, campo y carretera, síntesis de la diversidad del territorio californiano. Ansel Adams, "Farm workers and Mt. Williamson" (1943).*²²⁶

²²⁶ Esta fotografía, si bien es reflejo de esta diversidad del paisaje, resulta engañosa cuando se observa sin conocer su contexto. No se trata de una explotación agrícola convencional, sino de uno de los campos de internamiento de residentes de origen japonés construidos en los Estados Unidos durante la segunda guerra mundial, fotografiado por Ansel Adams para un reportaje de carácter social que, sin embargo, no es ajena a la experiencia del autor en la representación del paisaje californiano. Véase Jussim y Linquist-Cock (1985). *Landscape as Photograph*. New Haven and London, Yale University Press:p. 147.

Aunque Ansel Adams es un personaje fundamental en el proceso de recuperación y consagración de la fotografía del paisaje americano, su obra expresa una visión del territorio muy particular, heredera de los grandes monumentos naturales descubiertos en el siglo anterior y muy vinculada por su asociación al *Sierra Club*, a las perspectivas ambientalistas y conservacionistas que tendrán su apogeo en la segunda mitad del siglo XX. Su amigo Edward Weston puede ser reconocido como el otro gran maestro de la fotografía californiana y de la nueva fotografía del paisaje, cofundadores ambos del efímero *Grupo f/64* al que también pertenecieron Imogen Cunningham o Brett Weston. Aunque su trayectoria dentro de la fotografía atraviesa diferentes momentos y muestra una gran diversidad, Weston dedicará su periodo más fructífero y de mayor calidad al retrato del paisaje, primero en California y posteriormente a lo largo de todo el país, enseñando nuevos modos de mirar el territorio que influirán no solo en las generaciones artísticas posteriores, sino también en una sociedad que, a través de sus ampliamente publicadas imágenes, descubrió espacios hasta entonces obviados.

La conexión principal entre Weston y el territorio es, en primer término, formal, fruto de la búsqueda de esa precisión y nitidez asociada a la estética de la modernidad. Sin embargo, desde un momento muy temprano emerge también una toma de consciencia de la existencia de un vínculo entre el hombre y el entorno que, aunque va más allá de lo formal, puede ser capturado por la cámara. Su primer contacto profesional con el territorio, que calificará como “uno de los momentos más impresionantes de [su] vida”²²⁷, se produce en un espacio no antropizado como el desierto de Mojave, un *wilderness* con unas características muy diferentes a las encumbradas en el siglo anterior como símbolos de América, pero no desde la pretensión de acercarse a lo natural, sino de alejarse de lo urbano y encontrar la alternativa a un tipo de espacio que consideraba cada vez más degradado, como expresó en varias ocasiones:

*Justo delante de nosotros se extiende un prado de mostaza amarilla, salpicado de púrpura, un refugio para las alondras. A lo lejos, las suaves colinas de Point Lobos y la espuma del mar en la distancia. Al Este, un granero protegido por un ciprés, solitario y sombrías gaviotas que se aventuran al interior, jirones de niebla que cruzan rápido el azul o bancos de nubes que traen lluvias de abril, todo pleno de vida. A pocas millas de aquí, hambre, populacho, asesinatos, muerte.*²²⁸

*Parece tan ingenuo que el paisaje –no el de escuela pictorialista– no se considere “socialmente significativo”, cuando su relación con la raza humana de un determinado lugar es mucho más importante que la de esas excrecencias llamadas ciudades.*²²⁹

Será esta una de las razones que le lleven, no solo a comenzar a experimentar con la fotografía del territorio, sino también a alejarse de la vida urbana e instalarse en una pequeña comunidad rural de la costa californiana, *Camel-by-the-Sea*, en el condado de Monterrey, con una larga tradición como colonia de artistas y que, por su localización, hacía posible establecer contacto directo con la diversidad del paisaje, natural y antropizado, californiano, que descubriría de forma progresiva.

²²⁷ Citado en Pitts (2013). Una pasión sin concesiones. Vida y obra de Edward Weston. En Manfred Heiting, *Edward Weston*. Köln, Taschen: 12-41:p. 28.

²²⁸ Edward Weston (1932), citado en *ibid.*, p. 35.

²²⁹ Edward Weston, 1938, Citado en Mulligan y Wooters, Eds. (2010). *Historia de la fotografía: De 1839 a la actualidad (The George Eastman House Collection)*. Köln, Taschen GmbH:p. 497.

Weston no se convirtió en un verdadero fotógrafo de paisajes hasta los años treinta, tras un largo periodo como retratista comercial, aún siguiendo los cánones de la fotografía pictorialista, y una década de los veinte dedicada fundamentalmente a la experimentación formal en el marco de la influencia de las vanguardias europeas, pero también por sus estancias en México junto con Tina Modotti. De esta época son algunas de sus imágenes más reconocidas como las realizadas a *Armco Steel* durante una visita en 1922 a Alfred Stieglitz en la que también conoció a Charles Sheeler y Clarence White, o sus primeros planos de vegetales y conchas.

Su primera aproximación al territorio local en Camel mantiene aún la lógica del bodegón o del retrato, en el que el paisaje, capturado de forma parcial, es solo el escenario y fondo de la composición. Las fotografías de desnudos y objetos dominan todavía su portfolio en el momento en el que, junto con Ansel Adams, establece el canon de la fotografía moderna de la costa oeste, la fotografía pura, a través del *Grupo f/64*, la principal asociación de fotógrafos modernos californianos de los años treinta, integrada inicialmente por Adams, Weston, Imogen Cunningham, Willard Van Dyke –verdadero promotor de la iniciativa–, Henry Swift y Sonya Noskovwiak, que toma su nombre de la mínima apertura del diafragma de la cámara fotográfica, necesaria para lograr el nivel de detalle y profundidad que deseaban sus miembros. La asociación apenas dura tres años, entre la exposición colectiva celebrada en 1932 en el M.H. Young Museum de San Francisco en la que el paisaje californiano era ya un elemento muy presente dentro de la diversidad general de la muestra, y 1935, pero marcó un punto de inflexión en la fotografía americana.

Es en estos años treinta cuando se producen los primeros acercamientos de Weston al paisaje, aunque sin una conciencia clara de sus posibilidades. Sus experimentos de 1931 con objetos y territorio son una muestra de su aún tímida incorporación, únicamente como fondo escénico, a las imágenes. Será a partir de 1933 cuando centre su mirada sobre lo territorial, inicialmente como simple experimentación formal para tornarse después en el tema central de su obra durante casi dos décadas, descubriendo paisajes cada vez más diversos, ya no acotados exclusivamente al entorno californiano, y buscando, más allá de la belleza formal, el modo de capturar la esencia de cada una de esas realidades que se presentaban ante su cámara.

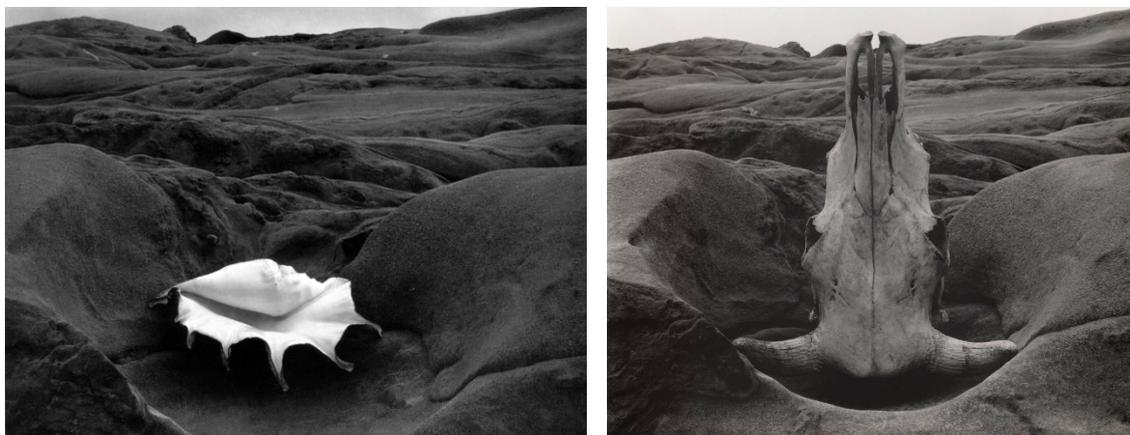


Ilustración 39.- Edward Weston, "Shell and Rocks Arrangement" (1931) y "Skull and Rocks Arrangement" (1931).

Las composiciones territoriales realizadas por Weston en 1931, en el que el lugar es solo un escenario en el que presentar un objeto, verdadero centro de interés, contrastan con las que apenas un par de años después comenzará a realizar en algunos espacios rurales. Weston se interesa por las granjas californianas y por los espacios antropizados, mostrando su arquitectura, sus elementos de trabajo y al hombre, que no aparece en las mismas, como diseñador de su entorno. Estas imágenes, recuperadas en los años setenta, resultan excepcionales no solo por el momento en que se realizan y por su origen, vinculado al programa de fomento de las artes, *WPA Federal Arts Project*, creado por Roosevelt durante la Gran Depresión, sino sobre todo por suponer el inicio de la ruptura con los aspectos puramente formales en beneficio de una visión más comprensiva del territorio que dominará sus trabajos de los años cuarenta.



Ilustración 40.- Edward Weston, "E Town, New Mexico" (1933) (Heiting, M., 2013: 139).

Sus primeras series representativas sobre el paisaje californiano manifiestan ya una visión diferente del territorio americano, alejada de los cánones dominantes durante el siglo XIX. Weston no busca las montañas, hasta entonces su gran icono, sino el desierto, el otro *wilderness*, un espacio en el que la huella humana no existe o ha sido borrada. Un desierto que, como espacio inhóspito y agresivo, estaba muy presente en la mentalidad americana como uno de los grandes retos a los que tuvieron que enfrentarse los colonos decimonónicos, pero también los agricultores de principios del siglo XX, y que al igual que sucedió en Europa, es reinventado a partir de una nueva estética. Si en Europa el desierto de arena había comenzado a ser admirado a través de un cierto sentimiento romántico²³⁰, Weston provoca un efecto similar a través de la evocación formal, a través del juego de luces y sombras, de una sensualidad similar a la que transmitían sus desnudos o bodegones. Al igual que la idea de lo sublime al contacto con la grandiosidad del relieve americano altera la visión de las montañas, esta alusión comienza a transformar la percepción del desierto americano, primero el dunar y, décadas después, el de un espacio tan agresivo, diverso y complejo como el *Death Valley*.

²³⁰ Véase Roger (1997). *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L.:p. 116.

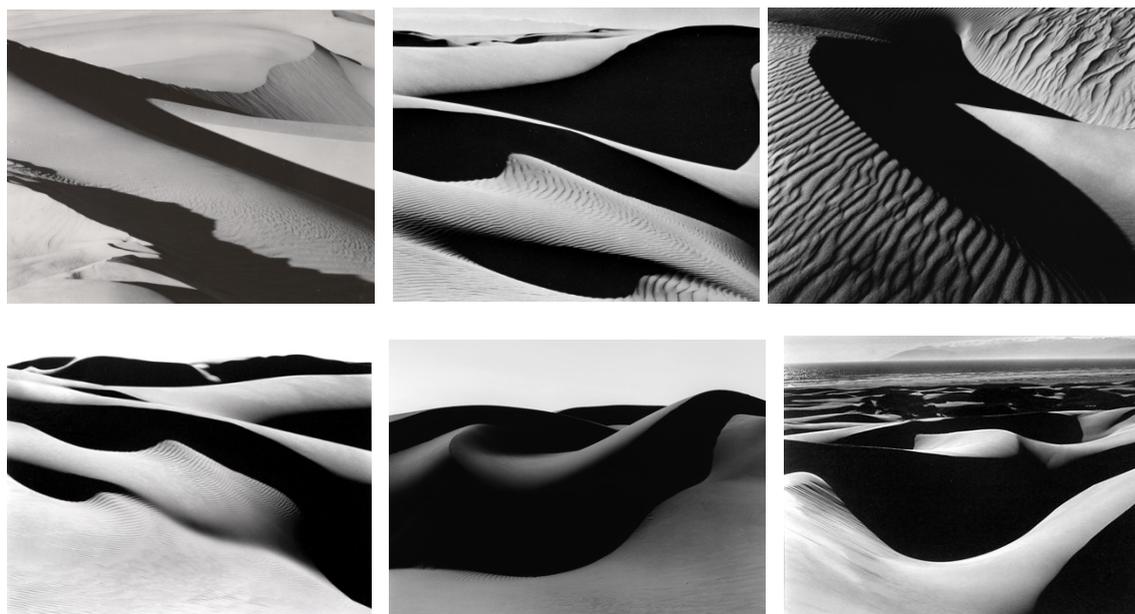


Ilustración 41.- Varios ejemplos de las fotografías de las dunas de Oceano fotografiadas por Edward Weston en 1936.

Las imágenes del desierto dunar manifiestan el descubrimiento de un paisaje americano nuevo, aunque en este primer momento sin una reflexión real sobre su carácter. No son solo atemporales, como las realizadas por Ansel Adams, sino también abstractas y deslocalizadas, desprovistas incluso de una referencia esencial en la percepción del paisaje como es la línea del horizonte. Un modo de mirar el territorio reproducido en otros paisajes californianos como los agrarios hacia los que apunta su cámara en los años treinta, que también suponen una innovación temática dentro de la tradición americana del paisaje, aunque lo que se busque sea más una geometría oculta que la comprensión de su origen cultural.



Ilustración 42.- Edward Weston, "Tomato-Field, Monterey Coast" (1937) (Jussim, E. y Linquist-Cock, E., 1985: 88).

Esta lectura puramente formal de la fotografía del paisaje realizada por Weston, enfatizada desde el análisis crítico de John Szarkowski²³¹ o en los trabajos de Estelle Jussim y Elizabeth Lindquist-Cock²³², sin dejar de ser cierta dentro del marco de experimentación técnica del arte de vanguardia de principios del siglo XX, no debe sin embargo ocultar la progresiva construcción, paralela al descubrimiento de la forma, de nuevos modos de ver y entender el territorio americano, de carácter más culturalista. Su búsqueda de nuevos paisajes lo es también de la esencia de la identidad americana, cuyo redescubrimiento y redefinición estaba teniendo lugar desde diversas perspectivas durante el periodo de entreguerras.

El impulso para ello se lo dan dos becas de la *John Simon Guggenheim Memorial Foundation* que, bajo el título *The making of a series of Photographic Documents of the West* obtiene en los años 1937 y 1938. Gracias a ellas se embarca en un largo viaje de más de 25.000 millas a lo largo y ancho de California, descubriendo su diversidad territorial, desde las montañas del Yosemite a las costas norteñas, pasando por los desiertos de *Oceano* o la costa de *Point Lobos*, o profundizando en el carácter de los espacios agrícolas del *Central Valley*. El resultado, más de 1.500 fotografías, dará lugar en 1940 al libro *California and the West*²³³ que redefine y amplía, con apenas 64 de estas imágenes y su relato del viaje, el carácter del paisaje americano hasta entonces conocido. Este trabajo sería solo el primer paso hacia otros horizontes que le llevarán, primero a los estados del suroeste y más adelante del medio oeste, ampliando su percepción de la diversidad, social y paisajística, de los Estados Unidos. El resultado de esta nueva experiencia, a través de veinticuatro estados, servirá para ilustrar una lujosa edición de *Leaves of Grass* de Walt Whitman, que incluirá 49 de las más de 700 imágenes de este segundo viaje de casi diez meses.

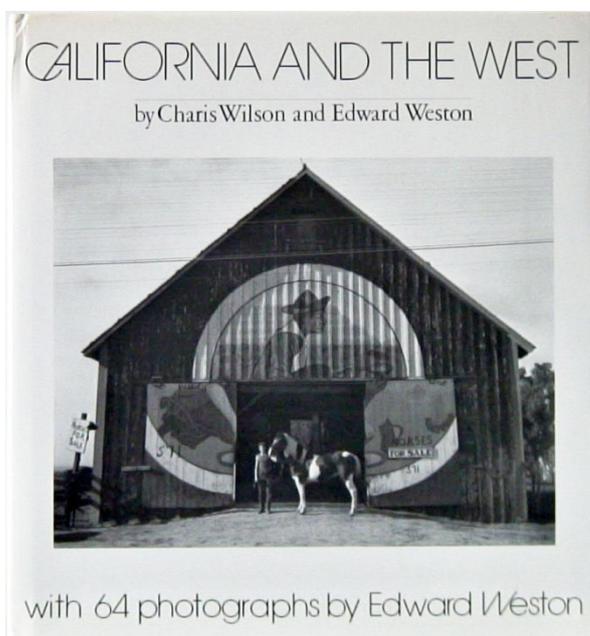


Ilustración 43.- Cubierta de "California and the West", y una de las fotografías incluidas en el mismo, "Meyer's Ranch" (1938).

²³¹ Szarkowski (1963). *The Photographer and the American Landscape*. The Museum of Modern Art, New York.

²³² Jussim y Linquist-Cock (1985). *Landscape as Photograph*. New Haven and London, Yale University Press: p. 79-93.

²³³ Wilson y Weston (1978). *California and the West*. New York, Aperture.

La importancia del trabajo de Weston no recae solamente en su capacidad para extraer el potencial plástico del paisaje americano, sino en la construcción de este nuevo y ampliado imaginario visual a partir de espacios hasta ese momento olvidados. Como afirma John Szarkowski en *The photographer and the American Landscape*²³⁴, logró no solo transmitir la belleza de la imagen fotográfica, sino hacer ver que esa belleza estaba a nuestro alcance en un territorio que siempre trató de retratar tal como era, aprovechando la oportunidad que le ofrecía su cámara y su técnica. Él mismo afirmarí que:

*Ya no intento «expresarme a mí mismo» para imponer mi propia voluntad a la naturaleza; lo que busco, sin prejuicio ni falsificación, es identificarme con la naturaleza, ver o conocer las cosas tal como son, su verdadera esencia; de modo que lo que plasmo no es una interpretación, mi idea de lo que debería ser la naturaleza, sino una revelación, un absoluto, impersonal reconocimiento de la importancia de los hechos [, una abertura en una cortina de humo.*²³⁵

La importancia de esta visión no radica en su redescubrimiento de la naturaleza, o de otras naturalezas más allá de las que ya habían atraído a sus maestros o habían documentado los exploradores decimonónicos. Más relevante que el objeto en sí es la relación que establece con el mismo, con ese territorio que ya no se observa como un lugar a conquistar ni exclusivamente como un símbolo. Por el contrario, sus fotografías se despojan de este peso para tratar de mostrar lo que Weston denomina la "esencia" del paisaje, que no es sino la toma de conciencia de que todo territorio encierra una belleza esperando ser descubierta, que todo territorio puede convertirse en paisaje. Con ello, y quizá por ser el primero que mira al oeste americano como uno más de sus habitantes y no como un agente externo, se despoja de la mística que rodeaba a sus predecesores, al mismo tiempo que hace surgir un nuevo simbolismo capaz de incorporar al acerbo paisajístico americano nuevas realidades hasta ese momento ajenas al mismo, abriendo así el camino que otros fotógrafos recorrerán en las décadas posteriores. Su innovadora visión de la naturaleza, pero también de los paisajes de lo artificial, de lo antropizado, de un territorio modelado por la acción humana en el que es capaz de encontrar una belleza diferente pero tan valiosa como la del idealizado *wilderness*, son el inicio de este largo recorrido en el que él solo dará los primeros pasos.

Tanto su viaje por California como los realizados en los años cuarenta supusieron, a pesar de su obligada brevedad²³⁶, el periodo más fructífero de su carrera, pero también de su papel como observador de la realidad y descubridor de unos paisajes a través de los cuales ofrecer un retrato preciso de la diversidad americana, y sobre todo de la América construida. El propio *California and the West* manifestaba ya en su propia estructura la toma de conciencia del valor de este territorio alterado por

²³⁴ "The sensual physical pleasure that Weston discovered in the landscape exist not only in his prints, it exist for us now in the landscape itself". Szarkowski (1963). *The Photographer and the American Landscape*. The Museum of Modern Art, New York:p. 5.

²³⁵ "I am no longer trying to «express myself», to impose my own personality on nature, but without prejudice, without falsification, to become identified with nature, sublimating things seen into things known –their very essence—so that what I record is not an interpretation, my idea of what nature should be, but a revelation –an absolute, impersonal recognition of the significance of facts". Citado en Jussim y Linnick-Cock (1985). *Landscape as Photograph*. New Haven and London, Yale University Press:p. 87. La traducción, con el final alterado –entre corchetes—, está recogida en Pitts (2013). Una pasión sin concesiones. Vida y obra de Edward Weston. En Manfred Heiting, *Edward Weston*. Köln, Taschen: 12-41:p. 194.

²³⁶ El inicio de la Segunda Guerra Mundial supuso también el de las restricciones de acceso al combustible en los Estados Unidos, y con ellas la limitación de la movilidad a lo largo de su territorio.

el hombre que le permitirá descubrir e incorporar en los años siguientes nuevos elementos a su vocabulario del paisaje americano: edificios, campos, granjas, postes eléctricos, carreteras, señales..., que manifestaban no solo la realidad de un espacio complejo, sino también la de una sociedad que modificaba, voluntaria e involuntariamente, el espacio en el que vivía. Como afirma Jonathan Green:

Lo que encontramos en estas fotografías es un muy diverso catálogo de las variedades del paisaje, arquitectura, gente y objetos americanos. Al igual que la mejor poesía de Whitman, las fotografías hablan con un vocabulario típicamente americano, un idioma que es espontáneo, expansivo, optimista, y al mismo tiempo fiel a la realidad. Muestran un ojo perfecto para el punto de vista único que define sin hipérbole ni subterfugios el carácter visual de cada lugar.²³⁷

El trabajo de Weston logró revitalizar del género del paisaje en los Estados Unidos, ampliando sus horizontes, por vez primera de modo consciente, más allá de la naturaleza que lo vio nacer. Pero también hizo aflorar la íntima relación existente entre el hombre y un territorio, transformado o no, que ya no se muestra solo como algo ajeno a la sociedad sino como parte integrante de la misma. Pero tan importante como la amplitud y diversidad de los nuevos territorios retratados por Weston resulta el proceso a través del cual los mismos pasaron a convertirse en paisajes reconocibles. Las innovaciones técnicas, tanto las ligadas a la fotografía como a los transportes, permitieron a Weston y a sus contemporáneos algo impensable para los pioneros de la fotografía del siglo XIX, la realización y reproducción de miles de imágenes, dotando al proceso de selección, ya no en el momento de la ejecución de la fotografía sino en el de su publicación o exposición, de una importancia crucial en la definición de la idea de paisaje que se deseaba transmitir. El paso de las 1.500 imágenes de California con las que contaba Weston a las 64 que ilustran *California and the West* es una clara muestra de ello.

Cuando Weston aborda los trabajos de documentación del paisaje californiano o los vinculados a la publicación de *Leaves of Grass*, realiza un viaje de descubrimiento, pero sin una idea preconcebida más allá que la de capturar todo aquello que se presentase ante sus ojos. El resultado será una base documental de cientos de fotografías que reflejan la diversidad americana, heterogénea y desordenada, un territorio caótico²³⁸ como lo definía el propio Weston en los años veinte, sobre el que el fotógrafo debe imponer orden, convertirlo en paisaje, para hacerlo comprensible. Un orden que se impone a través de este proceso de selección y en la construcción de una narrativa gráfica, una secuencia de lectura, acompañada o no de texto que contribuya a enfatizar la idea a comunicar²³⁹.

Por ello, el paisaje de Weston, aunque trata de ser un reflejo de la realidad y explicar la relación entre el hombre y su entorno, es al mismo tiempo una elaborada construcción que de algún modo pone en cuestión su defensa de la

²³⁷ "What we find in these photographs is a richly diverse catalog of the varieties of American landscape, architecture, people, and objects. Like the best of Whitman's poetry, the photographs speak with a distinctly American vocabulary, an idiom that is spontaneous, expansive, optimistic, yet factual. They show a perfect eye for the unique vantage point that defines without hyperbole or subterfuge the visual character of each place". Green (1984). *American Photography. A Critical History 1945 to the Present*. New York, Harry N. Abrams, Incorporated:p. 25.

²³⁸ Weston afirmaba en 1922 que el paisaje era "caótico... demasiado tosco y carente de orden". ["chaotic... too crude and lacking in arrangement"]. Citado en Szarkowski (1981). *American Landscapes*. New York, The Museum of Modern Art:p. 11.

²³⁹ En *California and the West*, por ejemplo, se enfatiza el contraste entre el paisaje natural y el antropizado, enfrentando en varias ocasiones las dos condiciones en páginas opuestas.

búsqueda de una naturaleza libre de interpretación y ajena a su voluntad. El paisaje transmitido mediante sus imágenes no es ajeno a la personal comprensión, influida culturalmente, del territorio americano que ha guiado su selección. Y este grado de elaboración hace que, a su vez, se trate de un paisaje muy flexible, susceptible de sustentar diferentes narrativas.

La propia concepción del paisaje de Edward Weston como ejemplo de una visión compleja y diversa del territorio americano es una construcción narrativa que enfatiza rasgos ya percibidos en sus publicaciones, pero que es realmente un producto tardío y ajeno al propio artista. La mayor parte de sus fotografías de los Estados Unidos no serán conocidas hasta los años setenta, en un momento en el que la sociedad estaba ya asumiendo la condición paisajística de elementos ordinarios y de la vida cotidiana que Weston sí había identificado, pero no articulado. La monografía que sobre su obra realizó Aperture en 1973²⁴⁰ así como el papel de John Szarkowski como director fotografía del MoMA hizo aflorar una gran parte de esta obra olvidada y ofrecer nuevas lecturas de la misma como el relato complejo de un pasado conectado con el presente.

Será de hecho John Szarkowski, quien ya en los años sesenta había explorado las relaciones entre el hombre y el espacio americano a través de dos grandes exposiciones en el MoMA²⁴¹, el que ensalzará la influencia, diferida, de su obra sobre nuestra actual percepción del territorio, además de la condición del paisaje como reto desde el punto de vista de la construcción de la imagen fotográfica²⁴². Es sobre todo en estas imágenes, hoy accesibles, en las que descubrimos todo un catálogo de elementos cotidianos y ordinarios, muchos de ellos vinculados a esas carreteras que recorrió durante meses en una suerte de *road trip* previo a su popularización en la segunda mitad del pasado siglo.



Ilustración 44.- Edward Weston, "Solano County, California" (1937) (Szarkowski, J., 1981: 42) y "Quaker State Oil, Arizona" (1941) (Szarkowski, J., 1981: 43) Ambas fueron seleccionadas por Szarkowski como representativas de la visión del paisaje de Weston.

²⁴⁰ Weston y Maddow (1973). *Edward Weston: fifty years. The definitive volume of his photographic work*. Millerton, N.Y., Aperture. La revista *Aperture* ya había dedicado a Weston dos números monográficos en los años 1958 y 1965, acompañados en ambos casos por fragmentos de sus diarios y cartas. Véase Bunnell, Ed. (2012). *Aperture Magazine Anthology - The Minor White Years 1952-1976*. San Francisco, California, Aperture.

²⁴¹ Con dos influyentes catálogos, Szarkowski (1963). *The Photographer and the American Landscape*. The Museum of Modern Art, New York. y Szarkowski (1981). *American Landscapes*. New York, The Museum of Modern Art.

²⁴² "El paisaje se convirtió en el más difícil de los problemas fotográficos de Weston, en el paisaje no era fácil tener una yuxtaposición del objeto y el fondo - en el paisaje no había fondo, ni tampoco había un límite dado al tema". ["Landscape became the most challenging of photographic problems for Weston, for in the landscape there could be no simple apposition of the object and the background -- in landscape there was no background, nor was there a given boundary to the subject"].

Es la amplitud de la obra de Weston, pero también el carácter objetivo, descriptivo y deliberadamente impersonal de sus imágenes, el que mantiene abierta la posibilidad de estas nuevas lecturas, de la creación de nuevos paisajes que nacen, de modo retrospectivo, a partir de la construcción de nuevas narrativas visuales apoyadas en nuestra actual sensibilidad hacia el territorio. Las fotografías, liberadas de su carga simbólica y aprovechando la capacidad de la cámara para ver más claramente de lo que el ojo ve²⁴³, lo son de un territorio que convertimos en paisaje a través de nuestra propia interpretación.



Ilustración 45.- Una posibilidad de lectura moderna de una imagen de Weston. A la izquierda, "Mammy's Cupboard, Natchez, Mississippi" (1941, realizada para la edición de 1942 de *Leaves of Grass*. A la derecha, el "Long Island Duckling" (1931), in *Flanders, N.Y.*, popularizado por Robert Venturi (Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S., 2008: 39). La segunda imagen apareció previamente en "God's Own Junkyard" de Peter Blake (Blake, P., 1964: Ilustración 101).

Con independencia de la artificiosidad de esta construcción, no es posible negar el valor de estas fotografías, pulcras y neutrales, como documento de momentos y lugares concretos de la geografía americana, que ofrecen una mirada a los Estados Unidos del periodo de entreguerras con una riqueza y belleza por descubrir²⁴⁴, que contrasta con la deprimida imagen ofrecida por algunos de sus contemporáneos. Pero es en este empobrecido medio oeste en el que se construye la idea más poderosa de la América de entreguerras, de una América rural como símbolo nacional, aprovechando los mismos recursos empleados por Weston, la objetividad de la imagen fotográfica y las posibilidades, bajo el paraguas de lo documental, de su manipulación narrativa.

²⁴³ "La fotografía posee algunas cualidades inherentes que solo en ella son posibles (...) ¿Por qué limitarse a lo que ven tus ojos cuando tienes semejante oportunidad de ampliar tu visión?". Edward Weston (1923), citado en Mulligan y Wooters, Eds. (2010). *Historia de la fotografía: De 1839 a la actualidad (The George Eastman House Collection)*. Köln, Taschen GmbH:p. 486.

²⁴⁴ "Estas fotografías están arraigadas profundamente en el reconocimiento intuitivo de Weston de la belleza y actualidad de la tierra americana y la gente. Estos dan fe audazmente a la apoteosis del espíritu de California y la costa oeste". ["These photographs are rooted deep in Weston's intuitive recognition of the beauty and actuality of the American land and people. These boldly attest to the apotheosis of the spirit of California and the West Coast"]. En Green (1984). *American Photography. A Critical History 1945 to the Present*. New York, Harry N. Abrams, Incorporated.

La imagen del territorio como herramienta social y política

El mundo se está cayendo a trozos y todo lo que Adams y Weston fotografían son piedras y árboles. (Henri Cartier-Bresson)

Durante la Gran Depresión se creó en los Estados Unidos, en el marco de los programas de recuperación conocidos como *New Deal*, uno de los proyectos fotográficos más ambiciosos y singulares de la historia del medio, excepcional debido a su carácter multifacético que combinaba el potencial documental de la fotografía con la construcción de un discurso con implicaciones políticas, sociales y publicitarias, sustentado sobre los dos temas clave la fotografía americana, la sociedad y su territorio. Se trata del fondo fotográfico que, entre 1935 y 1943, elaboró la *Farm Security Administration* (FSA) a través de su, en opinión de John Szarkowski "eufemísticamente denominada"²⁴⁵, sección histórica, la *Historical Section Photographic Unit*.

La *Farm Security Administration* fue uno de los organismos creados para abordar la mejora de las condiciones de vida del deprimido medio rural americano, afectado por la crisis económica global pero también por factores climatológicos como las sequías y tormentas de polvo de las *Dust Bowl*, socioeconómicos como los ligados al sistema de explotación de las granjas, o tecnológicos como las dificultades derivadas de los procesos de modernización y mecanización del campo. En este marco se concibió un organismo destinado a documentar la realidad del territorio y la sociedad americana, con un triple destino. Por un lado las fotografías deberían servir para conocer, de modo objetivo, las consecuencias de la gran depresión y servir como instrumento de apoyo a la toma de decisiones políticas y registro de los resultados de las acciones emprendidas. Paralelamente, las fotografías se convertían en una valiosa y eficaz manera de mostrar a la sociedad esa misma realidad que permanecía oculta. Un tercer objetivo se superpone a los dos anteriores, el publicitario, ya perseguido por su predecesora, la *Information Division* de la *Resettlement Administration*²⁴⁶. Las fotografías, gracias a su uso intensivo y controlado junto con textos y documentales, podían ser empleadas como una herramienta de propaganda política e ideológica a través de la cual modelar una nueva sociedad sobre las ruinas de la quebrada cultura de la década anterior.

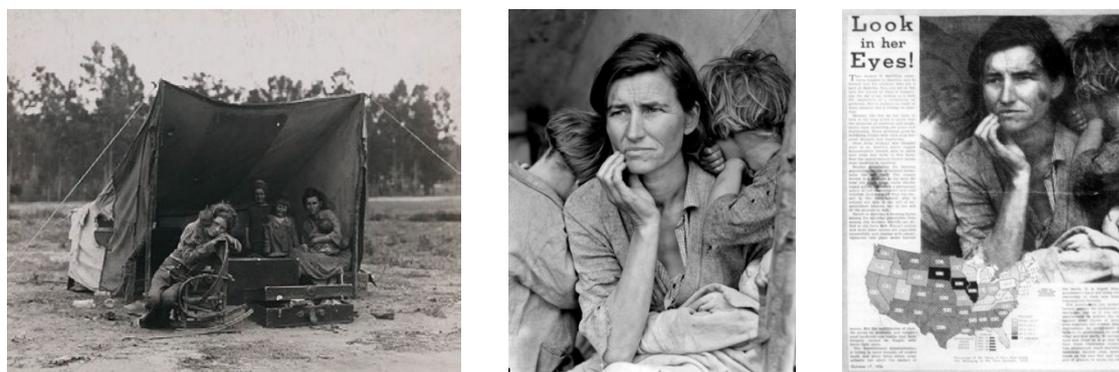


Ilustración 46.- Versiones documental, artística —una madonna moderna— y publicitaria de una de las fotografías emblemáticas de la FSA, "Migrant Mother" de Dorothea Lange (1936). Todas las versiones están tomadas de (Fleischauer, C. y Brannan, B., 1988a).

²⁴⁵ "euphemistically called the Historical Unit". Szarkowski (1971). *Walker Evans*. New York, Museum of Modern Art.

²⁴⁶ Con algunos documentales hoy convertidos en clásicos de la identidad norteamericana, como las películas dirigidas por Pare Lorentz, "The Plow that broke the plains" (1936) o "The River" (1937).

El objetivo de la *Farm Security Administration* era, por encima de todo, social, y será este el perfil dominante en la extensa documentación crítica existente sobre este periodo de la fotografía americana. Pero existe dentro de la vasta documentación producida en el marco del programa un interés paralelo por los aspectos territoriales de los Estados Unidos y, en particular, por una América rural cuyo modelo idealizado contribuyeron a reconstruir, revitalizar y difundir como soporte de los valores de la nueva sociedad. Objetivo que nace de las propias inquietudes personales del director de la *Historical Section*, el economista Roy Emerson Stryker, apoyada también por la visión de fotógrafos como Walker Evans, Dorothea Lange o Arthur Rothstein, y consolidada por la muchas veces olvidada labor de clasificación del material que, ya en los años cuarenta, realizó Paul Vanderbilt, posteriormente convertido en un notable fotógrafo paisajista del medio oeste. El propio Stryker reconocerá que la idea de documentar el territorio y el espacio rural americano se encontraba presente desde su incorporación al proyecto como una iniciativa personal que coexistía con los objetivos gubernamentales oficiales.

Durante el conjunto de los ocho años²⁴⁷, me aferré a un sueño personal que inevitablemente tuvo su traslado a las fotografías en blanco y negro. Quería hacer una enciclopedia visual de la agricultura americana: Mis anotaciones a las instrucciones a los fotógrafos (mantén tus ojos abiertos para [fotografiar] un espantapájaros y un medidor de humedad del maíz) explican sin duda el gran número de fotografías que se metieron en la colección que no tiene nada que ver con sus objetivos oficiales.²⁴⁸

La creación de este documento sobre la América rural ya estaba en la mente de Stryker antes de su incorporación a la *Resettlement Administration*, y la había presentado a su mentor en la Universidad de Columbia, Rexford G. Tugwell, con el que había colaborado, junto con Thomas Monroe, en la documentación fotográfica para libro *American Economic Life and the Means of Its Improvement*²⁴⁹. En la base de esta aspiración a la creación de un documento del espacio rural existía un trasfondo ideológico que se estaba asentando con fuerza en la América de entreguerras, la del escepticismo ante los cambios territoriales que estaban teniendo lugar en el mismo ligados a los procesos de modernización y pérdida de los mecanismos de producción tradicionales y, al mismo tiempo, la necesidad generalizada de reconstruir la identidad perdida dentro de una sociedad que había visto desaparecer buena parte de sus esperanzas y sueños con la depresión económica. La sociedad americana se impregnó entonces de una admiración, nostalgia y anhelo por la recuperación de un modo de vida más sencillo y seguro, que, sin embargo, estaba próximo a su desaparición, y que tenía como una de sus expresiones el resurgir del ideal jeffersoniano del granjero y la cultura pastoral

²⁴⁷ Incluye los trabajos de tres organismos: la *Resettlement Administration* (1935-1937), la *Farm Security Administration* (1937-1942) y la *Office of War Information* (1942-1944).

²⁴⁸ "During the whole eight years, I held onto a personal dream that inevitably got translated into black-and-white pictures: I wanted to do a pictorial encyclopedia of American agriculture. My footnotes to the photographers' instructions ("keep your eyes open for a rag doll and a corn tester") undoubtedly accounted for the great number of photographs that got into the collection which had nothing to do with official business". Stryker (1973). *The FSA Collection of Photographs*. En Roy Emerson Stryker y Nancy Wood, *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs*. New York, Graphic Society.

²⁴⁹ Tugwell, et al. (1925). *American Economic Life and the Means of Its Improvement*. New York, Brace and Company.

como contraposición al desarrollo urbano e industrial dominante. Como lo expresa Lawrence Levine:

Los americanos de la depresión, viviendo una de las crisis más grandes de nuestra historia, miraban el pasado, y particularmente el pasado folklórico, como un símbolo de pureza y sencillez; como un tiempo menos problemático de vivir, en el que los individuos aún comandaban sus propios destinos y compartían un propio universo de la forma más amplia posible. Este impulso de mirar hacia atrás, que sin duda estuvo presente en el del siglo XIX, se hizo particularmente notable después del trauma de la Primera Guerra Mundial. En la cultura popular de los años veinte se encajó a través de un énfasis en los héroes auto-suficientes de épocas pasadas como el viejo oeste, cuando el bien y el mal supuestamente se distinguían con facilidad y los seres humanos tenían la capacidad de alterar su entorno.²⁵⁰

Stryker no era sino uno más de los que pensaba que la salvación de los Estados Unidos debía buscarse, no en las crecientes ciudades, sino en la recuperación de su pasado y tradiciones, de sus raíces rurales, del ideal del *yeoman farmer* jeffersoniano, del pionero de la frontera, de la cultura del oeste y de los valores genuinamente americanos, *The True American Way*, que estos encarnaban²⁵¹. La elaboración de su "enciclopedia agraria" era su modo personal de evitar la pérdida total de este modo de vida y de los valores que encarnaba, y con los que él mismo había establecido contacto durante su juventud en el suroeste rural, mostrando a la sociedad americana sus aspectos positivos y, al mismo tiempo, las consecuencias de su pérdida. Pero no será sino uno más de los múltiples valedores de estas ideas que pueden ser reconocidos en la época.

La defensa del modo de vida rural puede ser reconocida en el surgimiento de grupos activistas como *The Southern Agrarians* y su manifiesto *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition*²⁵², pero también en las artes a través la pintura de Grant Wood o Thomas Hart Benton, el cine de King Vidor o Frank Capra o la literatura de John Steinbeck por citar solo algunos ejemplos representativos, de los que trasciende la idea de que en la dura vida del campo pervive una dignidad que debería ser motivo de orgullo y ejemplo de la capacidad americana para superar las adversidades, entre ellas las estrictamente económicas. El renacimiento, desde una perspectiva romántica y nostálgica, de la cultura del oeste se inscribe también en esta lógica, e impulsará uno de los mayores éxodos migratorios del siglo XX, de los agricultores arruinados hacia California, la nueva

²⁵⁰ "Depression Americans, living through one of the greatest crises in their history, were prone to look back upon the past, and particularly the folk past, as a symbol of a simpler, cleaner, less problem-ridden time when individuals still commanded their own destinies and shaped their own universe to a greater extent than was any longer possible. This urge to look back, which certainly was present in the nineteenth century, became particularly noticeable after the trauma of the First World War. In the 1920s popular culture was laced through with an emphasis on the self-sufficient heroes of such by-gone eras as the Old West, when good and bad supposedly were distinguished with ease and human beings had the capacity to alter their environment". Levine (1988). *The Historian and the Icon. Photography and the History of the American People in the 1930s and 1940s*. En Carl Fleischauer y Beverly Brannan, *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press:p. 28.

²⁵¹ Stryker también había vivido las últimas fases de conquista de la frontera, tanto desde el punto de vista territorial como social, así como el renacimiento del sentimiento de hombres de frontera que se produce con el influyente artículo de Frederick Jackson Turner. Estos factores sin duda contribuirían a configurar su personal visión de América.

²⁵² Rubin, Ed. (1977). *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition*. Baton Rouge, Louisiana State University Press. Véase Bunce (1994). *The countryside ideal : Anglo-American images of landscape*. London ; New York, Routledge:p. 31.

tierra de oportunidades. Es en California, quizá el estado menos afectado por la depresión, donde surge no solo un nuevo foco industrial, sino también un renovado espíritu agrícola a través, por ejemplo, de la creación de las comunidades agrarias modelo, las *Farm Worker's Community*, que adaptaron el sistema de los impopulares *FSA Migratory Labor Camps*, destinadas a "conservar nuestros recursos nacionales mediante la prevención de la erosión humana causada por la pobreza, la enfermedad, la inseguridad y la pérdida de la vida familiar real y responsable de la comunidad"²⁵³, pero que como reconocía el economista Paul S. Taylor, poco tenían que ver con el ideal romántico del oeste que podían tener los inmigrantes.

*El Nuevo Oeste, esta 'nueva frontera' no responde, una vez transformada por la mecanización agrícola, a ninguno de los mitos románticos. La única oportunidad que espera a quien viaja allí es la de un empleo temporal en un mercado laboral desorganizado.*²⁵⁴

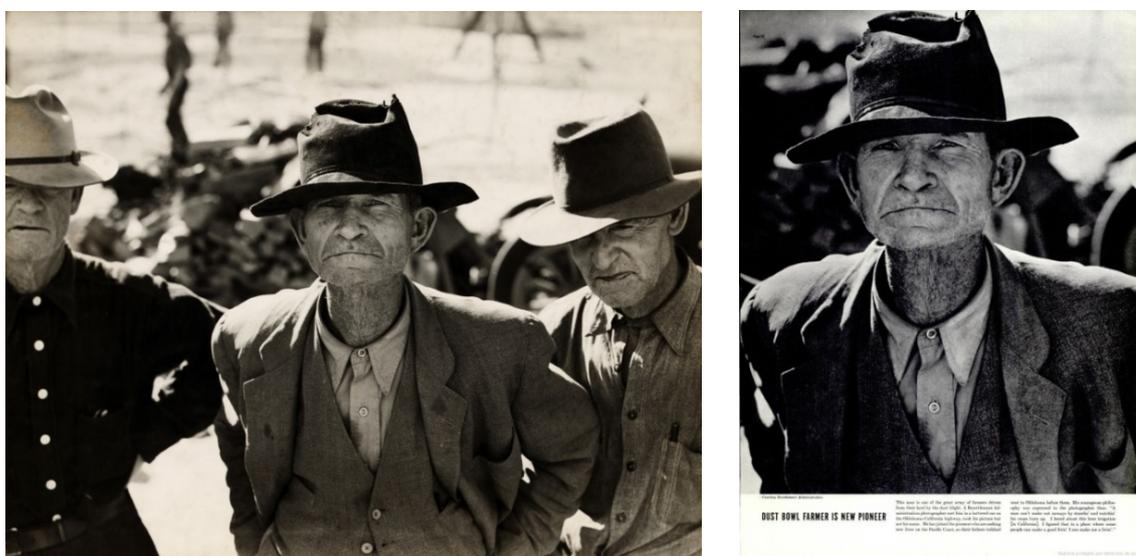


Ilustración 47.- Dorothea Lange, "Ex-tenant farmer on relief grant in the Imperial Valley, California" (1937) La fotografía muestra a agricultores que han perdido sus tierras por la Gran Depresión y el Dust Bowl. La misma fotografía se publicará, reencuadrada, en la revista LIFE (LIFE, 1937: 65), reinterpretando a estos agricultores como los "nuevos pioneros" del oeste.

Cuando Rexford G. Tugwell, quien había sido muy crítico con la orientación urbana y olvido del medio rural manifestada por los primeros programas de ayudas del *New Deal*²⁵⁵, fue designado en 1935 subsecretario del Departamento de Agricultura y Director de la recién creada *Resettlement Administration*, asumiendo la tarea de impulsar la reorientación hacia el medio rural de los programas de ayudas del *New Deal*, recurrió a Stryker, cuyo conocimiento del medio fotográfico y de su utilización para apoyar la transmisión de ideas era ya reconocido, para la dirección de la *Historical Section Photographic Unit* concebida "no solo para mantener un registro

²⁵³ "to conserve our national resources by preventing human erosion caused by poverty, sickness, insecurity and the loss of real home life and community responsibility". Marshall E. Huffaker (Camp Manager), citado en Fleischauer y Brannan (1988a). *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press:p. 189.

²⁵⁴ "new west, this 'new frontier' is bereft of any romantic myth, already transformed by farm mechanization. The only opportunity awaiting those travelling there is to obtain intermittent employment in a disorganized labour market". Paul S. Taylor, citado en Durden (2011). *Dorothea Lange*. London, Phaidon Press Limited:p. 84.

²⁵⁵ La propia *Resettlement Administration* se encontraba más orientada a realojar a la población rural que había perdido sus tierras que a ayudar a los que aún estaban dispuestos a permanecer en ellas a pesar de las dificultades.

de los proyectos de la administración, sino también para perpetuar fotográficamente algunos aspectos de la escena americana que pueden resultar de incalculable valor en el futuro"²⁵⁶.

En 1936 la sección dirigida por Stryker fue transferida, junto con el resto de sus competencias, de la *Resettlement Administration* a la *Farm Security Administration*, intensificándose los esfuerzos gubernamentales de apoyo a las comunidades rurales empobrecidas. Será allí donde sus trabajos fotográficos adquieran mayor reconocimiento. Los objetivos principales de ambas agencias, documentales y propagandísticos, se impregnaron de la visión y proyecto personal de Stryker que pudo llevar a cabo en paralelo al mandato oficial. John Vachon detalla en *Tribute to a Man, an Era, an Art* los rasgos principales de esta visión

*Él [Stryker] tenía un concepto medio definido de que podría ser apropiado reunir una colección de fotografías de todos los aspectos de la vida rural americana, poniendo énfasis en lo que había ido mal: deforestación, erosión del suelo, inmigrantes recogedores de fruta y niños hambrientos. Estas fueron las cosas que Stryker pensaba que debían ser registrados por el gobierno.*²⁵⁷

El conjunto de la obra fotográfica de la *Farm Security Administration* se convertirá, en buena medida, en el reflejo de la visión que Stryker tenía tanto de la América de los años treinta²⁵⁸ como de un ideal de sociedad apoyada en los valores tradicionales de las comunidades rurales que debía ser recuperado como alternativa a los asociados a un desarrollo tecnológico y urbano que en ese momento era mirado con escepticismo. Una visión que se encontraba muy en sintonía con la defendida por el presidente Roosevelt y las políticas, al menos formalmente, del *New Deal*, proyectando un recelo hacia lo urbano y la transformación del territorio y la sociedad que, a través del lenguaje claro y sintético que ofrecía la fotografía, podía ser transmitido para construir tanto una actitud ante los problemas de la época como un gusto y una estética que tomaba como referencias determinados símbolos de la cultura americana, de su, a la vez espléndida y mítica, historia: la arquitectura vernácula, el esfuerzo, la moralidad, la esperanza en la fuerza de un pueblo para superar las dificultades... En definitiva, sustentaba la posibilidad de reconstrucción de la identidad americana sobre las ruinas de su pasado. Todo ello sin olvidar la necesidad de difundir los esfuerzos gubernamentales para superar la difícil situación que estaba atravesando el país y, sobre todo, su aún predominante, y por otra parte idealizado, medio rural.

²⁵⁶ "(...) not only in keeping a record of the administration's projects, but also in perpetuating photographically certain aspects of the American scene which may prove incalculably valuable in time to come". U.S. Resettlement Administration, First Annual Report (1935), citado en Melville (1985). *Farm Security Administration, Historical Section: A Guide to Textual Records in the Library of Congress*. Washington, Library of Congress:p. 11.

²⁵⁷ "He had a half formed concept that it might be appropriate to gather together a collection of photographs of all aspects of American rural life, with an emphasis on what had gone wrong: deforestation, soil erosion, migrant fruit pickers, and hungry children. These were the things Stryker thought should be recorded by the government". Citado parcialmente en Guimond (1991). *American Photography and the American Dream*. North Carolina, The University of North Carolina Press Books:p. 110. El texto completo de Vachon sobre la figura de Roy Striker se reproduce en Vachon (2003). *John Vachon's America: Photographs and Letters from the Depression to World War II*. Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press:p. 308-314.

²⁵⁸ Cuando en 1973 Stryker compila una selección de las fotografías de la FSA, cierra el artículo introductorio declarando que "esta selección [la del libro] establece lo que un hombre –Roy Stryker– creía que era este país durante cierto período de su historia". ["this selection states what one man—Roy Stryker—believed this country to be during certain period of its history"]. En Stryker (1973). *The FSA Collection of Photographs*. En Roy Emerson Stryker y Nancy Wood, *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs*. New York, Graphic Society.

Este retrato intencionado de América fue construido sobre la particular interpretación del medio agrario que tenía el propio Stryker, pero también de la, en algunos casos decisiva, influencia de los fotógrafos, o "sociólogos con cámaras" como los calificaría Ansel Adams²⁵⁹, encargados de su elaboración material y que, sobre todo en el primer periodo de la *Resettlement Administration*, ayudaron a Stryker no solo a construir su América ideal sino a definir también como mostrarla. Entre los más de cuarenta fotógrafos²⁶⁰ que llegarían a colaborar con la *Farm Security Administration*, un pequeño grupo destaca por el volumen de su obra pero, sobre todo, por su aportación a la definición del carácter y objetivos de la agencia, entre los que cabe destacar los reconocidos Walker Evans, por la calidad de sus imágenes y su contribución decisiva a la definición de la América vernácula y el modo de documentarla, o Dorothea Lange, por la sincronía de sus objetivos fotográficos y sociales con los del propio Stryker. Ambos conformarían, junto con Carl Mydans, Ben Shahn y Arthur Rothstein, el núcleo inicial de la *Historical Section Photographic Unit*, al que posteriormente se unirían, entre otros, Russell Lee, uno de los autores más activos y que durante un mayor periodo de tiempo permaneció vinculado a la FSA, John Collier Jr., Jack Delano, Gordon Parks, John Vachon o Marion Post Walcott, algunos de ellos procedentes de campos como la sociología, la histórica o incluso la ingeniería, sin experiencia profesional previa en la fotografía. Un hecho que dará lugar a un material gráfico que, manteniendo su sentido y unidad como conjunto capaz de definir la realidad americana de los años treinta y cuarenta, presenta al mismo tiempo la heterogeneidad derivada de las visiones e intereses personales de cada autor.

No obstante, un singular rasgo común de casi todos ellos será su desconocimiento del medio rural que iba a convertirse en el objeto central a documentar, aunque no faltan en los fondos materiales propios de la realidad urbana²⁶¹, procedentes sobre todo del último periodo de la FSA en el que emergió la necesidad de documentar no ya la pobreza sino la salida de la depresión y "la idea de la abundancia"²⁶². Frente al conocimiento, académico y por experiencia vital, que mostraban tanto Tugwell como Stryker, los fotógrafos tenían una cultura netamente urbana y, en algunos casos, emigrantes afincados en Nueva York o San Francisco, incluso más europea que americana. Paul S. Taylor llegaría incluso a afirmar irónicamente de Dorothea Lange, con la que había trabajado en la realización de un retrato social de la emigración al campo californiano, plasmada en el libro *An American Exodus: A Record of Human Erosion in the 1930s*, que "no sabía distinguir una mula de un tractor"²⁶³.

²⁵⁹ Según el propio Stryker, Ansel Adams criticó ante él el trabajo de la FSA afirmando que "lo que tenéis no son fotógrafos. Son un montón de sociólogos con cámaras". ["What you've got are not photographers. They're a bunch of sociologists with cameras"]. En Stryker y Wood (1973). *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs*. New York, Graphic Society:p. 8.

²⁶⁰ En el archivo de la Librería del Congreso, donde se encuentran depositado el fondo fotográfico de la agencia, existen referencias de cuarenta y cuatro autores diferentes. Véase Fleischauer y Brannan (1988a). *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press:p. 337.

²⁶¹ Las fotografías netamente urbanas, entendiendo como tales las realizadas en ciudades de más de 50.000 habitantes, suponen en torno a un 25 % de los fondos.

²⁶² Roy E. Stryker en una carta a Jack Delano, citado en Levine (1988). *The Historian and the Icon. Photography and the History of the American People in the 1930s and 1940s*. En Carl Fleischauer y Beverly Brannan, *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press:p. 38.

²⁶³ "[I] didn't know a mule from a tractor". Citado en Foulkes (2011). *To the City. Urban Photographs of the New Deal*. Philadelphia, Temple University Press:p. 5.

Esta separación entre fotógrafo y objeto resulta relevante en la conformación de la idea de sociedad y territorio que iba a presentarse, ofreciendo una mayor apertura no solo a las orientaciones de Stryker, sino también a un concepto idealizado del medio rural que asumieron como propio, y a partir del cual buscaron sus elementos representativos. Como sucedía en las *surveys* del siglo XIX, muchos de ellos contemplaban el campo con la curiosidad de quien ve lo desconocido por primera vez, de quien descubre un lugar y una sociedad completamente ajenos a los de su medio habitual que era la ciudad, y con una actitud en la que "todo parecía fresco y emocionante"²⁶⁴. Esa emoción de lo ajeno era, en buena medida, la que también debía ser transmitida a los verdaderos receptores de las imágenes, los habitantes de las prósperas ciudades, para que viesen en ellas un modo de vida valioso que estaba siendo devastado²⁶⁵ y que merecía ser preservado, justificando de este modo las costosas inversiones gubernamentales que se estaban realizando sobre el mismo. El espacio rural americano era, en gran medida y más allá del loable propósito de apoyar a las comunidades desfavorecidas, un ideal creado para el consumo de una sociedad urbana, como por otro lado marcaba ya la tradición paisajística europea²⁶⁶, con el que solo entraría en contacto a través de un conjunto deliberadamente seleccionado de imágenes.

Bajo la apariencia de objetividad y neutralidad de la imagen, las guías de fotografiado o *shooting scripts* elaboradas por Stryker no tenían otro fin que la construcción de narrativas visuales fácilmente transmisibles a este público urbano, destinadas a ensalzar los valores, humanos y territoriales, del pasado agrícola. Los *shooting scripts*, que formaban parte habitual de las herramientas con las que se enseñaba a los fotógrafos cómo debían mirar e interpretar la realidad, eran comúnmente listados, a veces presentados como tales y otras mediante textos más elaborados, en los que se vinculaban ideas y emociones concretas con los elementos visuales que era necesario localizar para realizar su descripción gráfica. Por ello, estos relatos no perseguían tanto la descripción precisa de la situación de pobreza existente en el campo, que por otro lado ya había superado su peor momento, sino hacer emerger los valores de dignidad y orgullo de sus trabajadores que justificasen la inversión pública no tanto como salvaguarda de la gente como de la idea que estos simbolizaban²⁶⁷. Stryker explicó de forma sintética qué era, para qué servía y cómo debía elaborarse un *shooting script* en una carta enviada a John Fisher, Director de la *Information Office* de la *Farm Security Administration*, en la que le solicita información previa para una de las campañas fotográficas de Arthur Rothstein:

²⁶⁴ "Everything seemed fresh and exciting". Arthur Rothstein, citado en *ibid*.

²⁶⁵ En palabras de Julia Foulkes, "Stryker y sus fotógrafos trataban de concretar la devastación de la vida rural a la gente de la ciudad". ["Stryker and the photographers sought to make concrete to city folks the devastation of rural life"]. *Ibid.*, p. 6.

²⁶⁶ Véase Cosgrove (1984). *Social formation and symbolic landscape*. Londres, Croom Helm.

²⁶⁷ En los primeros años de la FSA el objetivo principal era "documentar los problemas de la Depresión, para a partir de ello [poder] justificar la legislación del New Deal diseñada para aliviar tales problemas". ["It was our job to document the problems of the Depression so that we could justify the New Deal legislation that was designed to alleviate them"]. Arthur Rothstein, citado en Levine (1988). *The Historian and the Icon. Photography and the History of the American People in the 1930s and 1940s*. En Carl Fleischauer y Beverly Brannan, *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press:p. 38.],

El fotógrafo puede ser más útil en la preparación de las imágenes si tiene

- 1.- Una idea clara de la historia que se va a contar
- 2.- Un trabajado guion²⁶⁸

Y continúa definiendo cómo debe ser ese guion:

*El guion es en realidad una serie de breves frases directoras u oraciones que siguen aproximadamente el desarrollo lógico de la historia y le cuentan a la persona que va a reunir el material solamente qué cosas específicas se buscan.*²⁶⁹

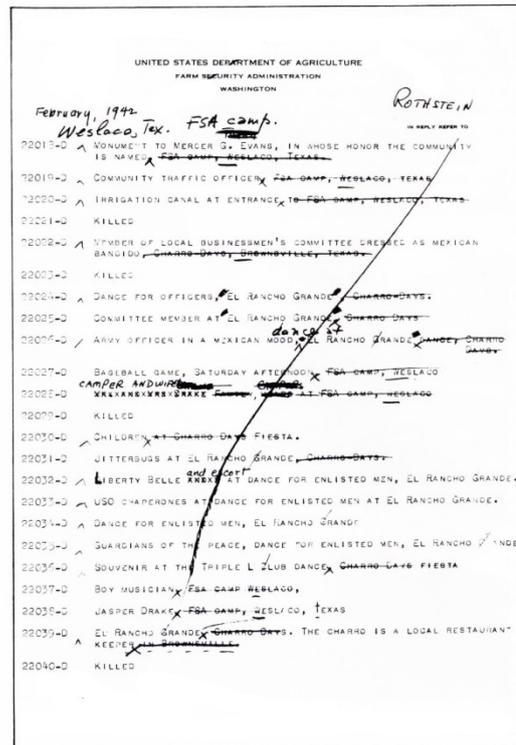
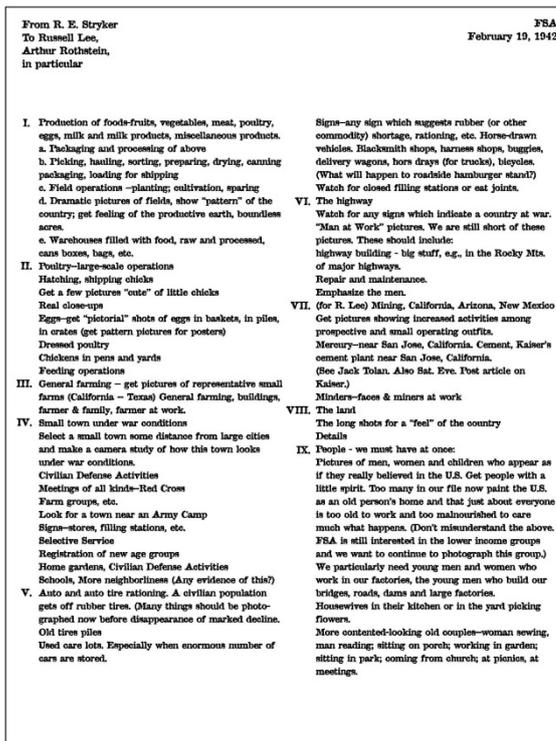


Ilustración 48.- Ejemplo de un shooting script enviado por Roy Stryker a Russell Lee y Arthur Rothstein en febrero de 1942 –reproducido en (Stryker, R. E., 1973)— indicando los elementos a fotografiar para describir un contexto rural, y "Caption Sheet", el listado de fotografías tomadas de una campaña de Rothstein en Weslaco (Texas), también de febrero de 1942 –reproducida en (Melville, A., 1985: 42).

Más allá del fin propagandístico de estas narrativas, subyace en ellas un determinado modo de comprender el territorio y la posibilidad de explicarlo a través de sus elementos y relaciones. El guion reproducido en la imagen es, en gran medida, un inventario de componentes territoriales y de funciones que dan forma al espacio, desde las pequeñas ciudades hasta las granjas, pasando por lugares tan emblemáticos dentro de la cultura territorial americana como la carretera, siendo especialmente llamativo el punto en el que llama a realizar "tomas amplias para 'sentir' la región"²⁷⁰. Este documento, de una fase tardía de la *Farm Security*

²⁶⁸ "The photographer can be most helpful in the preparation of a film-strip if he has:

- 1.- A clear idea of the story to be told in the strip
- 2.- A carefully worked "shooting script"

²⁶⁹ "The shooting script is actually a series of terse leading phrases or sentences which follow closely the logical development of the story and will tell the person assembling the material for the strip just what specific things are wanted".

²⁷⁰ "The long shots for a 'feel' of the country". En Stryker (1973). The FSA Collection of Photographs. En Roy Emerson Stryker y Nancy Wood, *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs*. New York, Graphic Society.

Administration, es no obstante más descriptivo y neutral en sus objetivos que los producidos en el periodo inicial de la *Historical Section*, que manifiestan ideas más específicas acerca de cómo describir una pequeña ciudad, los ferrocarriles, una granja del medio oeste o una región geográfica concreta.

La construcción de estos guiones, un elemento tan importante como las propias fotografías, era una herencia de los trabajos de Stryker en la Universidad de Columbia y de la consideración de las imágenes como herramienta para expresar ideas. El periodo de la *Farm Security Administration* contribuyó a perfilar el método y a superar esa condición meramente ilustrativa para dar paso a una aproximación más integrada y descriptiva que apoyase su ideal de la América rural. La experiencia de algunos de los primeros fotógrafos colaboradores, como Ben Shahn o Walker Evans, contribuyeron tanto a moldear una imagen de América ligada a lo vernáculo como a definir una metodología para su documentación enriquecida con aportaciones procedentes de la geografía, la sociología o la historia. Sería de hecho obra del propio Walker Evans, que antes de incorporarse a la FSA ya contaba con reconocimiento en la documentación de la América rural y la arquitectura vernácula americana, uno de los primeros esbozos de los nuevos *shooting scripts* destinados a reflejaran la América de los años treinta:

Personas, todas las clases, rodeadas por grupos de los nuevos indigentes
Automóviles y el paisaje del automóvil
Arquitectura, gusto urbano americano, comercio, la pequeña escala, la gran escala,
el ambiente de las calles de la ciudad, el olor de la calle, las cosas odiosas, los clubes de mujeres, la cultura falsa, la mala educación, la religión en decadencia.
Las películas.
La evidencia de lo que la gente de la ciudad lee, come, ve para divertirse, lo que hace para relajarse y no conseguirlo.²⁷¹

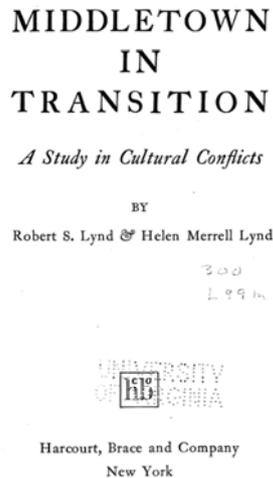
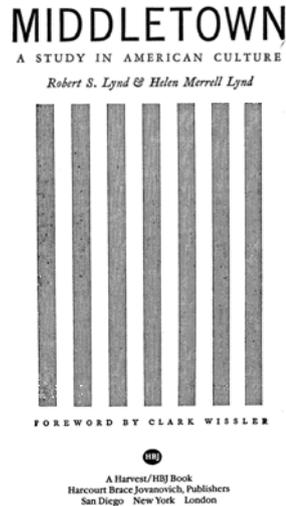
Esta fórmula tomaría forma gracias a los contactos de Stryker con algunos notables sociólogos del momento como Robert Staughton Lynd y Helen Merrell Lynd, autores del influyente *Middletown: A Study in Contemporary American Culture*²⁷² que enriquecieron su percepción de las comunidades urbanas, o Howard Washington Odum²⁷³ con sus aportaciones sobre la cultura popular agraria americana. De los primeros obtuvo el apoyo para su proyecto de una "enciclopedia visual de la agricultura americana", pero también la identificación de algunos de los elementos

²⁷¹ "People, all classes, surrounded by bunches of the new down-and-out./ Automobiles and the automobile landscape./ Architecture, American urban taste, commerce, small scale, large scale,/ the city street atmosphere, the street smell, the hateful stuff, women's clubs, fake culture, bad education, religion in decay./ The movies./ Evidence of what the people of the city read, eat, see for amusement, do for relaxation and not get it". Citado en Fleischauer y Brannan (1988a). *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press:p. 60.

²⁷² Los Lynd investigaron y trataron de caracterizar la clase media americana y a las sociedades residentes en las pequeñas comunidades urbanas, reflejando los cambios culturales, menores que los esperados, producidos en el primer tercio del siglo XX. Sus investigaciones se plasmarán fundamentalmente en dos libros publicados al comienzo (Lynd y Lynd (1929). *Middletown: A Study in Contemporary American Culture*. New York, Harcourt, Brace, and Company.) y al final de la Gran Depresión (Lynd y Lynd (1937). *Middletown in Transition : A Study in Cultural Conflicts*. New York, Harcourt, Brace, and Company.)

²⁷³ Padre de Howard Thomas Odum, uno de los pilares del ecologismo en los Estados Unidos, escribió dos libros fundamentales para comprender el medio agrícola americano en los años treinta, Odum (1936). *Southern regions of the United States*. Chapel Hill,, The University of North Carolina press. y Odum y Moore (1938). *American regionalism; a cultural-historical approach to national integration*. New York,, H. Holt and Company.

que debían componerla, de las "cosas que deberían ser fotografiadas como ambiente americano"²⁷⁴, que parecían encontrarse no tanto en el propio campo como en las pequeñas comunidades semiurbanas que Evans ya había reconocido como la esencia de la América vernácula.



From R. E. Stryker to all photographers	Suggestions recently made by Robert Lynd (townsman of Middletown) for things which should be photographed as American Background.	FSA 1936
<p>Home in the evening Photographs showing the various ways that different income groups spend their evenings, for example: Informal clothes Listening to the radio Bridge More precise dress Guests</p> <p>Attending church Follow through a set of pictures showing people on their way from their home to church Getting out of church Visiting and talking Returning from church to home Visiting and talking in the vestibule Here again, note the difference in the habits of the various income groups.</p> <p>The group activities of various income levels. The organized and unorganized activities of the various income groups.</p> <p>"Where can people meet?" Well-to-do Country clubs Homes Lodges Pools Beer halls Pool halls Subsons Street corners Garages Cigar stores</p> <p>Consider the same problem as applied to women. Do women have as many meeting places as men? It is probable that the women in the lower income levels have few opportunities of mingling with other women than do the women of the higher-income groups.</p> <p>"How many people do you know?" There is a marked difference here between the circle of acquaintance between the income groups and also on the basis of urban versus rural.</p> <p>"What do you see out of the kitchen window?" Various exhibit pictures could be taken in different seasons and on the basis of different income groups.</p> <p>"Looking down my street"</p>	<p>Here again, a most interesting set of pictures could be taken, keeping in mind different income groups and different geographical areas.</p> <p>People on and off the job. How much different do people look and act when they are on the job than when they are off? This would necessitate some very careful camera studies.</p> <p>Pictures showing relationship between time and the job. This would include such things as jackets taken of the same people every ten years, showing how people age in their work, and pictures emphasizing the age of men and women and the job.</p> <p>The effect of the depression in the smaller towns of the United States. It is likely in large industrial areas that even the poor groups will make a greater effort to have polished shoes, pressed clothes, than the same or even a higher-income group might in the smaller towns, local areas. What effect does wealth have on this?</p> <p>"Fit for the likes of us" What are the things which we feel comfortable doing with some and not with others? Relationship between density of population and income of such things as Pressed clothes Polished shoes and so on</p> <p>It is likely in large industrial areas that even the poor groups will make a greater effort to have polished shoes, pressed clothes, than the same or even a higher-income group might in the smaller towns, local areas. What effect does wealth have on this?</p> <p>"How do people look?" In towns of various sizes-1500, 75,000 to 30,000, 100,000. Consider the same thing from a geographical standpoint.</p> <p>The wall decorations in homes as an index to the different income groups and their reactions. The photographic study of the difference in the men's world and the women's world. A photographic study of use of leisure time in various income groups. Compare holidays regionally. Take the same tops such as a kitesapping or other news item with national interest and note the manner in which it is treated in the different parts of the country.</p>	

Ilustración 49.- Cubiertas de las dos publicaciones sobre Middletown realizadas por los Lynd (Lynd, R. S. y Lynd, H. M., 1929; 1937), y primer Shooting Script elaborado por Stryker en 1936 tras las entrevistas con ambos sociólogos. (Publicado en Stryker, R. E. y Wood, N., 1973).

Las conclusiones del trabajo con Howart Odum, realizadas ya en 1939, tendrían un enfoque más regional, desde el punto de vista funcional y social, pero también perceptivo, centrado en los usos agrícolas, aunque con aportes también a la descripción de lo urbano e industrial. Baste como ejemplo el informe realizado por Harriet L. Herring, miembro del equipo de Odum en la Universidad de Carolina del Norte, para la documentación de un área subregional en el que se manifiesta abiertamente la necesidad no solo de documentar detalladamente elementos de la vida rural, sino también de que las imágenes "deben tomarse a una distancia suficiente para mostrar efectos escénicos y la sensación de espacio en una granja"²⁷⁵, que asociaba a "las colinas o los amplios campos delimitados por bosques"²⁷⁶.

²⁷⁴ "Things which should be photographed as American Background", cita que encabeza el shooting script elaborado por Stryker para sus fotógrafos en 1936, reproducido en Stryker y Wood (1973). *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs*. New York, Graphic Society.

²⁷⁵ "Pictures of the farm should be taken in detail to show clearly significant things about the machine or tool process, even if too close to show more than the worker's hands; then farther off to show person for type and dress. These two sets should be taken at sufficient distance to show scenic effects and the feeling of space on a farm".

²⁷⁶ "to show scenic effects of hills or wide fields with margins of woods on edges".

- PART I AGRICULTURE**
- I. The Farm.**
- Some of these should be in color if possible to show color of soil, trees, and crops in bloom and fruit.
- A. The Land**
1. Terrain: good and bad fields, close to show color and type of soil, close from plowing when too wet, kind of furrows for different crops; distant to show scenic effects of hills or wide fields with margins of woods on edges; wooded and terraced fields, swamps, streams, ditches, mill ponds, hills, etc. with human interest when possible—peasants plowing in a big field, fishing in stream, etc.
 2. Cover: different types of woods—virgin (if any) cut-over, burr-oak, newly set out timberlots; pine, oak, mixed, etc.; natural ornamental stretches such as dog-wood sprickets, dogwood grove close to pine trees, redbud and plum hedges, etc.
- B. The Crops**
1. Plant: cultivated crops at various stages of growth showing lay of land, people working in the crop and some close-up of good and poor individual plants with a person beside them for size; farm gardens and patches to show variety of products, and variety of knowledge necessary for planting, weeding, housing, harvesting and storage methods of various crops.
- Animal: birds and single animals in typical settings; razor back hogs held wild in the woods, single hogs in a dirty pen eating slops out of traditional style troughs; group in a pen on a nice patch, scrub cow loafing on slanting hillside, dairy cows in lush grass, single portrait studies of pedigree or other fine animals and their owners.**
- C. The Equipment**
1. Houses: types of houses of various economic and social status and various ages—old log cabins to modern bungalows, cheap gray brown shacks to colored "big houses", showing yards swept or grassed, Negro houses showing typical profusion of flowers growing out of hard plain ground (prince's feathers and four-o'clocks etc.)
 2. Farm Buildings: various types for various uses—typical stables, barns, tobacco barns, etc.; single buildings and panoramas of groupings; contrasts in number of buildings on individual farms; differences in style and uses of buildings in, say, Wake and Rockingham Counties.
 3. Farm Machinery and Tools: close-up to show detail (for ex. different sorts of plows for different uses, dump carts, mowers, Rover-carts if any); disposition of such machinery and tools: standing around rusting and put away under shelters. Contrast amounts of machinery and tools on different farms.
- II. Processes and Processors:**
- Detail pictures of the processes to show plants where special judgment comes in: for ex. when to give special type of tending, when to harvest etc. showing persons for types and clothing etc. and to show "folk ways".
- A. Follow crops through the year with pictures showing all distinct stages and treatments.
 - B. Special processes: hog killing (many processes) home cooking, tating honey, making cider, hurn raising, corn shucking, etc.
- III. Life and Leisure**
- A. Daily household processes to show kitchens and cooking, dining rooms and family eating, sweeping (house and parts) to show types of people, clothing, interiors, furnishings, tools, implements and equipment.
- B. Family, group and community recreational and community activities: parties, picnics, "dinner-on-the-grounds", hunting, fishing (Negro on creek bank, land sailing, fishing for shad with bows etc.) rural sports—boys' old field baseball etc.**
- General Note**
- Pictures of the farm should be taken in detail to show clearly significant things about the machine or tool or process, even if too close to show more than the worker's head; then farther off to show person-for type and dress. These two sets would no doubt be of value in showing retention of folkways. Then some should be taken at sufficient distance to show scenic effects and the feeling of space on a farm—or loneliness as the case may be. The notes to accompany the pictures should be made carefully and should cover such things as estimated yield of pictured crop, weight of hogs, etc., comments about processes that involve special skills, as when to plant or plow, grading tobacco, etc.
- They should also contain information about type of farm, general income group, dates taken and anything that would be helpful in assembling the pictures into different series such as: through the year with some one crop; through the year with all the varied things a farmer of different types has to do; comparisons of Negro and white, of tenant and landlord way of doing things and their equipment.

Ilustración 50.- Primeras páginas del informe "Notes and Suggestions for Photographic Study of the 13 County Subregional Area" por el equipo de Herbert W. Odum, y firmado por Harriet L. Herring.

La metodología documental empleada en la *Farm Security Administration*, y posteriormente continuada por Stryker en la *Standard Oil of New Jersey*, a pesar su objetivo social y de las herramientas utilizadas, no dista en exceso de otras aproximaciones al paisaje más académicas como las que en esos momentos desarrollaba la Escuela de Geografía en Berkeley, no solo por el interés puesto en lo formal y visible sino también en su consideración del territorio como la base sobre la que se construyen las relaciones sociales y culturales. La documentación fotográfica de la FSA y la geografía cultural se distancian en sus objetivos finales, pero comparten bases conceptuales, metodología, y también algunos juicios previos sobre el territorio que están observando como la nostalgia por el pasado americano y la defensa ruralista. No resulta por ello difícil interpretar algunos de los *shooting scripts* de Stryker como un listado ordenado de formas culturales o un esquema de observación sistemática y ordenada de la realidad, sea empleado con el fin de construir o de descubrir una historia del paisaje.



Ilustración 51.- John Vachon, "Spearing tobacco, Wisconsin" (1939) y Dorothea Lange, "Mt. Signal, Imperial Valley" (1935).

La asimilación de la fotografía de la *Farm Security Administration* a una antropología visual de América ya fue reconocida por el historiador Ulrich Keller²⁷⁷,

²⁷⁷ En Keller (1986). *The Highway as Habitat: A Roy Stryker Documentation*. Santa Barbara, California, California University Art Museum., citado en Fleischauer y Brannan (1988a). *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press:p. 10.

equiparando el trabajo fotográfico a una observación participante propia de las ciencias sociales, afirmación reforzada, por ejemplo, por el libro *Visual anthropology: photography as a research method*²⁷⁸ publicado por John Collier, uno de los colaboradores de la FSA, en el que se defiende a la fotografía como herramienta en los estudios antropológicos, y expresamente a la percepción del territorio como fuente primaria de información cultural a través del reconocimiento de variables como:

Variables de Ecología y uso del suelo fácilmente legibles mediante fotografía aérea y panorámica

Relación de la agricultura con elementos geográficos—cómo se aleja del desierto, cómo se acerca al mar, cómo asciende las montañas

Patrones de campo, campos grandes, campos pequeños.

Suelo urbanizado por muros, setos, vallas.

Ingeniería de los sistemas de riego desde las fuentes de agua a los aspersores de la acequias

La fertilidad del suelo, tierra buena, tierra pobre.

Suelo rocoso, en comparación con el suelo aluvial.

Erosión hídrica - áreas donde el suelo se ha lavado o donde el movimiento aluvial ha formado el suelo.

La erosión eólica.

Distribución de los campos cubiertos de piedras.

Los campos arados con rocas in situ (tecnología necesariamente realizada con herramientas manuales, la agricultura mecanizada sería imposible).

Los campos limpios de piedra, grandes montones de piedra y cercas de piedra mostrando el esfuerzo realizado

Tecnología agrícola - Uso del arado adaptado a la topografía, la comprensión de la conservación de suelos en el riego, el arado para retardar la erosión o sin tener en cuenta la misma, la presencia o ausencia de terrazas agrícolas.

Proporción de las tierras de cultivo que vuelven a ser zonas arbustivas y bosques

*El crecimiento del bosque. Corte de madera y las operaciones de cultivo de madera. Áreas con plagas forestales.*²⁷⁹

²⁷⁸ Collier y Collier (1986). *Visual anthropology : photography as a research method*. Albuquerque, University of New Mexico Press. El libro se publicó originalmente en 1967, aunque es la edición ampliada de 1986, influida por los trabajos de Edward T. Hall, prologuista del volumen, la que presenta mayores aportaciones al tema territorial.

²⁷⁹ "Variables of Ecology and Land Use Easily Read from Aerial and Long View Photographs
Relation of agriculture to geographic features—how far out in the desert, how close to the sea, how far up the mountain.
Field patterns, large fields, small fields.
Land divisions by walls, hedges, fences.
Engineering of irrigation systems from water source to the fanning out of ditches.
Soil fertility—good land, poor land.
Rocky soil as compared to alluvial delta soil.

Los inventarios, el reconocimiento de formas o los *shooting script* no son sino una simplificación, abstracta, de un territorio imaginado e idealizado, habitualmente superado por una realidad mucho más compleja. Los fotógrafos de la *Farm Security Administration* y el propio Stryker eran conscientes de ello, de que más allá de la necesidad de verificar con imágenes sus relatos preconcebidos, debían ser documentalistas de la realidad. Es por ello que, junto a las órdenes gubernamentales específicas que en algunos casos fueron voluntariamente transgredidas, existía un mandato no oficial de registrar todo aquello que llamase la atención a los fotógrafos, estuviese o no vinculado al objeto principal de su trabajo²⁸⁰. Algo que, para unas personas ajenas a la cultura rural debió de suponer un campo amplísimo que fue intensamente aprovechado para conformar el masivo archivo documental de este periodo que el propio Stryker cifraba en 270.000 imágenes, solo una cuarta parte de ellas positivadas y en menor medida publicadas²⁸¹. Como afirmó Arthur Rothstein,

*El archivo de la FSA nunca se hubiera creado si no hubiéramos tenido la libertad de fotografiar cualquier cosa, en cualquier lugar en los Estados Unidos, cualquier cosa que nos encontramos que pareciese interesante y vital.*²⁸²

La abundancia y heterogeneidad de este material gráfico, verdadero registro enciclopédico de la América de entreguerras y fuente inagotable de nuevas narrativas del espacio americano, resulta sin duda más valiosa que la selección e interpretación destinada a ilustrar las ideas oficialmente preconcebidas. Una oportunidad que no fue desaprovechada tanto en su perspectiva documental como propagandística. La composición del mural instalado en 1941 en la *Grand Central Station* de Nueva York para recabar apoyos para la entrada en la Segunda Guerra Mundial, ofrece un interesante ejemplo del uso de los fondos de la FSA para promocionar una determinada idea de los Estados Unidos y su territorio. En ella, y bajo un mensaje general de soporte las fuerzas armadas, pueden identificarse los grandes referentes paisajísticos americanos, desde el *wilderness* al campo productivo, sobre una llamada a la defensa de "la tierra que amamos". Una imagen de América, romántica e incluso pastoral, que se mantiene incluso en un contexto que parece defender, sin embargo, la otra América, avanzada y tecnológica, como ejemplo de "un mundo mejor".

Water erosion—areas where soil has washed, or where alluvial movement has built soil.

Wind erosion.

Distribution of rock-strewn fields.

Fields plowed with rocks in situ (technology necessarily with hand tools; mechanized agriculture would be impossible).

Fields cleared of rocks, large stone piles and stone fences bespeaking effort.

Agricultural technology—use of contour plowing, understanding of soil conservation in irrigation, plowing to retard erosion or without regard for it, presence or absence of terracing.

Proportion of farmlands that are going back into brush and forests.

Forest growth. Timber cutting and timber farming operations. Areas of forest blight". Ibid., p. 32.

²⁸⁰ Véase Fleischauer y Brannan (1988a). *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press:p. 4.

²⁸¹ Véase Stryker (1973). *The FSA Collection of Photographs*. En Roy Emerson Stryker y Nancy Wood, *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs*. New York, Graphic Society.

²⁸² "The Farm Security file would never have been created if we hadn't the freedom to photograph anything, anywhere in the United States—anything that we came across that seemed interesting, and vital". Arthur Rothstein, citado en Trachtenberg (1988). *From Image to Story. Reading the File*. En Carl Fleischauer y Beverly Brannan, *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press: 43-73:p. 58.

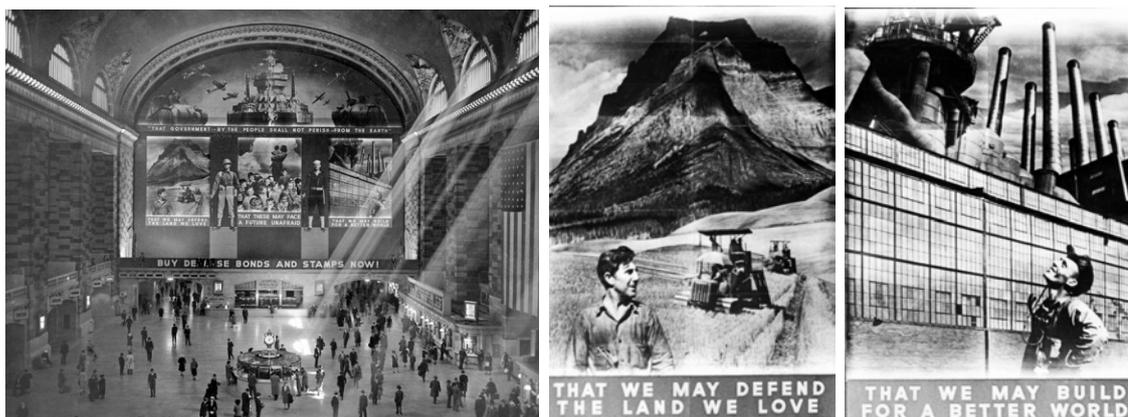


Ilustración 52.- La estación Grand Central de Nueva York en 1941, con el mural publicitario realizado a partir de las imágenes de la FSA. y detalle de dos de los paneles que lo conformaban. La fotografía de Grand Central Station es de Arthur Rothstein.

La amplitud del fondo gráfico, en permanente crecimiento, suponía, no obstante, también un problema por la dificultad que entrañaba su clasificación y ordenación, haciendo arduo y costoso no solo el proceso de construcción de estas nuevas narrativas, sino imposibilitando incluso el uso puramente documental del material como fuente fiable de información de unos Estados Unidos reales, no idealizados o contruidos ideológicamente. Edwin Rosskam, asistente de Stryker, evidenció la necesidad de dotar de un orden al "jeroglífico" en el que se habían convertido los fondos, como lo calificó en un informe publicado en 1941 y titulado *Hieroglyphics we call our photographic file and how to decipher them*²⁸³. Tarea que será encomendada, ya en los últimos años de la unidad, a Paul Vanderbilt, archivista y posteriormente reconocido fotógrafo del medio oeste rural, quien no solo sistematizará el archivo para mejorar su accesibilidad, sino que contribuirá también, a través de una subjetiva estructura de ordenación, a construir un "vocabulario ordenado" de elementos territoriales y sociales que reforzaba determinadas ideas sobre la propia identidad americana del periodo.

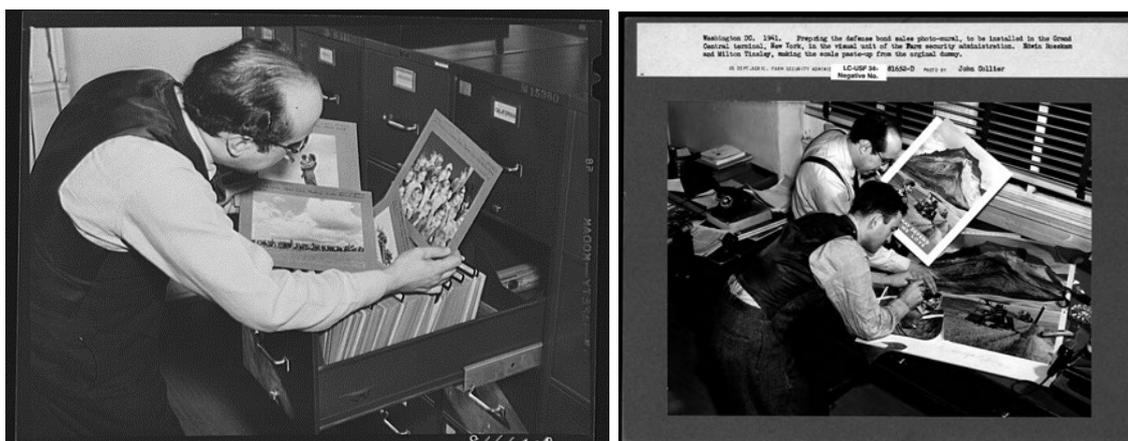


Ilustración 53.- Edwin Rosskam seleccionando material del archivo informal de la FSA. A la derecha, componiendo el mural propagandístico de Grand Central con Milton Tinsley. Las fotografías son de John Collier.

²⁸³ Véase Levine (1988). *The Historian and the Icon. Photography and the History of the American People in the 1930s and 1940s*. En Carl Fleischauer y Beverly Brannanibid. Berkeley, California, University of California Press.

El declive de la *Farm Security Administration*, provocado por el fin del interés federal por las políticas agrarias y su financiación, motiva la transferencia en 1942 de los fondos, de esta "enciclopedia visual de América", primero a un organismo similar vinculado a la nueva preocupación gubernamental, la Segunda Guerra Mundial, la *News Bureau Division of Photography* de la *Office of War Information*, y posteriormente a su repositorio definitivo, la Librería del Congreso, donde recaen en 1946 en virtud de un acuerdo firmado dos años antes. La ordenación y sistematización de los fondos surge como una necesidad para garantizar el adecuado traslado de los mismos.

Paul Vanderbilt, a quien Roy Stryker había conocido por mediación de Beaumont Newhall, ya había demostrado años antes su capacidad para abordar la clasificación de colecciones fotográficas en el *Philadelphia Museum of Art*. El reto ahora, en un momento en el que aún no existía una normalización de la gestión de archivos, era mayúsculo, pero fue resuelto de un modo al mismo tiempo original y revolucionario, asumiendo no solo la necesidad de preservar el modo en el que había sido transmitido a los Estados Unidos el estado de la nación durante la Gran Depresión, sino también de mantener vivo el archivo como fuente de información e historias que ayudasen a interpretar, con nuevas perspectivas, la realidad americana. Su objetivo no fue simplemente facilitar la localización de imágenes concretas, iconos de la época, sino también la de que estas pudiesen convertirse en una fuente de inspiración y conocimiento en el futuro. Algo que logra superponiendo dos sistemas de clasificación.

En primer lugar, y siguiendo el deseo de Rosskam de contextualizar imágenes hasta ese momento interpretadas de modo aislado e independiente, crea exclusivamente para materiales positivados lo que denominará LOTs, definidos como "un conjunto de copias que se desea mantener juntas... por lo general porque forman una "historia" concebida y fotografiada como una unidad interpretativa"²⁸⁴ que "por lo general corresponde al encargo a un fotógrafo o a la cobertura de un tema determinado en un determinado lugar y tiempo"²⁸⁵. Bajo este criterio se identifican 2.176 lotes, de los que 1.819 son microfilmados y archivados²⁸⁶.

El segundo sistema de ordenación presenta mayor interés, recurriendo a un criterio concurrente de localización espacial y clasificación temática, ajeno totalmente al modo en que fueron obtenidas las imágenes, y que, bajo una aparente objetividad y neutralidad, transmite no obstante una particular interpretación de América. Un mecanismo en el que es identificable la influencia de los trabajos de Howard W. Odum, de quien se toma tanto la división espacial de los Estados Unidos en regiones culturalmente homogéneas²⁸⁷, como, junto con los trabajos del *Institute of*

²⁸⁴ "a set of prints which it is desired to keep together ... usually because it is a 'story' conceived and photographed as an interpretive unit". En Paul Vanderbilt, citado en Fleischauer y Brannan (1988a). *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press:p. 332.

²⁸⁵ "usually corresponding to a photographer's assignment or coverage of a certain subject at a certain place and time". Vanderbilt (1955). *Guide to the Special Collections of Prints & Photographs in the Library of Congress*. Washington, DC, Library of Congress:p. 55.

²⁸⁶ Para más detalles sobre el sistema de clasificación, véase Fleischauer y Brannan (1988a). *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press:p. 330-342.

²⁸⁷ Howard W. Odum caracterizaba cada una de estas regiones en *American Regionalism*, definiéndolas como "The Middle States and Their "Middle West", The Northeast and Its New England, The Southeast and Its "Old South", The Far West and Its California, The Northwest and Its Great Plains y The

Human Relations de la Universidad de Yale²⁸⁸, en el procedimiento y estructura para clasificar temáticamente cada fotografía.

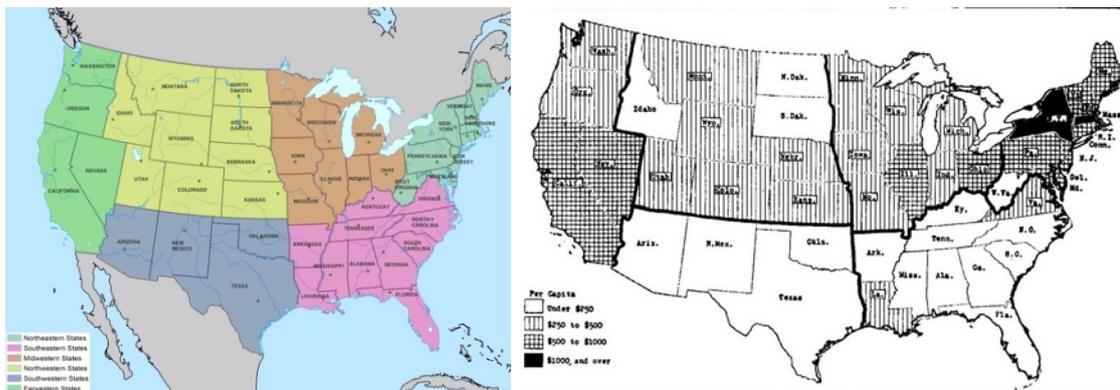


Ilustración 54.- Zonas de clasificación de las fotografías de la FSA, según el sistema ideado por Vanderbilt, y empleo de la misma división regional por Howard W. Odum en (Odum, H. W. y Moore, H. E., 1938: 486).

El sistema estaba integrado por una estructura básica, formado por conceptos y grupos temáticos claramente reconocibles, que eran asignados de modo intuitivo a cada imagen en función del tema principal que era reconocido en la misma. Con ello Vanderbilt facilitaba el acceso a las imágenes, pero al mismo tiempo, fijaba parte de su significado al impregnar en las mismas su propia y subjetiva lectura, condicionando toda nueva percepción con los propósitos y criterios de su clasificación. Un hecho que resulta particularmente relevante con dos tipos de realidades con una importante presencia en el esquema, el territorio por su condición de soporte de todas las interpretaciones, y los elementos comunes que, categorizados, son dotados de significados y relaciones que inicialmente podían no ser evidentes.

El análisis del cuadro de grupos temáticos de Vanderbilt aporta valiosa información al respecto. El hecho, por ejemplo, de que el primero de los grupos temáticos sea "la tierra" y el último las "actividades sociales y personales" supone ya una inversión del modo en que las imágenes fueron obtenidas y dota de una mayor relevancia a la cultura material frente a la social. Más aún si ese primer grupo, calificado como "la base de la civilización"²⁸⁹ incorpora realidades tan heterogéneas como la propia naturaleza o un amplio conjunto de espacios antropizados, desde campos hasta carreteras y ferrocarriles, del que únicamente se excluyen las ciudades, consideradas independientemente. Tierra, ciudad, vivienda y transporte forman para Vanderbilt la base material sobre la que es posible construir un retrato cultural de América, en el que las actividades económicas ligadas a un sistema de supervivencia y autosuficiencia, propias de lo rural tradicional, son detalladas con especial minuciosidad.

Southwest and Its Texas". Véase Odum y Moore (1938). *American regionalism; a cultural-historical approach to national integration*. New York, H. Holt and Company.

²⁸⁸ Véase Trachtenberg (1988). *From Image to Story. Reading the File*. En Carl Fleischauer y Beverly Brannan, *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press: 43-73:p. 56.

²⁸⁹ "The Land - the background of civilization".

Farm Security Administration and Office of War Information Collections

The primary breakdown in this file's arrangement is geographical and the secondary breakdown is according to subjects.

A is used for subjects without geographical consideration; C for the United States without further regional division. Regions in the U.S. are: D - Northeast; E - Southeast; F - Middle States; G - Northwest; H - Southwest and J - Far West. Within each region, photographs are arranged according to the following outline:

14-18	The land - the background of civilization
143-153	Mountains, deserts, foothills, plains
154-167	Farms, land conditions
168-175	Forests, parks, plant life
177-1835	Weather, floods, rivers, dams, canals, lakes
184-187	Highways, railroads, industrial areas
19	Seashore, islands, open sea
2-278	Cities and towns - as background
211-227	City streets, buildings, stores, traffic, housing, slums, industry, waterfronts
23	City parks, residential areas, suburbs, gardens
25-27	Towns and small cities, oil towns, mining towns, housing, pueblos, ghost towns, cemeteries, etc.
3	People - as such - without emphasis, excepting in the case of children, on their activity
3-35	Crowds, groups, individuals, details, clothes, families
36-38	Children, groups, home activities, schools, organizations, play
4	Homes and living conditions
41-43	Houses, rooms, furniture, people at home, visiting, hobbies
44-447	Life in tents, shacks, rooming houses, hobo jungles
448-46	Personal care and habits, housework, cooking, eating, sewing, sleeping
47-48	Porches, yards, gardens, servants
5-526	Transportation: walking, animals, cycles, automobiles, taxis, trailers, trucks, road conditions, electric cars, railroads, freight, shipping, airplanes
527	Tourists, traveling, hotels, and other accommodations
53-59	Work - the economic basis of survival
53-57	Raw materials
53-54	Agriculture: crops, livestock, ranches
531-538	Vegetables & fruits, grain, sugar, coffee, cotton, tobacco, etc.
54-581	Dairy and poultry farming, cattle, sheep & other livestock
5482-5488	Farm land, equipment and management
55-558	Forest products: lumber, syrup, turpentine, decorative greens, trapping
56	Fishing, shrimps, oysters, etc.
57	Mining, oil (petroleum) wells, quarrying
58	Technical research, administration & finance, office work, stock rooms
59	Engineering and Building
591-593	Civil engineering, surveying, clearing land, roads, tunnels, bridges, irrigation, water supply, sewage disposal
594-595	Architecture, drafting, construction, alteration
596-598	Seal house building, building trades, prefabrication, landscaping, demolition
6	Processing and Manufacturing
601-608	Food products, meat packing, dairy products, canning, beverages, feed, etc.
609-611	Fur, leather, textiles, clothing, accessories, carpets, canvas, cordage
612-614	Wood, building materials, paper, packaging, printing, commercial photography, reproduction
615-619	Chemical industries, munitions, oil refining, plastics, rubber, cement.

Work - Processing and Manufacturing (continued)

620-623	Iron and steel, other metals, machinery, engines, tools, appliances, household equipment, scientific and musical instruments
624	War materials other than munitions & transportation equipment-- Ordnance
625-628	Transportation equipment: automobiles, tanks, railroad rolling stock, ships, aircraft--Miscellaneous manufacturing
63-64	Selling and distribution
630	Warehousing, wholesaling
631-645	Advertising, displays, selling, stores, miscellaneous shops, news-stands, home delivery, auctions, markets, street vendors
646-648	Services: mechanical (e.g. plumbing), hotel and restaurant help, tailors, barbers, beauty parlors, etc.
65-655	Utilities, power, electricity, heat, gas, water, ice, postal service, telephone, telegraph, radio communications
656-658	Fire prevention, street cleaning, undertaking, misc. services
66-69	Organized society - for security, justice, regulation and assistance
66	Labor organization, strikes, unemployment, relief, employment
67-675	Government, legislature, elections, politics, law, courts, police, prisons, economic administration, treasury
677	Foreign relations, diplomatic corps
678-679	Non-governmental and semi-governmental organizations--Promotion
68-682	Government and other organized aid and security planning: agents, C. C. C., meetings, planned communities, agricultural aid, relocation, migra-tory labor, rehabilitation, tenant purchase loans, etc.
684-686	Other aid organizations, welfare work (except medical), handicapped people, education, aid in disasters
687	Animal protection
7-72	War: Fortifications, armed services, special groups, registration, recruiting
73-734	Induction, general training, camps, maneuvers
735-739	Special training, functions--preparation for war--Infantry, artillery, armored forces, Marines, MP's, Navy, life aboard ship, Coast Guard, military & naval aviation, engineers, artificers, intelligence, operations under special conditions
74-741	Famous people in armed services; servicemen on leave
742-745	Transportation: marching, motor, ships, air
746-753	Theater of war, actions, offense, defense, supply, sea engage-ments, aircraft actions, bombing raids, atrocities, dead, prisoners
758-7588	Heroes, awards, parades--Retirement--War graves
76-769	Civilian defense and other civilian activities
764-775	Evacuation, refugees, internment, propaganda, subversion, sabotage, the enemy
8-83	Medicine, health, first aid, war casualties, hospitals, dentistry, public health, sanitation, safety
84-85	Religion, prayer, churches, clergy, revival meetings, ceremonies, education, missionaries
86-88	Intellectual and creative activity, science (as distinct from technology), colleges and universities, museums, records, surveys, documentary work, Journalism, editorial work, writing, representative and decorative arts
89-905	Social and personal activity--ceremonies, organized gatherings, meetings, informal gatherings, parties, dancing
906-908	Hotels, restaurants, clubs, resorts, vacations, beaches, amusement parks
91	Fairs, parades, rodeos, circuses, theatres, show business, motion pictures, music, radio
92-93	Recreation, relaxation, outdoor life, sports, athletic contests, indoor games, gambling
94	Discipation and crime
96	Subjects not adequately covered above, but better arranged in alphabetical order under subject headings.

Ilustración 55.- Grupos temáticos, simplificados, del sistema decimal de ordenación de las colecciones de la FSA ideado por Paul Vanderbilt.

El grado de complejidad y exhaustividad del esquema propuesto por Vanderbilt es tal que el propio hecho de clasificar algunas imágenes implicaba ya una definición muy precisa de cómo debía ser leída, y paralelamente, por ser un esquema de entrada única, dirigía de manera muy determinista qué imágenes podían ser empleadas para ilustrar determinadas ideas. En realidad, lo que crea Vanderbilt no es una estructura para ordenar imágenes, sino que convierte el conjunto de imágenes de la *Farm Security Administration* en un completo léxico de Estados Unidos preparado para ser combinado en forma de narraciones visuales. Como afirmaba Trachtenberg:

*Vanderbilt estableció una analogía fundamental entre las fotografías y el lenguaje. Llevó a la práctica la teoría de que, al igual que las palabras, las imágenes pueden y deben ser recombinadas dando lugar a nuevas ideas, nuevos conocimientos, nuevos juicios del mundo, de manera infinita.*²⁹⁰

Contradictoriamente, el sistema a la vez que está abierto a nuevas lecturas, no deja de transmitir desde el análisis conjunto una determinada interpretación de América que comparte la perspectiva idealizada de Stryker apoyada en el pionero americano del oeste con un cierto trasfondo religioso más propio de la tradición puritana, plasmados por ejemplo en la visión del trabajo o la importancia del territorio. Como afirmará ya en la década de los sesenta el propio Vanderbilt, su sistema de clasificación trataba de ofrecer también un reflejo de la "historia del hombre" y de satisfacer la preocupación de este por "sus semejantes y por la

²⁹⁰ "Vanderbilt drew a fundamental analogy between photographs and language. He built into the file the theory that, like words, images can and should be endlessly recombined into new relations to generate new ideas, new cognitions, new senses of the world". Trachtenberg (1988). From Image to Story. Reading the File. En Carl Fleischauer y Beverly Brannan, *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press: 43-73:p. 52.

estructura y aspecto de su país"²⁹¹. Vanderbilt construye en realidad su propia historia, guionizada y teatralizada, de los Estados Unidos, "un drama en el que el mundo es el escenario, la gente los actores, y la lucha por la existencia o supervivencia, la trama"²⁹², los grandes temas que estructuran el archivo. Lo que nos ofrece es la oportunidad de componer parte de esa historia a través de la elección personal de elementos de cada una de esas categorías o bien, alternativamente, centrar su atención exclusivamente aspectos parciales de la misma.

Los trabajos de la *Farm Security Administration*, analizados como conjunto, crearon una imagen específica de la América de entreguerras que el sistema de ordenación de Vanderbilt hizo globalmente accesible y comprensible, con una amplia difusión, ya desprovistas de su carga política y propagandística, en la segunda mitad del siglo XX, y gran impacto sobre la idea que la población tenía acerca de su propia tierra, pasado e identidad. Como afirmaba Stryker, "produjimos algunos de los importantes materiales a partir de los cuales las historias del periodo fueron escritas"²⁹³, pero ni él ni los políticos de la época fueron los creadores de una nueva idea de los Estados Unidos, sino que solo contribuyeron, junto con otras expresiones culturales del periodo, a hacer emerger una concepción de la verdadera identidad americana que rescataba valores como "la fe en el individuo, en la cooperación voluntaria, en la armonía de intereses, en las virtudes de la vida de los pueblos agrarios y pequeños" como símbolos de "la superioridad y primacía del modo de vida americano"²⁹⁴, expresada a través de su territorio construido más tradicional. Las fotografías, mediante ese retrato de un medio rural y vernáculo que se estaba transformando materialmente, llamaban a preservar los valores sobre los que se fundaba su tradición, enseñando a ver y reconocer una América olvidada y a reconstruir una identidad común, a introducir, en palabras del propio Stryker, "América en los americanos"²⁹⁵, y "ayudando a conectar la imagen de sí mismo de una generación con la realidad de su tiempo en la historia"²⁹⁶.

²⁹¹ Paul Vanderbilt, citado en Fleischauer y Brannan (1988a). *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press:p. 56.

²⁹² "The best conceptual picture of the history of mankind which we have been able to devise was that of a drama in which the world is a stage, people the actors, and the struggle for existence or survival, the plot". Paul Vanderbilt, citado en *ibid.*

²⁹³ "We provided some of the important material out of which histories of the period are being written". Roy E. Stryker (1973), citado en Levine (1988). *The Historian and the Icon. Photography and the History of the American People in the 1930s and 1940s*. En Carl Fleischauer y Beverly Brannan, *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press:p. 40.

²⁹⁴ "Insofar as Stryker had an ideology, it was not the product of a smoke-filled conference room teeming with politicians and capitalists; it emanated from the same matrix that had long permeated American politics and the American people and was shared by many of Stryker's colleagues and those they photographed: belief in the individual; in voluntary cooperation; in a harmony of interests; in the virtues of the agrarian/small-town way of life; in the future; in the possibilities of peaceful, progressive reform; in the superiority and primacy of the American Way". *Ibid.*, p. 37.

²⁹⁵ "We introduced America to Americans". Roy E. Stryker, citado en *ibid.*, p. 40.

²⁹⁶ "it helped connect one generation's image of itself with the reality of its own time in history". Stryker (1973). *The FSA Collection of Photographs*. En Roy Emerson Stryker y Nancy Wood, *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs*. New York, Graphic Society.

Walker Evans y la invención del vernáculo americano

¿Son «bellas» las cosas cuya intención no es serlo y que son creadas en convergencias de casualidad, necesidad, inocencia o ignorancia y para fines completamente irrelevantes? A esto solo puedo contestar con rotundidad: primero, que la belleza intencionada es mucho más una cuestión de casualidad y necesidad que el poder de la intención, y que la belleza «casual» de las «irrelevancias» está formada en el fondo por instintos y necesidades popularmente considerados propiedad exclusiva del «arte» segundo: que las cuestiones de «azar» y «falta de intención» pueden ser y son «bellas» y constituyen por sí mismas todo un universo.²⁹⁷

Walker Evans fue, a pesar de la brevedad de su relación con la *Farm Security Administration*, apenas dieciocho meses en el periodo en el que aún se denominaba *Resettlement Administration*, y de no compartir los objetivos propagandísticos de la misma²⁹⁸, quizá el fotógrafo que influyó de una manera más decisiva en su manera de retratar los Estados Unidos. Evans ya era, a su llegada a la agencia, un fotógrafo reconocido y con una visión particular y definida del paisaje americano, a cuya obra el MoMA había dedicado una exposición en 1932 bajo el título *Walker Evans: Photographs of Nineteenth Century Houses*, en la que abordaba, a través de la arquitectura, el tema de la transformación, material e identitaria, de la América tradicional. Su importancia radicará fundamentalmente en la aportación realizada a la identificación de cuáles eran los elementos territoriales realmente representativos de la cultura vernácula americana que podían ser difundidos como modelo para una nueva sociedad.

Evans mostró a toda una generación la existencia de un paisaje más allá de aquella naturaleza que "le aburría mortalmente", de un paisaje ligado "a la mano del hombre"²⁹⁹, pero ayudó a descubrir además el valor de lo ordinario y cotidiano en este paisaje. Frente a la espectacularidad de la naturaleza retratada por Ansel Adams o la plasticidad de los territorios capturados por Edward Weston, centra su atención en elementos comunes, convencionales, sin valor estético o significativo como objetos aislados, pero en cuya percepción conjunta y relacionada creía reconocer la esencia de la realidad americana. Unos paisajes populares que había comenzado a retratar a finales de los años veinte, cuando vuelve de París con los deseos frustrados de ser escritor, pero que le servirán para encontrar en la imagen un modo alternativo de contar historias.

Walker Evans: Photographs of Nineteenth Century Houses, comisariada por Lincoln Kirstein y concebida inicialmente como una exposición de arquitectura, había supuesto el primer reconocimiento del valor de su interpretación de la arquitectura popular norteamericana, que había centrado su atención en un primer momento. Será, sin embargo, *American Photographs*, realizada tras su colaboración con la FSA y considerada oficialmente la primera exposición monográfica de fotografía

²⁹⁷ Agee y Evans (2008). *Elogiemos ahora a hombres famosos*. Barcelona, Editorial Planeta, S.A.:p. 224.

²⁹⁸ Llegaría incluso a acordar contractualmente su negación a realizar fotografías destinadas expresamente a fines propagandísticos o a mostrar ideas explícitamente definidas por sus superiores. En una carta enviada a Stryker afirmará rotundamente que sus fotografías "son documentos, no propaganda. Su valor reside en el propio documento que, a la larga, demostrará su inteligencia". Citado en Mora (2008a). Breve glosario para un buen uso de Walker Evans. En Gilles Mora, *Walker Evans*. Barcelona/Madrid, Lunwerg Editores:p. 9.

²⁹⁹ "La naturaleza me aburre mortalmente... Lo que más me interesa en la mano del hombre". Walker Evans, citado en *ibid.*, p. 2.

celebrada en el MoMA, la que consagre su visión. La misma institución promoverá una segunda exposición monográfica de su obra ya en 1971, comisariada por John Szarkowski, el que será uno de los principales valedores de su trabajo.

El catálogo de *American Photographs*, considerado también el primer libro de fotografía moderno por su condición de relato visual³⁰⁰, y particularmente su segunda parte, ilustra bien esta interpretación de América que Evans descubrió y mostró al resto de la sociedad, la de una realidad convencional, en muchos casos trivial, pero plagada de detalles que son muestra de modos de vivir alejados del dominante medio urbano y conectados a una sociedad que resiste en unas condiciones más propias de un honroso pasado que, para él, seguían constituyendo la "esencia" de lo que debería ser la, en esos momentos debilitada, identidad americana. El conjunto de su obra es el resultado de décadas de búsqueda de esos elementos capaces de definir los Estados Unidos en toda su diversidad y complejidad.

Será precisamente la renuncia, y quizá también la negación, de la existencia de una identidad americana única, homogénea y coherente lo que distancia la visión de Evans de los grandes ideales y mitos hasta entonces consolidados. Es una ruptura significativa con la tradición histórica, cultural y visual dominante, e incluso con las ideas que regían el presente de una nación que, desde su creación, había perseguido referentes capaces de aportar unidad a un contexto, sobre todo social, que se caracterizaba fundamentalmente por la falta de esta. En este marco debe situarse tanto el culto al *wilderness* como el destino manifiesto que movieron el siglo XIX, pero también las ideas del *American Way of Life* de los años veinte o el culto al granjero iniciado por Jefferson y revitalizado durante la Gran Depresión, y que la fotografía popular del paisaje no había hecho sino apoyar visualmente³⁰¹.

Evans rompe con esta interpretación integradora de los Estados Unidos, fomentada desde el ámbito institucional, para centrarse en una América construida desde sus cimientos más básicos, desde la cultura popular, la vida diaria y contemporánea, dominada por elementos cotidianos, sencillos y triviales que, sin embargo, adquieren interés desde su visión integrada. Como afirmará John Szarkowski "individualmente, las fotografías de Walker Evans evocan una percepción innegable de lugares específicos. Colectivamente, evocan el sentimiento de América"³⁰². Es el primero que se acerca al paisaje buscando la cotidianeidad y la contemporaneidad, sin la preocupación real por la construcción de un mensaje o idea, sino con el simple deseo de capturar con la máxima neutralidad la vida y la experiencia visual diaria de cualquier americano anónimo, entendiendo que era la suma de estas experiencias individuales lo que constituía la verdadera realidad e identidad. Niega por ello la carga simbólica de una imagen tomada aisladamente y hace recaer la construcción de su mensaje en la agrupación de las mismas, un recurso por otro lado ya común a finales de los años treinta, como lo único capaz de ofrecer un panorama completo y realista de aquello que le rodeaba.

³⁰⁰ Evans y Kirstein (2012). *American photographs*. New York, Museum of Modern Art:p. 201.

³⁰¹ Véanse los capítulos "2.- *Landscape as God*" y "4.- *Landscape as Symbol*" de Jussim y Linquist-Cock (1985). *Landscape as Photograph*. New Haven and London, Yale University Press:p. 21-37; 59-77.

³⁰² "Individually, the photographs of Walker Evans evoke an incontrovertible sense of specific places. Collectively, they evoke the sense of America". Szarkowski (1971). Walker Evans. New York, Museum of Modern Art.

La mirada de Evans hacia el territorio americano es innovadora en múltiples sentidos. Lo es en tanto que no existe una búsqueda deliberada y manifiesta de un contenido artístico en las imágenes producidas, aunque estas hayan sido con posterioridad consagradas como tales. No quiere esto decir que exista una despreocupación por el resultado formal, pero este se encuentra subordinado a la representación realista de lo retratado, primando la sobriedad, sencillez, neutralidad y su condición de documento, en el que el único artificio parece ser la búsqueda del mejor punto de vista para capturar la escena. Pero lo es también desde los objetos a los que presta su atención y lo que motiva su acercamiento a los mismos. Evans se aleja, en todos los sentidos, de lo excepcional. En sus fotografías no intervienen personajes conocidos, ni la grandiosidad del paisaje. Frente a ello, tanto las componentes materiales como sociales de sus imágenes no hacen sino ofrecer un retrato y relato de lo anónimo.

Si bien esta apreciación de lo cotidiano tiene su origen en la arquitectura vernácula y, por tanto, en una cierta interpretación nostálgica del pasado popular equiparable a la que motivó la vuelta al ideal agrícola, lo cierto es que durante los años treinta, quizá su etapa más prolífica, su mirada se dirige cada vez más a elementos contemporáneos y triviales, tanto del medio rural como del medio urbano. En sus fotografías hay paisajes y arquitectura, pero también carteles, señales o detalles de la vida urbana, que descubren una América a la que hasta ese entonces no se prestaba atención a pesar de encontrarse a la vista de todos. Contradictoriamente, su colaboración con la *Farm Security Administration* contribuyó notablemente a hacer esto posible, no tanto por orientar su trabajo, cuyas características lo convertían frecuentemente en inútil para los propósitos gubernamentales, como por permitirle recorrer y observar el país con libertad³⁰³. Gracias al soporte gubernamental Evans pudo recorrer, en el breve periodo anterior a su despido de la FSA, más de 6.000 kilómetros de los estados del sur y el este del país, principalmente Mississippi, Georgia, Carolina del Sur, Arkansas y Tennessee, que le servirían para ampliar su comprensión de la América popular, ya no acotada a la Nueva Inglaterra que conocía y había servido de marco para su primera exposición en el MoMA, y construir una interpretación de lo vernáculo no limitada a la arquitectura tradicional.

Este largo periplo le permitió descubrir muchos de los elementos que se convertirán en iconos de la América popular del momento, reflejando la cultura de la carretera, de la publicidad, de la sociedad industrial en desarrollo y de un medio rural en declive. Pero no solo identificó estos materiales, sino que articuló un modo de fotografiarlos que lograba no solo volver atractivos y bellos objetos y situaciones en su mayor parte banales y triviales, sino también a abogar por un modo más tolerante de acercarse a esa realidad que caracterizaba su época. Como afirmaba Lincoln Kirstein en el ensayo introductorio de *American Photographs*,

Walker Evans nos está dando la civilización contemporánea del este de Estados Unidos y sus dependencias del mismo modo que Atget nos dio París antes de la guerra y Brady nos dio la Guerra entre

³⁰³ En palabras de John Szarkowski, "(...) para los fotógrafos en campo [la FSA] era una oportunidad de hacer verdaderas fotografías, alejados de la quejosa ayuda de editores o clientes, e incluso lejos de los consejos de los burócratas". ["(...) its theoretical purpose was thus by implication political, but to the photographers in the field it was an opportunity to make true photographs, away from the carping help of editors or clients, and even away from the advice of bureaucrats"]. Ibid.

Estados³⁰⁴ después de ver estas imágenes con todos sus claros, horribles y hermosos detalles, su abierta locura y lamentable grandeza, comparar esta visión de un continente como es, no como podría ser o como era, con cualquier otra visión coherente que hemos tenido desde la Primera Guerra Mundial. ¿Qué poeta ha dicho tanto? ¿Qué pintor ha demostrado tanto? (...) El poder de la obra de Evans radica en el hecho de que detalla el efecto de las circunstancias en las cosas familiares, que un solo rostro, una sola casa, una única calle, golpea con la fuerza de las abrumadoras cifras, la terrible fuerza acumulada de miles de rostros, casas y calles.³⁰⁵

El descubrimiento de esta "belleza oculta" de lo cotidiano, que explotará en sus colaboraciones a partir de 1945 con la misma revista *Fortune* que, años antes, había rechazado su reportaje sobre los aparceros de Alabama que dará lugar a *Let Us Now Praise Famous Men*³⁰⁶, es más importante desde el punto de vista de la construcción de un nuevo paisaje, de una visión unitaria, que del descubrimiento de sus componentes elementales. Evans no es el único que presta su atención a la imagen de lo cotidiano en las artes plásticas de la época. También lo hicieron el resto de fotógrafos de la *Farm Security Administration* o ajenos a la misma como Margaret Bourke-White, o pintores como Edward Hopper. Sin embargo, resulta más excepcional encontrar una respuesta receptiva, y positiva, ante estas muestras de la vida cotidiana americana, y menos aún su reconocimiento conjunto como paisaje, como la valiosa expresión material de una identidad territorial.

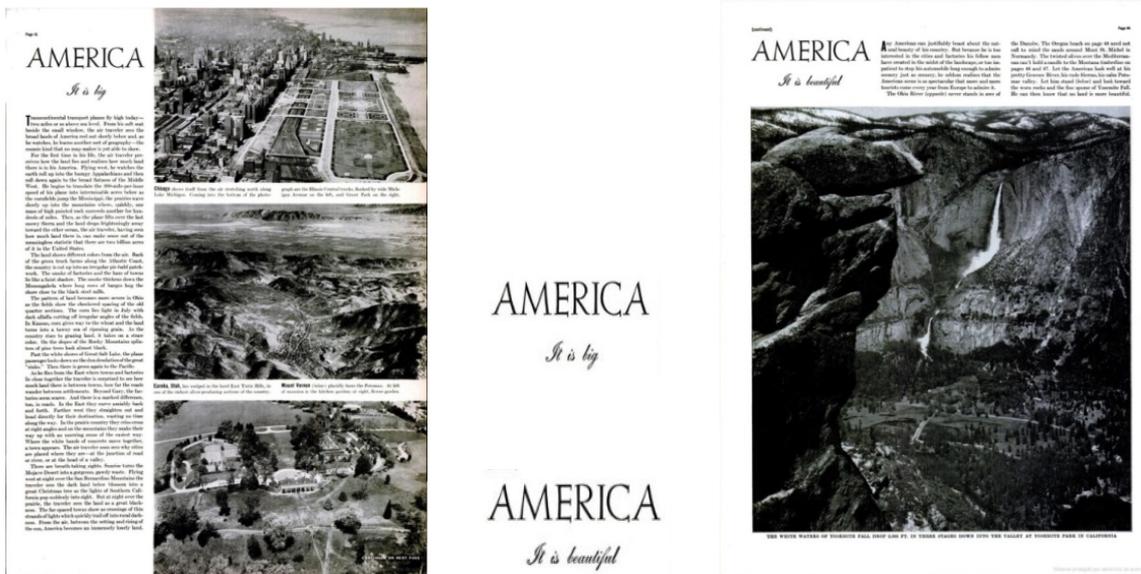


Ilustración 56.- En los años treinta América era para los americanos, fundamentalmente, grande y bella. (LIFE, 1938a: 41 y 44).

³⁰⁴ Se refiere a la guerra civil americana.

³⁰⁵ "Walker Evans is giving us the contemporary civilization of eastern America and its dependencies as Atget gave us Paris before the war and Brady gave us the War between the States. (...)after looking at these pictures with all their clear, hideous and beautiful detail, their open insanity and pitiful grandeur, compare this vision of a continent as it is, not as it might be or as it was, with any other coherent vision that we have had since World War I. What poet has said as much? What painter has shown as much?(...) The power of Evans's work lies in the fact that he so details the effect of circumstances on familiar specimens that the single face, the single house, the single street, strikes with the strength of overwhelming numbers, the terrible cumulative force of thousands of faces, houses and streets". Lincoln Kirstein, en el ensayo introductorio de Evans y Kirstein (2012). *American photographs*. New York, Museum of Modern Art.

³⁰⁶ Agee y Evans (2008). *Elogiamos ahora a hombres famosos*. Barcelona, Editorial Planeta, S.A.

Algunos reportajes gráficos de la época publicados en la revista *LIFE*, que ya había abordado el ideal del Nuevo Oeste rooseveltiano³⁰⁷ o la figura del emigrante agrario interpretado como el nuevo pionero en la búsqueda de su *American Way of Life*³⁰⁸, pueden ofrecer una aproximación a la consideración del paisaje cotidiano en las décadas de los años treinta y cuarenta. En junio de 1938, por ejemplo, la revista dedicó un reportaje especial al paisaje americano, titulado *America, Millions of its people set out to see their country*³⁰⁹, que abordaba la percepción que los propios americanos tenían de su país, detallando las grandes rutas turísticas internas y los principales atractivos de cada región, los lugares que “el americano errante ve en su hermosa tierra”³¹⁰, destacando las fotografías de los grandes entornos naturales, de las maravillas geológicas descubiertas en el oeste. En el reportaje se presentaban en titulares las dos cualidades de América que encarnaban estos elementos, su belleza y su grandeza, ensalzadas por la reciente capacidad de contemplar toda su extensión desde el aire, y acompañada de una crítica a la nueva cultura urbana e industrial que estaba olvidando estas cualidades.

*Cualquier estadounidense puede presumir con razón de la belleza natural de su país. Pero debido a que está demasiado interesado en las ciudades y las fábricas que sus semejantes han creado en medio del paisaje, o es demasiado impaciente para detener su automóvil lo suficiente para admirar paisajes como escenario, rara vez se da cuenta de que la escena estadounidense es tan espectacular que cada vez más turistas vienen cada año desde Europa para admirarlo.*³¹¹

La grandeza y la belleza de estos paisajes, admirados por la sociedad americana y que representaban la actitud generalizada en la época hacia su territorio, poco tienen que ver con la trivialidad de aquellos elementos sobre los que Evans reposaría su atención. Frente a ello, en el mismo número de la revista, Margaret Bourke White ofrece una perspectiva claramente diferente de ese otro paisaje, más común y convencional, el que cualquier ciudadano podía ver cada día, el de las carreteras que al mismo tiempo que permitían desplazarse y descubrir el territorio³¹², dificultaban su disfrute. Los calificativos para este paisaje no pueden ser más negativos: monstruoso, feo, repugnante,...

³⁰⁷ LIFE (1936). Franklin Roosevelt has a Wild West. *LIFE*. 1: 10-17.

³⁰⁸ LIFE (1937). U.S. Dust Bowl. *LIFE*. 2: 60-65.

³⁰⁹ LIFE (1938a). America, Millions of its people set out to see their country. *LIFE*. 4: 24-48.

³¹⁰ “some things the wandering American sees in his lovely land”. *Ibid.*, p. 24.

³¹¹ “Any American can justifiably boast about the natural beauty of his country. But because he is too interested in the cities and factories his fellow men have created in the midst of landscape, or too impatient to stop his automobile long enough to admire scenery just as scenery, he seldom realizes that the American scene is so spectacular that more and more tourist come every year from Europe to admire it”. *Ibid.*, p. 44.

³¹² El primer reportaje incluye una cita de Lewis Gannett en la que se pregunta si los que más han hecho para que el americano conozca su territorio son las compañías de gasolineras que publicaban los mapas de carreteras del país. *Ibid.*, p. 24.

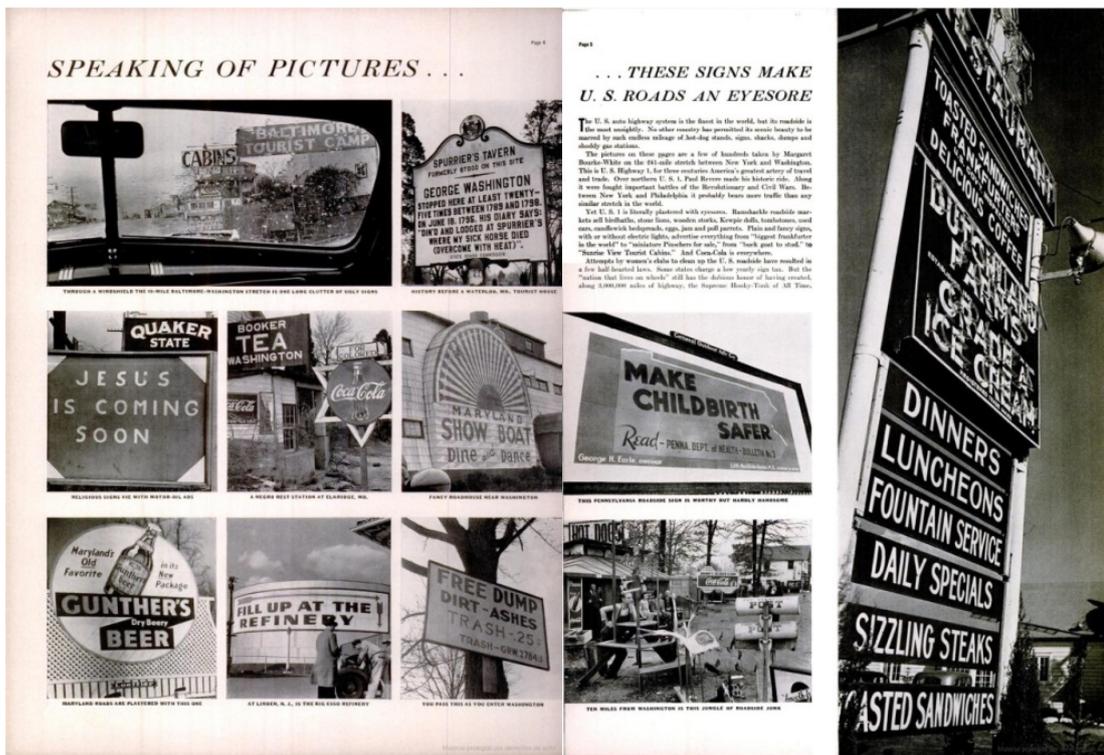


Ilustración 57.- Lo que hace a las carreteras americanas repugnantes en los años treinta.(LIFE, 1938b).

Frente a esta visión negativa y pesimista hacia lo convencional y el paisaje contemporáneo, Walker Evans hacía suya la idea, expresada con Agee en *Let Us Now Praise Famous Men*, de que también era posible encontrar belleza en “las cosas cuya intención no es serlo y que son creadas en convergencias de casualidad, necesidad, inocencia o ignorancia y para fines completamente irrelevantes”³¹³. Las imágenes de Evans prefiguran un nuevo paisaje que no se caracteriza por la pureza o la grandiosidad, ni por el triunfo del ser humano imponiendo su orden, sino por factores completamente opuestos como son la cotidianeidad y el desorden. No reconoce grandes estructuras organizadas y planificadas, sino por el contrario una amalgama caótica de realidades con características materiales y orígenes diversos. Son sus imágenes las que introducen un orden comprensible a este caos dotándolas, a pesar de su pretendido acercamiento neutral, si no de belleza sí al menos de un sentimiento positivo gracias al cual hacer surgir, frente a la indiferencia o rechazo, un reconocimiento como paso previo a la aceptación o, al menos, tolerancia hacia los productos culturales de su tiempo.

Resulta sin embargo más discutible que el panorama de América proyectado por Evans respondiese a una América real. No cabe duda de que ese país de lo cotidiano existía, y que podía entenderse como un retrato amplio y diverso de los cambios de una sociedad a lo largo de casi cinco décadas. Pero su imagen era también una construcción voluntaria que seleccionaba, dentro de las infinitas posibilidades que ofrecía el territorio, aquellos elementos capaces de evocar algún sentimiento favorable en los sectores más populares de la sociedad. La cuestión de si el paisaje mostrado por Evans, y que tanto ha influido en nuestra percepción de América así como en la mirada hacia los aspectos cotidianos y convencionales de su

³¹³ Agee y Evans (2008). *Elogiamos ahora a hombres famosos*. Barcelona, Editorial Planeta, S.A.:p. 224.

cultura, era real o una invención, es todavía una incógnita de difícil resolución. Como afirmaron John Szarkowski o Alan Trachtenberg.

Es difícil saber ahora con certeza si Evans registró la América de su juventud, o la inventó. Sin lugar a dudas, el aceptado mito de nuestro pasado reciente es en cierta medida la creación de este fotógrafo, cuyo trabajo nos ha convencido de la validez de un nuevo conjunto de claves y símbolos que influyen en la cuestión de lo que somos. Independientemente de que su trabajo y su interpretación fuera realidad o artificio, o la mitad de cada uno, ahora es parte de nuestra historia.³¹⁴

su exploración simultánea de la América contemporánea y de la fotografía ... [crea] una fusión de la visión y la historia tan astuta que, como muchos han testificado, no siempre podemos saber si Evans descubrió el periodo o lo inventó.³¹⁵

³¹⁴ "It is difficult to know now with certainty whether Evans recorded the America of his youth, or invented it. Beyond doubt, the accepted myth of our recent past is in some measure the creation of this photographer, whose work has persuaded us of the validity of a new set of clues and symbols bearing on the question of who we are. Whether that work and its judgment was fact or artifice, or half of each, it is now part of our history". Szarkowski (1971). *Walker Evans*. New York, Museum of Modern Art.

³¹⁵ "his simultaneous exploration of contemporary America and of photography... [created] a fusion of vision and history so cunning that, as many have testified, we cannot always tell whether Evans discovered the periodo or invented it". Alan Trachtenberg, citado en Southall (1990). *Of time & place; Walker Evans and William Christenberry*. Albuquerque, The University of New Mexico Press: p. 12.

La aproximación comprometida de Dorothea Lange a la carretera

La cámara es un instrumento que enseña a la gente cómo ver sin la cámara. (Dorothea Lange)

Dentro del elenco de fotógrafos con los que contó la *Farm Security Administration*, una de las figuras más paradigmática, tanto por la calidad de sus trabajos como por la alineación de su visión con las ideas de la agencia, fue Dorothea Lange, un hecho por otra parte singular si tenemos en consideración que su obra se desarrolla fundamentalmente en California, un lugar que en esos momentos no era el foco principal de los problemas americanos sino el destino perseguido por muchos campesinos para su salvación. En gran medida su trabajo se impregna por ello de una aproximación al territorio y la sociedad muy diferente de la de los fotógrafos del este. Aunque su mirada se vuelca fundamentalmente en los temas sociales, en la gente, resulta interesante recuperar algunas muestras de su modo de contemplar el territorio y, sobre todo, algunas cuestiones que sucedían en las carreteras californianas, uno de sus principales espacios de trabajo durante las migraciones masivas al oeste que abordará en *An American Exodus: A Record of Human Erosion in the 1930s*³¹⁶, de carácter inicialmente anecdótico pero que anticipan preocupaciones que, al igual que los trabajos de Evans, se encuentran conectadas con fenómenos que tendrán lugar en las décadas posteriores.

Es preciso señalar en primer lugar que la visión territorial de Lange se encuentra muy influenciada por dos notables figuras en la cultura del paisaje americano del primer tercio del siglo XX, Maynard Dixon y Paul Schuster Taylor. Del primero, uno de los grandes pintores del paisaje del oeste, tomará la crudeza y realismo en la representación, que en el caso de Dixon se manifestaba a través de un voluntario alejamiento de la idealización romántica de los pintores decimonónicos. Será este el primer contacto que Lange tome con la necesidad de ofrecer una imagen objetiva, tanto del territorio como de la sociedad que lo habita, pero capaz también de trascender lo estrictamente visible para transmitir las sensaciones producidas por el lugar, al mismo tiempo que asume como uno de sus propósitos el comunicar, a través del arte, sus preocupaciones por cuestiones sociales como la desesperación humana, la soledad, el desarraigo o la búsqueda de oportunidades.

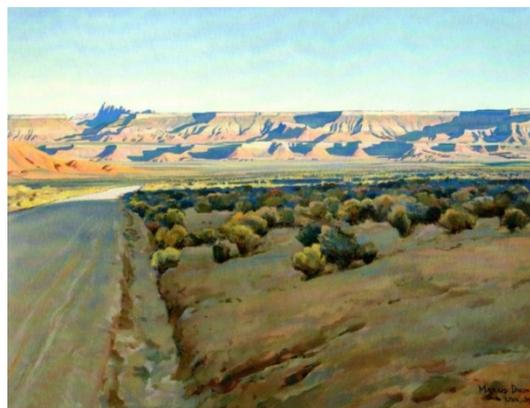


Ilustración 58.- A la izquierda, "No place to go" (1935), una de las obras de contenido social de Maynard Dixon, A la derecha, uno de sus paisajes de Utah en el que se puede reconocer un punto de vista similar al adoptado posteriormente por Lange en sus clásicas fotografías de inmigrantes.

³¹⁶ Lange y Taylor (1969). *An American Exodus: A Record of Human Erosion*. New Haven, Yale University Press.

Su interpretación del espacio agrícola, y la reorientación de su trabajo hacia un medio rural que desconocía, es el fruto de su colaboración con Paul S. Taylor, profesor de economía agrícola en la Universidad de Berkeley, en la documentación de las condiciones del medio agrícola, principalmente californiano, y en particular los efectos de las migraciones masivas de agricultores afectados por el *Dust Bowl*, que iba a formar parte inicialmente de informes técnicos para la *State Emergency Relief Administration (SERA)*, la agencia estatal que se encargaba de distribuir los fondos destinados a ayudas al campo y a su población desempleada. El objetivo de este trabajo era que la unión de los datos empíricos ofrecidos por Taylor con las imágenes, capaces de hacer visibles los problemas sociales que reflejaban las estadísticas, lograrán no solo mostrar la realidad del medio agrícola, sino también sensibilizar a sus lectores para favorecer la llegada de ayudas a una población cuyas condiciones de vida y de trabajo distaban aún de ser las mínimas deseables.

El retrato de lo rural realizado por Taylor y Lange es el resultado de la unión de dos ideas básicas, la confianza en el poder de la imagen para despertar conciencias y provocar cambios en la realidad y, por otro, la creencia en un modelo de sociedad agraria muy diferente al que se estaba imponiendo a través de la mecanización y los grandes propietarios. Frente a este, defenderían nuevos modelos de explotación más responsables, que aunaban la tradición y responsabilidad individual del *yeoman farmer* jeffersoniano, con las demandas de productividad de la nueva sociedad, como "asociaciones de arrendatarios y pequeños agricultores para la compra conjunta de maquinaria; empresas agrícolas de gran escala bajo una administración competente que tuviese en cuenta a los agricultores como parte interesada, y las granjas cooperativas"³¹⁷, ideas que tendrían su correspondiente traducción visual.

Desde el punto de vista de la posibilidad de acometer cambios a través de la imagen, cobraba protagonismo el retrato de los afectados por las malas condiciones de las explotaciones, que evidenciaba la pobreza y el sufrimiento, pero al mismo tiempo la esperanza y la lucha contra la adversidad, mostrando los problemas del medio rural pero también sugiriendo la posibilidad de que, a través del esfuerzo colectivo, las dificultades pudiesen ser superadas. Las imágenes trataban de conmovir a políticos y a las clases privilegiadas del medio urbano, mostrándoles la necesidad de salvaguardar un modo de vida que representaba lo mejor de su identidad, la dignidad y el heroísmo del pueblo americano, algo no siempre fácil de lograr.

Es muy difícil fotografiar a un hombre orgulloso contra un fondo así, ya que no muestra de lo que está orgulloso. Tuve que lograr que mi cámara registrase las cosas de estas personas que eran más importantes que lo pobres que eran –su orgullo, su fuerza, su espíritu.³¹⁸

Si esta primera idea define cómo mostrar a la sociedad, la segunda perfila cómo documentar el territorio y lo que en él estaba sucediendo, fundamentalmente las

³¹⁷ "Association of tenants and small farmers for joint purchase of machinery; large-scale corporate farms under competent management with the working farmers for stakeholders and co-operative farms". Paul S. Taylor, citado en Durden (2011). *Dorothea Lange*. London, Phaidon Press Limited:p. 62.

³¹⁸ "It's very hard to photograph a proud man against a background like that, because it doesn't show what he's proud about. I had to get my camera like register the things about those people they were more important that how poor they were –their pride, their strength, their spirit". Dorothea Lange, citada en *ibid.*, p. 9.

alteraciones, destructivas, provocadas por los modernos e industrializados sistemas de explotación del campo. Los procesos de mecanización se convierten en uno de los principales objetivos de su crítica, enfatizando la desolación y abandono de los espacios arrasados por la sobreexplotación frente a la mirada más amable hacia aquellos lugares que aún conservaban las técnicas de explotación tradicionales. Su afirmación de que no era posible “encontrar un mejor ejemplo de la explotación y sus consecuencias sobre esta nación que los cambios en la vida de las plantaciones con esta oleada de tractores”³¹⁹ queda perfectamente reflejada en la desolación de una imagen icónica como *Tractored Out*, originalmente descrita con un menos conmovedor “la agricultura mecanizada desplaza a los arrendatarios de la tierra en las zonas secas de algodón del oeste”³²⁰, pero que no es sino uno más de los ejemplos de explotaciones abandonadas en el suroeste. Sus fotografías reflejan un medio agrícola convertido en el nuevo desierto americano, no solo como consecuencia de la sequía, sino también por su simple abandono provocado por la insuficiente rentabilidad.

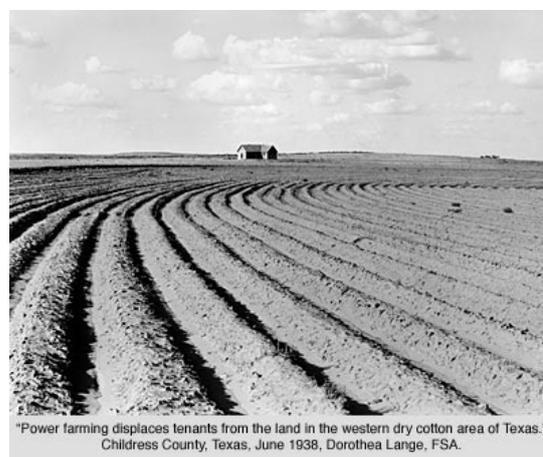


Ilustración 59.- Dorothea Lange; “Tractored Out, Childress County, Texas” (1938). A la izquierda la versión más conocida de la imagen, montada sobre uno de los cartones de archivo de la FSA. A la derecha, una de las versiones publicadas ofrece un panorama aún más desolador.



Ilustración 60.- Dos ejemplos más de la desolación provocada por el abandono de explotaciones agrarias, en el primer caso por los efectos del Dust Bowl y en el segundo como resultado de la mecanización: “Abandoned farm in the Dust Bowl. Coldwater District, near Dalhart, Texas” (1938) y “Vacant farmhouse in area of mechanization and drought near Olustee, Oklahoma” (1938), ambas de Dorothea Lange.

³¹⁹ “You couldn’t find a better example of exploitation and its consequences in this nation than the changes in plantation life with this tidal wave of tractors”. Dorothea Langem en una carta a Roy Stryker citada en *ibid.*, p. 96.

³²⁰ “Power farming displaces tenants from the land in the western dry cotton areas”

Esta visión crítica de la agricultura industrializada y especializada, capaz de reemplazar con máquinas el trabajo de familias enteras en aras de la rentabilidad, pueden enmarcarse en un sentimiento de destrucción del medio rural tradicional extendido en la época, aunque Lange tendrá presente esa preocupación más allá de la década de los treinta³²¹. Sin embargo, lo que sí supone una singularidad dentro de su trabajo en estos años es el esfuerzo por documentar lo que ocurría, social pero también materialmente, en los espacios que acogían las grandes migraciones agrícolas, fundamentalmente las carreteras que llevaban a California, llamando la atención sobre el contraste entre la empobrecida agricultura y los productos de la primera sociedad del consumo y el ocio de los años veinte³²².

La carretera se convertiría por ello en un elemento muy presente en la obra de Lange, tanto en su condición territorial como simbólica. Representaba la esperanza para muchos agricultores empobrecidos en busca de mejores tierras u oportunidades de trabajo, pero se convertía también en el lugar de un largo y duro peregrinaje, en el espacio de unos nuevos pioneros del oeste como los había calificado la revista LIFE en 1937³²³. Lo interesante de algunos de estos trabajos es que supieron anticipar la idea de la carretera no como un simple recorrido, sino como un lugar que, gracias a la gente que la utiliza, adquiere una identidad propia, un carácter resultado de los hechos sociales y materiales que en torno a ella tienen lugar y que con frecuencia eran ignorados.



Ilustración 61.- La carretera como camino a la esperanza. Dorothea Lange, "Highway to the West -They keep the road hot a goin' and a comin'- or -They've got roamin' in their head.- US 54 in Southern New Mexico" (1938).

³²¹ Sirva como ejemplo el artículo *Death of a Valley* publicado por Dorothea Lange y Pirkle Jones en la revista *Aperture* en 1960, que documenta la transformación de las tierras del Barryessa Valley como resultado de la construcción de la Presa Monticello.

³²² Enfocada particularmente sobre los elementos publicitarios del *American Way of Life*, promovidos por el gobierno y la *National Association of Manufacturers*, que bajo el lema "There is no way like the American Way" ensalzaban un modo de vida que poco tenía que ver aún con la de una importante parte de la sociedad, por ejemplo la de los emigrantes agrícolas.

³²³ LIFE (1937). U.S. Dust Bowl. *LIFE*. 2: 60-65:p. 65.

Las imágenes de Dorothea Lange pueden ser interpretadas como una temprana toma de conciencia de la existencia de un paisaje de carretera con entidad propia, no vinculado solo a la capacidad de la infraestructura para alterar el territorio existente a su paso, sino también gracias a la generación de actividades en torno a la misma, ya sean temporales como las de los inmigrantes, o permanentes como algunas de los nuevos usos que surgían en sus márgenes vinculadas a la cultura del automóvil: publicidad, gasolineras, restaurantes, espacios de acampada,... Su acercamiento no era el del viajero que disfruta del recorrido en automóvil, ni trataba de mostrar las maravillas del paisaje que las carreteras hacían accesible, sino la de quien descubre en las mismas un lugar con su particular identidad.

No se trata en cualquier caso de un fenómeno aislado en la época. Emil Otto Hoppé ya había tomado conciencia del mismo a finales de la década de los veinte, aunque sus fotografías no formasen finalmente parte de *Romantic America. Picturesque United States*³²⁴, más centrada en ese paisaje, pintoresco, de la grandiosa y excepcional América, como también lo hizo James Agee en su ensayo, con fotografías de Walker Evans, *The Great American Roadside*³²⁵. Lo que sí es excepcional es que lo hiciese, no en el marco de una cultura del automóvil como símbolo nacional, sino en el de un relato social de los Estados Unidos que, desde la percepción de los sectores más desfavorecidos, ponía en evidencia sus múltiples contrastes y contradicciones.

Un buen ejemplo de ello lo ofrecen sus fotografías de los asentamientos al margen de las grandes vías de comunicación con el oeste. Mientras sus contemporáneos ponían su atención a estructuras como los campings que habían comenzado a surgir en torno a 1910 y se multiplicaban en la década de los treinta desde su perspectiva de espacios de ocio, Lange los observaba desde la consciencia de la pérdida de la capacidad productiva del campo y de unos propietarios que vieron en los mismos una rentable oportunidad de negocio mientras los agricultores, expulsados de sus tierras, se veían obligados a construir sus propios asentamientos provisionales e informales en su recorrido migratorio.



Ilustración 62.- Dos ejemplos muy diferentes de campings de los años treinta, los destinados a inmigrantes y destinados al ocio. Dorothea Lange, "Calipatria, Imperial County. Living conditions for migratory laborers in private auto camp. Tent space fifty cents a week. California" (1939) y "Between Tulare and Fresno, On U.S. 99. See general caption. Many auto camps of this kind are strewn along the highway" (1939).

³²⁴ Hoppé (1927). *Romantic America. Picturesque United States*. New York, B. Westermann Co.

³²⁵ Agee (1934). "The Great American Roadside". *FORTUNE*(September 1934): 53. Véase Company (2014a). Breve historia del largo camino. En David Company, *En la carretera : viajes fotográficos a través de Norteamérica*. Madrid, La Fábrica: 7-39:p. 10-13.

Lange captura la diferencia entre quien veía en la carretera solo un espacio para ser recorrido y para quien, de forma voluntaria u obligada, constituía el lugar en el que desarrollar su vida, mostrando los modos en que este espacio estaba siendo hecho habitable. Las imágenes forman un catálogo visual de modos de vivir y apropiarse de la carretera y sus márgenes, que incluso en su expresión más elemental, en la simple tienda de campaña en ocasiones protegida por los *billboards* que, irónicamente, señalaban que “no había estilo de vida como el americano”³²⁶, es posible reconocer la dignidad y fortaleza de quienes eran incluso capaces de dotar de cierto grado de normalización doméstica estas situaciones. Las fotografías documentan las arquitecturas de subsistencia, de la simple tienda a asentamientos más formalizados, que estaban produciendo un efímero paisaje habitado.



Ilustración 63.- Del simple refugio al asentamiento planificado. De izquierda a derecha, Dorothea Lange, “Three families camped on the plains along U.S. 99 in California” (1938) –resulta interesante el carácter doméstico que confieren algunos elementos, como la mecedora–, “Waiting for the potato harvest to open, 150 migratory families from eleven states are camped in the brush along the highway” (1938) y “View of Kern County migrant camp showing community garden plots. California” (1936).

Lange no era ajena, en cualquier caso, a una cultura del automóvil en recuperación y a su capacidad para conformar su propia identidad territorial, cuyas primeras contradicciones supo reconocer y hacer visibles. En sus fotografías aparecen también, por ejemplo, las caravanas, versiones modernas y de ocio de la vivienda móvil, contrapuesta a la arquitectura efímera de emergencia, moteles, gasolineras, restaurantes, la señalética y cartelería,... y todo un conjunto de elementos convencionales³²⁷ cuya forma e implantación estaba comenzando a ser experimentada, y que se manifiesta como un antecedente de las expresiones territoriales que caracterizarán una nueva y emergente cultura popular aún por descubrir y comprender.



Ilustración 64.- Las construcciones de la carretera “entre Tulare y Fresno, California. A lo largo de la autopista U.S. 99” (1939).

³²⁶ “There is no way like the american way”

³²⁷ Resulta interesante el resultado de su recorrido fotográfico por la U.S.99 realizado en 1939, en el que aparecen gasolineras, restaurantes, silos, carteles..., llamando la atención acerca de la proliferación de algunos elementos particulares como los restaurantes de carretera.

UN NUEVO PAISAJE PARA EL FINAL DEL SIGLO XX

El nuevo paisaje no es peor, es diferente y no puede ser contemplado ni debe ser juzgado según las normas tradicionales, sino por las suyas propias.³²⁸

³²⁸ Hall (1996). *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*. Barcelona, Ediciones del Serbal:p. 311.

No hay nada como el hogar

*No importa lo triste y gris que sea nuestro hogar, la gente de carne y hueso prefiere vivir en él y no en otro sitio, aunque ese otro sitio sea muy hermoso. No hay nada como el hogar.*³²⁹

La construcción de su propio territorio, y la definición de un modelo coherente que permitiese explicar y justificar el mismo, había sido durante décadas una constante en la cultura estadounidense. Desde los procesos de expansión territorial al oeste hasta la redefinición del modelo agrícola nacional, pasando por los primeros momentos de su sistema urbano, la realidad social y cultural no puede ser plenamente comprendida sin tener en consideración la apreciación del territorio particular en el que estos se desarrollan. La entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial introducirá un paréntesis en esta primacía de lo territorial en la mentalidad americana o, al menos, su traslación por vez primera fuera del espacio continental.

El periodo del conflicto bélico había servido para dar por cerrada la reconstrucción nacional tras la crisis de los años treinta. Durante el mismo, se habían intensificado las políticas intervencionistas iniciadas con el *New Deal*, concluyendo los proyectos de modernización agraria y sentando las bases de una sociedad plenamente industrializada. El resultado era una nación renovada, que había superado plenamente las dificultades de las décadas pasadas y afrontaba ya el futuro como primera potencia económica, con un nivel de producción industrial que llegó a suponer las dos terceras partes de la riqueza mundial y un salario medio que duplicaba al de cualquier nación europea³³⁰. Y todo ello sobre un territorio que, al contrario de lo que había sucedido en Europa, no había sufrido los daños materiales derivados de una guerra desarrollada a miles de kilómetros. O, al menos, eso parecía en un primer momento de optimismo y sensación de victoria.

Las necesidades de la nación ya no se encontraban en el desarrollo de un soporte espacial para conseguir sus metas, sociales, económicas o políticas, sino en la consolidación de los logros ya alcanzados y en la resolución de algunos de los problemas sociales que comenzarán a emerger con el final de la guerra. Los últimos años de la década de 1940 y toda la década de los cincuenta girarán en torno a la necesidad de reconvertir la potente industria americana, impulsada por el gobierno pero que se había especializado en una producción bélica cuya demanda había terminado, y la de dar respuesta al cambio sociodemográfico provocado por el retorno de los millones de soldados, jóvenes y deseosos de independencia, que habían participado en el conflicto.

La nueva vivienda americana ofrece un icono y ejemplo relevante del modo en el que fueron abordados estos problemas de posguerra, y cimienta una de las bases sobre la que se construirá una nueva cultura territorial americana, apoyada en lo cotidiano y ordinario, en los elementos de la vida diaria, muchos de los cuales tienen su origen, precisamente, en el espacio doméstico.

³²⁹ "No matter how dreary and gray our homes are, we people of flesh and blood would rather live there than in any other country, be it ever so beautiful. There is no place like home". Dorothy, hablando con el espantapájaros en Baum (1990). *El mago de Oz*. Madrid, Alianza.

³³⁰ Véase Sánchez Pérez (1991). *Evolución política del mundo desarrollado después de la Segunda Guerra Mundial*. Torrejón de Ardoz, Akal.

El pequeño hogar y lo doméstico

*La fortaleza de una nación radica en los hogares de su gente.*³³¹

Los Estados Unidos habían sufrido durante toda la primera mitad del siglo XX un grave problema de escasez de viviendas, consecuencia lógica de su rápido crecimiento poblacional y de los distintos procesos migratorios internos, a la que, sin demasiado éxito, se había tratado de dar solución. La promulgación durante la Gran Depresión, en el marco de los programas del *New Deal*, de la *National Housing Act* de 1934³³², revisada en 1937³³³, y la creación de la *Federal Housing Administration* (FHA) con el objeto de facilitar el acceso a la vivienda, habían sido durante casi dos décadas los principales mecanismos destinados a paliar este problema, pero ni los programas de vivienda pública desarrollados ni las ayudas para la adquisición de las mismas habían sido, por su inadecuada planificación, los escasos recursos económicos puestos por la administración y las propias dificultades económicas para acceder al mercado de la vivienda que, incluso con ayudas, seguía teniendo un sector importante de la población, suficientes.

El problema de la vivienda se hizo insostenible en la posguerra con el regreso de los cerca de dieciséis millones de soldados que habían participado en el conflicto³³⁴, una población mayoritariamente joven que demandaba ahora en su país la independencia y libertad por las que habían luchado, exigiendo el cumplimiento de las promesas realizadas por el gobierno de una vida mejor. Ya no se trataba solo de una escasez de viviendas para inmigrantes o para una población empobrecida, sino de devolver a los americanos aquello por lo que habían arriesgado sus vidas al otro lado del Atlántico. Y en estos momentos, los Estados Unidos contaban con los recursos necesarios para hacerlo posible. Ambas líneas de acción, la relativa a la vivienda y las destinadas a la reinserción de veteranos, serán durante este periodo las únicas que no serán objeto de enfrentamiento político, con independencia del partido que detentase el poder.

La aprobación de la *Housing Act* de 1949³³⁵, complementada con otras regulaciones como las orientadas al alquiler o la recuperación de granjas en el medio rural, aunque en buena parte no era sino una puesta al día de las políticas de vivienda de los años treinta, fue sin lugar a dudas el avance más importante no solo para resolver los persistentes problemas de vivienda que se arrastraban desde las primeras décadas del siglo XX, sino también para convertir el sector de la construcción en uno de los nuevos motores de la economía nacional. No en vano, el problema de la vivienda en América había constituido uno de los 21 puntos básicos que debían ser acometidos para la mejora de los Estados Unidos, expuestos por Harry S. Truman ante el Congreso en 1945 y desarrollados en el Discurso sobre el Estado de la Unión de 1949 del que nacieron las iniciativas de su segundo mandato, en el que esta ley se enmarcaba.

³³¹ "The strength of a nation lies in the homes of its people". Se trata de una cita falsamente atribuida a Abraham Lincoln y ampliamente utilizada por los agentes inmobiliarios americanos desde la década de los ochenta, aunque existen referencias a la misma desde las primeras décadas del siglo XX

³³² Public Law 73-479, 73d Congress, H.R. 9620, National Housing Act of 1934 (1934).

³³³ Public Law 93-383, United States Housing Act of 1937 (1937).

³³⁴ Esta estimación es la realizada en Jenkins (2009). *Breve historia de Estados Unidos*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., aunque las cifras varían en función de las fuentes. Una estimación más moderada, y compartida por varios autores, rontaría los diez millones de veteranos de guerra.

³³⁵ Public Law 81-171, Housing Act of 1949 (1949).

La ley, como gran parte del programa político de Truman, el denominado *Fair Deal*³³⁶, era heredera de las creadas en el marco del *New Deal*, aunque con objetivos más ambiciosos y un mayor alcance y capacidades operativas. Era en este sentido continuista con las políticas de promoción de vivienda pública y apoyo financiero las familias para su adquisición, pero otorgaba una mayor autonomía a agencias como la *Federal Housing Administration*, para que pudiesen hacer frente a la satisfacción de las demandas de la población, particularmente al poder constituirse como un fondo de garantía para las hipotecas. La propia ley era asimismo un instrumento que permitía garantizar la calidad de las propias viviendas, un problema notable además del estrictamente cuantitativo, a través del establecimiento de estándares y el destino de fondos para la investigación, además de introducir medidas específicas para el desarrollo de los primeros programas de renovación urbana. Tal y como definía su exposición de motivos, se reconocía oficialmente que

*el bienestar general y la seguridad de la Nación, y los estándares de salud y vida de sus habitantes requieren de la construcción de viviendas y del correspondiente desarrollo de comunidades que sean suficientes para poner remedio al grave problema de la escasez de viviendas, a la eliminación de viviendas de mala calidad o inadecuadas a través de la eliminación de áreas degradadas y deterioradas, y la consecución tan pronto como sea posible del objetivo de una vivienda digna y un medio ambiente adecuado para todas las familias estadounidenses, contribuyendo así al desarrollo y la reconstrucción de las comunidades y al avance del crecimiento, la riqueza, y la seguridad de la Nación.*³³⁷

A pesar de esta declaración y del generalizado acuerdo político existente, la ley siguió resultando ineficaz en la resolución de los citados conflictos, quedándose muy lejos del objetivo de nuevas viviendas previsto y promoviendo actuaciones de regeneración urbana cuyos criterios y resultados han sido ampliamente rebatidos, principalmente desde el punto de vista de sus efectos sociales, por el desplazamiento de residentes y la elitización de barrios, pero también por agravar el problema de escasez de viviendas al reducir su número en cumplimiento de los nuevos estándares de calidad. Desde el punto de vista de la construcción de nuevas viviendas sociales, de las 810.000 propuestas por la ley en seis años, unas 135.000 anuales, cantidad a todas luces insuficiente para las necesidades de la sociedad de posguerra, apenas se llegará a ejecutar una cuarta parte, tardándose más de veinte años en alcanzar la cifra inicialmente planteada³³⁸.

No obstante, la ley no pretendía en modo alguno hacer recaer toda la responsabilidad en la resolución de los problemas de la vivienda en la administración pública. Muy al contrario, se trataba de promover la iniciativa privada, particularmente en lo referente a la satisfacción de las necesidades y

³³⁶ Se denomina así al conjunto de medidas impulsadas durante el mandato de Harry S. Truman y que pueden entenderse como una prolongación, con un carácter más social, de los programas impulsados por Roosevelt durante la Gran Depresión.

³³⁷ "the general welfare and security of the Nation and the health and living standards of its people require housing production and related community development sufficient to remedy the serious housing shortage, the elimination of substandard and other inadequate housing through the clearance of slums and blighted areas, and the realization as soon as feasible of the goal of a decent home and a suitable living environment for every American family, thus contributing to the development and redevelopment of communities and to the advancement of the growth, wealth, and security of the Nation".

³³⁸ Véase von Hoffman (2000). "A study in contradictions: The origins and legacy of the Housing Act of 1949". *Housing Policy Debate* 11(2): 299-326:p. 310.

demandas de la cada vez más numerosa clase media, a través de la creación de un tejido productivo y comercial especializado en este mercado, limitando la acción pública a las clases más desfavorecidas y a ofrecer un marco de garantías tanto en materia de calidad como de financiación. La propia ley hacía hincapié entre sus objetivos particulares en la necesidad de reforzar el tejido industrial ligado a la construcción de vivienda al declarar que:

La política a seguir para lograr el objetivo nacional de vivienda aquí establecido será el siguiente: (a) Debe fomentarse que la empresa privada satisfaga tantas de las necesidades totales como pueda, (2) la asistencia gubernamental se utilizará siempre que sea posible para permitir a la empresa privada atender una cantidad mayor de las necesidades totales.³³⁹

Enumerando a continuación los objetivos concretos de las políticas de vivienda:

(1) la producción de viviendas que satisfagan los estándares de diseño, construcción, habitabilidad y tamaño de una vida familiar adecuada;

(2) la reducción del costo de la vivienda sin sacrificio de tales estándares³⁴⁰;

(3) el uso de nuevos diseños, materiales, técnicas y métodos en la construcción de viviendas y el aumento de la eficiencia en la construcción residencial y su mantenimiento

(4) el desarrollo de los barrios residenciales bien planificados y el desarrollo y la reconstrucción de comunidades

(5) la estabilización de la industria de la vivienda en un alto volumen anual de construcción residencial.³⁴¹

El destinatario principal de estas políticas era la sociedad de clase media americana, pero no se olvidaba la ya referida necesidad de dar cumplimiento a las promesas realizadas a los soldados alistados para combatir en Europa. Estos contaron con un apoyo adicional, ofrecido entre otras por la *Servicemen's Readjustment Act* de 1944, también conocida como la *G.I. Bill of Rights*, que respondía a la exigencia de reinsertar en la sociedad a esos más de diez millones de americanos que ahora regresaban a su país. La *G.I. Bill* ofrecía recursos para que estos continuasen sus estudios o se introdujesen en el mercado laboral, pero sobre todo atendía a su demanda de contar con una vivienda familiar propia, a cuyos efectos se constituyeron fondos específicos, independientes y de un importe muy superior a los orientados hacia la población civil desfavorecida, destinados a poner a disposición de los jóvenes soldados la financiación, a bajos intereses y sin garantías, para su adquisición. Se estima que casi la mitad de las viviendas

³³⁹ "The policy to be followed in attaining the national housing objective hereby established shall be: (1) private enterprise shall be encouraged to serve as largo a part of the total need as it can; (2) governmental assistance shall be utilized where feasible to enable private enterprise to serve more of the-total need".

³⁴⁰ La ley estableció un estándar del coste de la vivienda de 1.750 \$ por habitación, considerando tanto el coste de la construcción como de su equipamiento interior, aunque sin considerar el precio del suelo.

³⁴¹ (1) the production of housing of sound standards of design, construction, livability, and size for adequate family life; (2) the reduction of the cost of housing without sacrifice of such sound standards; (3) the use of new designs, materials, techniques, and methods in residential construction and the increase of efficiency in residential construction and maintenance; (4) the development of well-planned, residential neighborhoods and the development and redevelopment of communities; (5) the stabilization of the housing industry at a high annual volume of residential construction".

construidas y adquiridas entre 1947 y 1949, inmediatamente después de la guerra, fueron financiadas a través de los programas para veteranos.

Todo ello no hizo sino establecer un marco de actuación adecuado para una industria que, tras la guerra, contaba con un gran potencial y debía reconducir su producción hacia la satisfacción de las necesidades de una población civil deseosa de superar el periodo de austeridad prolongado desde la Gran Depresión, y comenzar a consumir, a recuperar ese *American Way of Life* interrumpido del primer cuarto de siglo. Apoyándose en el ahorro acumulado de las familias, y con el auspicio de los programas estatales, se inició un periodo de masiva construcción privada de viviendas que llegaría a alcanzar el millón de unidades anuales, en su mayor parte de tipología unifamiliar, vinculado también al surgimiento de un nuevo modelo de sociedad suburbana.



Ilustración 65.- Anuncio publicitario de General Electric publicado en la revista LIFE de 10 de mayo de 1943, mostrando la vivienda como una promesa que debía ser satisfecha al final de la guerra.

Entre las medidas no estrictamente financieras puestas en práctica, el apoyo a la investigación jugó un relevante papel, en particular en lo que concernía a la reflexión, social y técnica, acerca de lo que debía ser el modo de habitar moderno, capaz de garantizar la satisfacción de las necesidades de la sociedad de posguerra, y de hacerlo a un precio razonable. Un objetivo que, en el fondo, guardaba también una estrecha relación con la necesidad de apoyar la reconversión del sector industrial e incentivar el mercado inmobiliario.

La idea que transmite la *Housing Act* es la del interés de desarrollar un modelo de vivienda barato, tanto en su construcción como en su mantenimiento, que debía de ser posible gracias a avances técnicos, como la estandarización y prefabricación, sobre los cuales la industria americana había hecho ya importantes progresos durante el periodo de guerra, y que ahora podían y debían ser adaptados al mundo civil. Pero también subyace en ello un diagnóstico negativo de la situación de la vivienda americana no solo en relación a su escasez, sino también a su calidad y adecuación a las demandas reales de una creciente clase media. La propia ley establecía que:

[Se] autoriza al Housing and Home Finance Administrator a emprender y llevar a cabo la investigación técnica y estudios que promuevan la reducción de los costos de construcción y mantenimiento de la vivienda y estimular el aumento de la producción de viviendas.

La investigación también puede estar relacionada con la mejora de los códigos de construcción, la estandarización de las dimensiones y los procedimientos para el montaje de los materiales de construcción y su equipamiento; la mejora del diseño y de la construcción residencial; los nuevos tipos de materiales, equipos y construcciones (...)³⁴²

Esta conciencia en la necesidad de producir un nuevo paradigma de hogar de clase media aprovechando las oportunidades de la tecnología moderna no era algo nuevo, pero sí su institucionalización. Desde comienzos de la década de los cuarenta comienza a ser habitual reconocer una oferta de viviendas, fundamentalmente unifamiliares, producidas a través de procedimientos industriales, ya sea readaptando tipologías tradicionales como la del *bungalow*, en sus múltiples variantes, o los modelos *Cape Cod* propios de la costa este, o, por el contrario, apostando por una arquitectura de vanguardia como la propuesta por los diferentes concursos para el diseño de la vivienda de posguerra del que el programa *Case Study House*, dirigido por John Entenza para la revista californiana *Arts & Architecture*, será el ejemplo más paradigmático.

El *Case Study House Program* no es, no obstante, sino la más conocida de estas experiencias de búsqueda de un modelo de vivienda moderna de clase media, alentada por la prensa especializada³⁴³ y la vanguardia arquitectónica americana, fundamentalmente de la costa oeste, pero también por una industria deseosa de encontrar nuevas salidas a sus productos. El concurso *Designs for Postwar Living* convocado en 1943 por *Arts & Architecture*, enfocado al diseño de una pequeña vivienda de posguerra y antecedente más próximo al *Case Study House Program*, no hubiese sido posible sin el impulso y patrocinio de la industria vinculada a los productos de consumo³⁴⁴. Orientación y apoyos similares tenían otros concursos de la época como *The new house of 194X* y *New Buildings for 194X*, convocados por *Architectural Forum* en 1942 y 1943, *Equipment for Living* impulsado por la empresa de mobiliario *Hans G. Knoll Associated* en 1944, o *Your Solar House*, promovido por la *Libbey-Owens-Ford Company* en 1945³⁴⁵.

³⁴² "This title authorizes the Housing and Home Finance Administrator to undertake and conduct technical research and studies which will promote reduction in housing construction and maintenance costs and stimulate the increased production of housing.

The research may also be concerned with improved building codes; standardized dimensions and methods for the assembly of home building materials and equipment; improved residential design and construction; new types of materials, equipment and construction".

³⁴³ Junto a *Arts & Architecture*, contribuyeron a desarrollar propuestas análogas publicaciones como *Progressive Architecture*, *Architectural Forum*, *Interiors* o *Industrial Design*, por citar algunos ejemplos.

³⁴⁴ Veintitres empresas patrocinaron este primer concurso, entre las cuales se encontraban *The American Rolling Mill Company*, *California Panel and Veneer Company*, *Fiat Metal Manufacturing Company*, *Gladding McBean and Company*, *Pacific Coast Gas Association*, *Pacific Portland Cement Company*, *The Paraffine Companies*, *Preskote Paint-Ace Color Company*, *United States Heater Company* o *West Coast Screen Company*. Véase Coll-Barreu (2004). *Construcción de los paisajes inventados. Los Ángeles doméstico 1900-1960*. Madrid, Fundación Caja de Arquitectos: p. 211.

³⁴⁵ Para una aproximación más detallada a los concursos de vivienda de los años cuarenta, véase Galván Desvaux (2012). *Concursos para la casa americana de posguerra*. En Marta Ubeda Blanco y Alberto Grijalba Bengoetxea, *Concursos de arquitectura: 14 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica : Oporto, del 31 de mayo al 2 de junio de 2012*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Servicio de Publicaciones: 411-416.

Las propuestas de estos concursos, algunas de extraordinario valor desde el punto de vista de la conformación de la cultura arquitectónica moderna y su expresión en el nuevo continente, no lograron sin embargo alcanzar satisfactoriamente las metas planteadas en relación a las cuestiones estrictamente sociales, funcionales y económicas y, sobre todo, a su vocación de convertirse en prototipos de vivienda capaces de reemplazar, de forma extensiva, a unas manifiestamente obsoletas tipologías predominantes desde principios del siglo XX³⁴⁶. John Entenza señalaba de hecho, en la presentación del *Case Study House Program* que "la casa debía permitir su reproducción y en ningún caso ser una actuación aislada. (...) es un intento de descubrir sobre la base más práctica conocida de EE. UU., los datos (y esperamos que las formas) que podrán estar disponibles para el público en general cuando de nuevo sea posible la construcción de casas"³⁴⁷, intención teórica inicial que la propia práctica negó con rotundidad³⁴⁸. Un error compartido, por ejemplo, por experiencias como la casa del jardín del MoMA, de Marcel Breuer, diseñada en 1949 como una unidad piloto reproducible en un contexto suburbano de la que finalmente solo se construyó una unidad, la expuesta, adquirida posteriormente por la familia Rockefeller, que poco tenía que ver con la sociedad de *commuters* de clase media para los que había sido concebida.

Frente a ello, y sobre unos presupuestos muy similares como los de la economía de medios y el aprovechamiento de los recursos de la industria, se impondrá una alternativa de vivienda de clase media y urbanización continuista con la tradición del suburbio residencial nacida en los años veinte, pero que en estos momentos es impulsada hasta definir un modo característico de ocupar y transformar el territorio, pero también de organización social como evidenció Herbert Gans³⁴⁹, que tendrá en las diferentes *Levittowns* su prototipo e icono más representativo. Los *Levittowns* simbolizan la versión más brutal, pero al mismo tiempo innovadora y eficiente, de la búsqueda de la vivienda económica, funcional e industrializada para la nueva clase media americana, una respuesta sencilla y sin pretensiones formales que puede ser discutida desde una perspectiva social y paisajística que la ha convertido, en palabras de Gans, en la "parte más difamada de América"³⁵⁰, pero no tanto desde su coherencia con las demandas del momento.

³⁴⁶ Tipologías como la del *bungalow*, típicamente californiana, que James M.A. Darrach caracterizó en 1906 en su artículo *Why not a bungalow? The simplest, most economical and attractive type of small country house*: una única planta, organización simple, mínimos pasillos de distribución, facilidad de construcción y simplicidad estructural, o la consideración de la importancia de las instalaciones.

Analizado en perspectiva, las características del *bungalow* no eran muy diferentes a las de los proyectos arquitectónicos de la vanguardia americana. Véase Coll-Barreu (2004). *Construcción de los paisajes inventados. Los Ángeles doméstico 1900-1960*. Madrid, Fundación Caja de Arquitectos: p. 47 y ss.

³⁴⁷ "The house must be capable of duplication and in no sense be an individual "performance". (...) This, then, is an attempt to find out on the most practical basis known to US, the facts (and we hope the figures) which will be available to the general public when it is once more possible to build houses". Entenza (1945). "Announcement: The "Case Study" House Program". *Arts & Architecture* (January 1945).

³⁴⁸ De hecho, las propuestas más generalistas y con mayor capacidad de producción en serie serán las que nunca lleguen a ejecutarse, ni siquiera como proyectos piloto, frente a las más singulares y, por otro lado, patrocinadas.

³⁴⁹ Gans (1967). *The Levittowners; ways of life and politics in a new suburban community*. New York,, Pantheon Books.

³⁵⁰ "a much maligned part of America". *Ibid.*, p. v.

El propio William Levitt llegó a definir su empresa, la *Levitt and Sons, Inc.*, como "la General Motors de la construcción"³⁵¹, una clara alusión a esa transformación del sector de producción que, como dirían los Eames, "aprovecha las nuevas técnicas de la ingeniería de nuestra civilización altamente industrializada"³⁵².



Ilustración 66.- Levittown, o la esencia de la estandarización e industrialización de la vivienda.

Mientras la arquitectura de vanguardia se centraba en el desarrollo de soluciones constructivas estandarizadas, los Levitt fueron un paso más allá hasta convertir la propia vivienda en un producto industrial integral, llevando a la máxima expresión las posibilidades de aprovechar no solo la tecnología, sino también los sistemas y organización de la producción desarrollados durante la guerra, poniéndolos al servicio del mercado y los requerimientos de una optimista sociedad más preocupada en la satisfacción individual, rápida y eficientemente, de su deseo de disponer de un hogar, convertido en un bien de consumo más, que de sus implicaciones estéticas o sociales.

La misma idea, la de ofrecer una solución de vivienda rápida y económica, está en el germen de otras propuestas que también proliferaron en este periodo, como las viviendas prefabricadas y móviles, conformadoras de un sector destacado de la economía nacional. De la primeras se llegarían a comercializar a finales de la década de 1940 hasta 50.000 unidades anuales, un número pequeño en relación al millón de viviendas unifamiliares que se estimaba salían al mercado simultáneamente, pero equivalente a todo el parque de vivienda de iniciativa pública correspondiente al mismo periodo. Aunque lo verdaderamente relevante será el amplísimo catálogo de tipologías, algunas de existencia efímera, o el surgimiento de unos sistemas de producción puramente industriales, de la que dan testimonio publicaciones como *The Prefabrication of Houses*³⁵³. En el caso de la vivienda móvil, representativa de un modo de entender el habitar y la movilidad puramente americano con ejemplos ya en la segunda mitad del siglo XIX, el desarrollo será inaudito, llegando a constituir a mediados de los años sesenta una quinta parte del total de viviendas construidas en los Estados Unidos, con sus propias estructuras urbanas y sociales.

³⁵¹ Citado en Guardia (2012). *Historia de Estados Unidos*. Madrid, Sílex Ediciones S.L.:p. 345.

³⁵² "We are concerned with (...) the house that above all takes advantage of the best engineering techniques of our highly industrialized civilization". Eames, *et al.* (1944). "What is a House". *Arts & Architecture*(July 1944).

³⁵³ Kelly (1951). *The Prefabrication of Houses. A Study by the Albert Farwell Bemis Foundation of the Prefabrication Industry in the United States*. New York, Technology Press of the Massachusetts Institute of Technology & John Wiley and Sons., Inc.

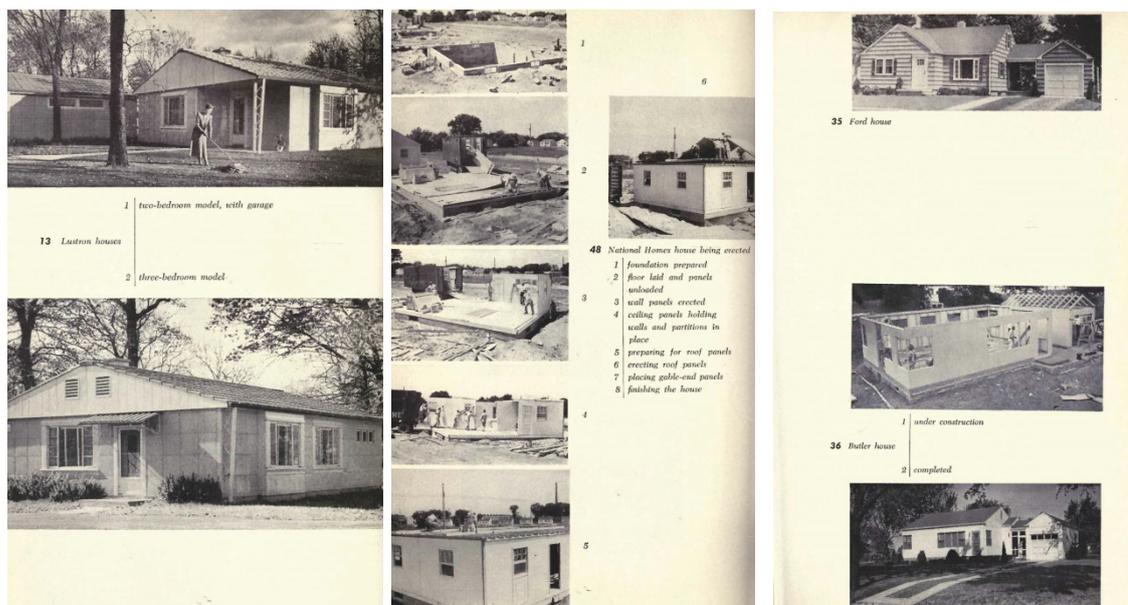


Ilustración 67.- Algunos ejemplos de sistemas de viviendas prefabricadas de los años cuarenta y cincuenta, en (Kelly, B., 1951).

Bajo esta necesidad de producir nuevos espacios habitables y sus expresiones materiales, subyace una transformación de la sociedad y la cultura que, desde la escala de lo estrictamente doméstico y los modos de vida, influye en el modo de percibir, comprender y, como consecuencia de ello, de construir, el territorio. La vivienda, más allá de su condición material y funcional, era entendida también como un instrumento que hacía posible un cambio cultural, un retorno a la tradicional estructura social americana que encontraba en la exaltación de la familia y, con ello, de lo doméstico convertido en símbolo identitario de la posguerra, uno de sus principales sostenes.

Esta idea de lo doméstico y el hogar como símbolo nacional no es en absoluto novedosa. Ya a finales del siglo XIX, el presidente Andrew Johnson afirmaba que "sin un hogar no puede haber buen ciudadano. Con una casa no puede haber nadie malo"³⁵⁴, y en el ocaso de los felices años veinte, otro presidente, Herbert Hoover, atribuía la esencia de los Estados Unidos al hogar y la familia³⁵⁵. Incluso el mito agrario jeffersoniano solo cobra verdadero sentido en el marco de un determinado tipo de hogar, aunque este fuera solo uno de los elementos que convertían al americano en un ciudadano libre. Sin embargo, nunca esta conexión entre familia, hogar e identidad se había desarrollado y elaborado como lo hará a partir de los años cuarenta, primero fomentándola como actitud patriótica³⁵⁶, y tras la guerra como parte esencial de un consumista *American Way of Life*.

Sin embargo, el concepto tradicional de la casa americana, que no podía ser comprendida de un modo aislado sino como parte de un modelo de vida integrado, en el que la satisfacción de las necesidades sociales, económicas y personales se produce de modo interrelacionado, se transforma. La nueva sociedad industrial

³⁵⁴ "Without a home there can be no good citizen. With a home there can be no bad one". Andrew Johnson (1872)

³⁵⁵ En una conferencia celebrada en 1928 declamó que, para él, "the foundation of American life rests upon the home and family".

³⁵⁶ La permanencia en la vivienda era una estrategia que permitía a la nación ahorrar recursos para su destino a la guerra, por ejemplo combustible. El fomento de lo doméstico era un modo de modificar la actitud ante la imposición de restricciones de acceso este y otros bienes.

hace desaparecer esta posibilidad, separando el lugar de trabajo y del hogar familiar, descargándose de funciones productivas a la vez que asume una cada vez más compleja condición doméstica, pero a la vez privada y autónoma de su contexto social y espacial.



Ilustración 68.- Cubierta de la revista "Better Homes and Garden" de julio de 1942, reproduciendo la idea de la casa como la fuerza de la nación. Una casa con múltiples elementos (la vivienda, la naturaleza, el jardín productivo...), pero autónoma, sin contexto. Citado en (Colomina, B., 2006: 115).

La concepción de la vivienda de posguerra, aunque recrea formalmente un ideal histórico como el del americano propietario del espacio que habita, reducido ahora a su mínima expresión, tiene más que ver con la revitalización del modelo social que ya había triunfado en los años veinte, el de un *American Way of Life* guiado por la abundancia, el optimismo y la despreocupación, enriquecido y alimentado por una industria que anima al consumo. La casa ya no es solo la vivienda y su jardín, elemento imprescindible en todo hogar americano destinado ahora al ocio y no al trabajo, sino también el automóvil y los electrodomésticos que hacen la vida más sencilla, pero que a la vez contribuyen al aislamiento social y a la despreocupación por lo que sucede más allá de sus virtuales límites.

Los nuevos modelos residenciales, y por su agrupación, urbanos, se reproducen con una despreocupación por el lugar en el que se implantan que se traslada necesariamente a la relación de sus habitantes con el entorno. La multiplicación de los bienes de consumo, que permiten resolver en el interior de la vivienda muchas de las necesidades que antes se desarrollaban en su exterior, no hacen sino acuciar este efecto y convertir progresivamente la casa en un refugio ante el cada vez más anodino, agresivo y baldío ambiente exterior. Los vínculos directos con el territorio, desde la inmediata del barrio y la comunidad hasta la gran escala de la naturaleza, antes necesarios pero ahora desprovistos parcialmente de sus funciones como espacio de comunicación y relación social, comienzan a ser reemplazada por otro tipo de relaciones más indirectas y artificiosas. Desde los jardines a la imagen, pasando por el automóvil, el gran artificio de la época, permiten de algún modo llegar a la naturaleza pero sin tener contacto directo con ella y, por tanto, sin los riesgos que ello supone.

Los nuevos tipos de vivienda nacidos en la posguerra carecen de la capacidad para propiciar una relación plena de sus habitantes con el territorio, a pesar de que algunos así lo pretendan e incluso defiendan como uno de sus grandes valores. Incluso la vivienda de la vanguardia, aparentemente abierta al paisaje, parece concebida solo como un marco que posibilita observar de un modo indiscriminado y homogéneo una realidad exterior concebida más como fondo escénico que como lugar, pero no el contacto con ella, producido siempre con la mediación del omnipresente jardín. En el caso de los nuevos desarrollos suburbanos, la relación es ya inviable en tanto que el contexto no existe o ha sido destruido. Paradójicamente, puede que sea la vivienda prefabricada, y su versión más extrema, la vivienda móvil, la única que aún permitiese cierta remembranza nostálgica de una relación con el territorio perdida.

La fomentada nueva forma de vida del americano medio es fundamentalmente interior. Incluso cuando se desplaza, lo hace con la seguridad ofrecida por un automóvil que cada vez se parece más a una casa, al mismo tiempo que la casa cada vez se asemeja más a un automóvil³⁵⁷. Dentro de la vivienda, los electrodomésticos y el nuevo equipamiento moderno le permiten disponer de todo lo necesario para la vida sin necesidad de contacto con el exterior, a la vez que se convierten en signos principales del estatus familiar. En el año 1946 la revista *LIFE*, con motivo de su décimo aniversario, realizaba un análisis de la situación y señas de identidad de la América de los años cuarenta³⁵⁸, mostrando en él a la vida familiar doméstica como uno de sus iconos³⁵⁹, caracterizando una "utopía familiar" integrada por todos aquellos elementos, materiales, a los que aspiraba la emergente clase media, repleta, como no podía ser menos, de bienes de consumo.



Ilustración 69.- La "utopía familiar" de posguerra. (*LIFE*, 1946b: 58-59).

³⁵⁷ La analogía esta tomada de Colomina (2006). *La domesticidad en guerra*. Barcelona, Actar: p. 206..

³⁵⁸ *LIFE* (1946b). "The U.S. in 1946". *LIFE* 21(22 (25 November 1946)): 29-59.

³⁵⁹ El mismo artículo incluye otra imagen singular y relacionada, la de la proliferación de nuevas de viviendas en California. *Ibid.*, p. 37.

Esta utopía doméstica, junto con la visión consumista a la que llega asociada, desmonta o deja desprovistos de contenido algunos de los ideales que habían guiado el progreso de los Estados Unidos y su identidad desde el siglo XIX. La libertad individual quedaba reducida a la libertad de consumo que ofrecían los nuevos mercados, en la capacidad de elegir qué comprar como afirmaría Richard Nixon ya en los años setenta³⁶⁰. Otros ideales, como el de la vida campestre y en contacto con la naturaleza, perseguida incluso antes de su constitución como nación independiente, quedaban reducidas al acotado espacio de un jardín doméstico con cada vez menos funciones públicas y sociales.

El rápido desarrollo de este modo de habitar no puede ser entendido únicamente como una respuesta a la demanda de vivienda, sino también como el fruto de un cambio cultural que supone una revisión de los valores tradicionales que, a medio plazo, hará emerger una sociedad conservadora pero guiada por valores comerciales. Pero se impone asimismo porque, por vez primera en toda la historia, la utopía de libertad y bienestar adquiere una forma que parece accesible para la gran mayoría de los americanos, más aún después de décadas de limitaciones. Alcanzar la arcadia americana ya no requiere del sufrimiento ni del enfrentamiento a lo desconocido, sino que, simplemente, puede ser comprada por la creciente clase media con los recursos disponibles a través del acceso al empleo, el ahorro³⁶¹, la financiación y las ayudas institucionales. La transición de una sociedad de subsistencia, pero progresista, a una de la abundancia, conservadora y terriblemente conformista con las bondades de un renacido *American Way of Life*, lograban eclipsar temporalmente los males que estaban surgiendo en el espacio que se extendía más allá del límite de la propiedad individual.

³⁶⁰ Véase Colomina (2006). *La domesticidad en guerra*. Barcelona, Actar:p. 244.

³⁶¹ Un ahorro obligado por las restricciones de la guerra que hace surgir lo que Aurora Bosch define como "economía aplazada", una incentivación del consumo en los años inmediatamente posteriores a la misma. Véase Bosch (2011). *Historia de los Estados Unidos, 1776-1945*. Barcelona, Crítica.

La negación de la experiencia directa del territorio

(...) la Feria es exactamente el tipo de mundo que estamos construyendo en este momento en todos los EE.UU. Es un mundo creado por y para el automóvil en el que todo lo sólido y permanente se desvanece en favor de las huidizas construcciones engalanadas con banderines aleteando, letreros de neón y colores chillones —nuestro túnel del amor de la vida real para captar nuestra atención a medida nos deslizamos y propulsamos por él— La Feria no es otra cosa que una esencia concentrada del motel, la gasolinera, el centro comercial y los suburbios. ¿Por qué habría que ir a Nueva York para encontrarlo cuando lo tenemos todos en casa?³⁶²

Esta cita está extraída de un editorial crítico escrito por Vincent Scully para la revista *LIFE* con motivo de la inauguración en 1964 de la polémica *New York World's Fair*, en la que el arquitecto y teórico atacaba el modelo de arquitectura que era mostrado en esta feria, pero también, por extensión, el de cultura americana en el marco de la cual se estaba generando y el modo en el que esta estaba siendo vendida al resto del mundo. Aunque la crítica de Scully apunta fundamentalmente a una persona, a Robert Moses, y a la feria como una oportunidad perdida desde el punto de vista de su capacidad para proponer nuevas soluciones arquitectónicas y urbanísticas frente a aquellas que comenzaban a dominar el panorama americano, puede entreverse también en el editorial una crítica a la cultura estadounidense de posguerra cuyos valores y formas estaban siendo exaltados. Una cultura de lo banal y lo comercial, concebida para el consumo en masa por parte de la clase media que estaba dando lugar a un nuevo paisaje sobre el que era necesario comenzar a tener una consciencia real.



Ilustración 70.- El editorial "If This Is Architecture, God Help Us" (Scully, V., 1964), y fotografía del pabellón de la RCA en la 1964 New York World's Fair, anunciando la televisión en color, el nuevo instrumento para la comunicación, unidireccional, con el mundo.

³⁶² "(...) Fair is exactly the kind of world we are building all over the U.S. right now. It is a world created by and for the automobile in which everything permanent and solid melts away in favor of fugitive constructions bedizened with flapping pennants, neon signs and screaming colors —our real-life tunnel of love to catch our attention as we skid and rocket by. The Fair is nothing but the concentrated essence of motel, gas station, shopping center and suburb. Why go to New York to find it, then, when we have it all at home?". Scully (1964). "If This Is Architecture, God Help Us". *LIFE* 57(5 (31 July 1964)): 9.

Scully plantea al final del escrito, de forma indirecta, una cuestión particularmente interesante. No se trata tanto de saber por qué un ciudadano medio de los sesenta podría estar dispuesto a viajar a Nueva York para contemplar esa muestra de arquitectura ordinaria que no hacía sino reproducir a gran escala los modelos ampliamente extendidos por todo el país. Los datos relativos al número de visitas recibidas por la Feria, más de cincuenta millones durante los doce meses que permaneció abierta al público, equivalente a una cuarta parte de la población estadounidense del momento, avalan que este interés existía. Lo relevante es entender que esto transmite simultáneamente la idea de que el paisaje banal que se estaba mostrando, el de la carretera, el motel, el anuncio o el suburbio, aún no había sido asimilado verdaderamente como algo convencional y cotidiano, provocando aún la atracción de lo ajeno.

El ciudadano medio americano, que vivía rodeado de este tipo de entorno, aún necesitaba que alguien le mostrase como observarlo y, sobre todo, como desarrollar una actitud crítica ante el mismo, ya fuese esta positiva o negativa. Su ausencia es una más de las manifestaciones de una sociedad que durante la década anterior se había vuelto conformista, amparada por lo que le ofrecía su renovado *American Way of Life* del consumo y el bienestar que dejaba atrás décadas de limitaciones y descontento. Pero también lo es una de sus consecuencias, su progresiva desconexión con la experiencia directa del territorio que había marcado su pasado e identidad tradicional.

Frente a los mitos territoriales, ya sea a través del culto, confrontación o integración con la naturaleza, surge ahora un nuevo mito, el de la victoria, de una América triunfante frente a un enemigo exterior y lejano³⁶³, pero también de una sociedad industrial y tecnológica que ha salido finalmente victoriosa de su enfrentamiento con las fuerzas naturales, con su propio entorno. La larga lucha del hombre, americano, ha llegado a su fin, y solo queda retirarse y disfrutar unas comodidades que, por vez primera, puede tener a su alcance a través de los dos instrumentos básicos de la cultura americana de posguerra, la casa y el automóvil. Lo doméstico ofrece ahora la posibilidad de satisfacer la mayor parte de las necesidades humanas, y en el caso de no lograrlo, el automóvil permite cómodamente acercarlas. A través de ambos instrumentos, el hombre consigue su libertad, antes social y política pero ahora más vinculada al consumo y la movilidad, pero al mismo tiempo, con su búsqueda de seguridad y protección de lo obtenido, se autoimpone una barrera que le protege y aísla de un medio exterior que, aunque con otra formalización, sigue sin ser amable. Atrás quedan así los tiempos en que la identidad americana surgía, precisamente de la confrontación y superación de las dificultades, ya fuesen estas geográficas, sociales o económicas.

Mientras tanto, el territorio seguía transformándose, gracias al fenómeno de suburbanización pero también con la proliferación de nuevas infraestructuras o el propio cambio en los tejidos urbanos consolidados, siguiendo un modelo que únicamente recuerda en algunos aspectos y de forma perversa a los surgidos en los años veinte, a un ritmo acelerado. Y todo ello sin que nadie pareciese percatarse de que el nuevo paisaje estaba provocando la desaparición progresiva del tradicional, vernáculo, que había dejado de estar entre las prioridades sociales y políticas. El

³⁶³ Para un análisis de la cultura de la victoria en la posguerra, véase Engelhardt (1997). *El fin de la cultura de la victoria Estados Unidos la guerra fría y el desencanto de una generación*. Barcelona ; Buenos Aires ; México, Paidós.

campo, que tras dos décadas de esfuerzos para su modernización, y en parte debido a ellas, seguía padeciendo penurias, había dejado de interesar ante la preferencia otorgada al sector industrial, pero también algunas ciudades medias, principalmente en el sur del país tras el desplazamiento del foco económico y social a la costa oeste, sufrían un declive que no será atendido. Pero por qué iba a ser esto puesto en cuestión, y no asumido como una condición necesaria para alcanzar su utopía, por una sociedad que veía ahora recompensados sus periodos de sufrimiento previos. ¿Por qué preocuparse de algo que parecía ya no interesar a nadie?

La carretera y la vivienda suburbana, dos fenómenos recuperados del urbanismo de los felices años veinte impulsados ahora con apoyo federal³⁶⁴, comienzan a asumir funciones estructurantes en el nuevo territorio, sobre los que se apoya todo un nuevo conjunto de elementos necesarios para satisfacer las demandas ya no del conjunto de la sociedad, de lo comunitario, sino de los individuos como consumidores. Los procesos de construcción masiva se alejan de la búsqueda estructuras capaces de constituir verdaderas comunidades de calidad, que sí habían surgido en el primer tercio del siglo XX³⁶⁵, para abrazar una satisfacción y libertad individual que parece tomar como uno de sus modelos cultos la *Broadacre City* de Frank Lloyd Wright, donde el automóvil, al mismo nivel que el hombre, se convertía en el verdadero protagonista. Wright había definido en 1932 esta propuesta teórica de ciudad de un modo que se anticipaba a la esencia de los suburbios de posguerra:

Imagínese amplias carreteras ajardinadas... caminos gigantes, gran arquitectura, pasar por delante de estaciones de servicio público, no más monstruosidades, ampliaciones para incluir todo tipo de servicios y confort. Una serie de unidades diversificadas, las unidades agrícolas, las unidades fabriles, los mercados de carretera, las escuelas-jardín, los hogares (cada uno en su acre de tierra adornados y cultivados de forma individual), los lugares de recreo y el ocio, conectadas e independientes-independientes y conectadas. Todas estas unidades dispuestas y tan integradas que cada ciudadano del futuro tendrá todas las formas de producción, distribución, desarrollo personal, diversión, en un radio de ciento cincuenta kilómetros desde su casa, ahora fácil y rápidamente accesibles a través de su coche o en avión. Este conjunto integral compone la gran ciudad que veo abrazando todo en este país-la Broadacre City del mañana.³⁶⁶

³⁶⁴ En el caso de las carreteras, con una compleja e interconectada red de autopistas que nace tomando como referencia el sistema implantado en Alemania en los años veinte, y se desarrolla al amparo de la Public Law 84-627, Federal-Aid Highway Act of 1956 (1956).. Al igual que el desarrollo de la vivienda, la red de autopistas puede interpretarse como otro producto postbélico, con un interés militar además de civil, como evidencia la propia denominación del sistema, el *National System of Interstate and Defense Highways*.

³⁶⁵ Ejemplos como los presentados en Stein (1951). *Toward new towns for America*. Liverpool, University Press of Liverpool; agents for the Western Hemisphere: Public Administration Service, Chicago. El prologo, escrito por Lewis Mumford, incluye un alegato inicial que reclama el aprovechamiento de las oportunidades ofrecidas por la *Housing Act* de 1949 para la construcción de nuevos asentamientos y la rehabilitación de los existentes desde una perspectiva comunitaria.

³⁶⁶ "Imagine spacious landscaped highways ...giant roads, themselves great architecture, pass public service stations, no longer eyesores, expanded to include all kinds of service and comfort. They unite and separate — separate and unite the series of diversified units, the farm units, the factory units, the roadside markets, the garden schools, the dwelling places (each on its acre of individually adorned and cultivated ground), the places for pleasure and leisure. All of these units so arranged and so integrated that each citizen of the future will have all forms of production, distribution, self improvement, enjoyment, within a radius of a hundred and fifty miles of his home now easily and speedily available by means of his car or plane. This integral whole composes the great city that I see embracing all of this

La propuesta de Wright contaba al menos con una ideología propia, con diversidad funcional y arquitectónica, e incluso con mecanismos que intentaban favorecer nuevos tipos de relaciones sociales y con el entorno que fusionaban la tradición romántica, e incluso el ideal americano del granjero propietario ahora convertido en ciudadano usoniano propietario³⁶⁷, con elementos de la entonces incipiente sociedad consumista. Los nuevos suburbios de los años cincuenta, construidos sobre unas bases conceptuales próximas a las de *Broadacre City*, darán sin embargo lugar a una realidad muy diferente, ajena no solo al entorno social sino también al contexto territorial, tanto a aquel en el que se implantan como a aquel que producen. Una similitud que el propio Frank Lloyd Wright reconocía al final de su vida.

Broadacre City anticipó la necesidad de buscar soluciones que permitiesen al hombre adaptarse y planificar adecuadamente unas estructuras territoriales que, inevitablemente, iban a surgir de modo espontáneo, siendo certero al entender que no pasaría mucho tiempo hasta que el deseo de todo americano fuese disponer de una casa propia y su jardín, o que los desplazamientos entre los lugares de ocio, trabajo y residencia fuesen habituales. Pero esto no puede verse, aunque así se haya considerado en ocasiones, como una visión premonitoria del suburbio de la segunda mitad de siglo, al menos en lo formal. Más preciso sería considerar que el modelo suburbial de los cincuenta asume, reinterpreta y aprovecha elementos ya existentes en el momento en el que Wright formula su propuesta. La red de autopistas, el centro comercial de carretera, la estación de servicio, la vivienda unifamiliar con jardín, el automóvil... eran parte de un panorama de los años treinta ya entonces ignorado, quizá porque su extensión aún no había alcanzado el nivel suficiente para su consideración como realidades territoriales significativas.

Los años cuarenta y cincuenta no son tanto productores de nuevos fenómenos territoriales como potenciadores de los ya conocidos. Los suburbios, el motel, la carretera y sus elementos asociados, el centro comercial, el autocine,... ya existían en los Estados Unidos de los años treinta, pero comienzan ahora a reproducirse, en ocasiones formal o dimensionalmente alterados, de modo acelerado para configurar un paisaje en el que lo antropizado comienza a ser, formalmente, el claro dominador. Howard Kunstler ofrece un dato significativo al respecto, que el ochenta por ciento de todo lo construido por el hombre en los Estados Unidos a lo largo de su historia, ha sido producido durante la segunda mitad del siglo XX³⁶⁸. El resultado es un territorio nuevo, sobreantropizado, tremendamente banal y falto de identidad, sobre un espacio por otro lado ya sobreexplotado aunque mantuviese cierta apariencia de equilibrio entre lo humano y lo natural, que nace en parte como respuesta a necesidades reales de la sociedad, pero también de un nuevo modelo social, cultural y económico que reinterpreta libremente los valores tradicionales y que, desde su conservadurismo, se muestra indiferente ante el entorno que le rodea, pero también hacia aquello que representa su pasado.

country—the Broadacre City of tomorrow". Wright (1932). *The disappearing city*. New York, William Farquhar Payson.

³⁶⁷ El modelo de Wright presenta incluso algunas similitudes formales con el ideal jeffersoniano: la cuadrícula, la propiedad del suelo y su mecanismo de obtención, la coexistencia hogar-trabajo, el tamaño total de la comunidad ideal (10.000 habitantes), aunque multiplicando casi por cuarenta su densidad.

³⁶⁸ Kunstler (1994). *The geography of nowhere: The rise and decline of America's man-made landscape*. New York, Touchtone.

La América de la clase media se vuelve, salvo en aquellos aspectos ligados al consumo, conformista, guiada más por la satisfacción de unos deseos provocados por la cada vez más potente publicidad y maquinaria de la industria del consumo, que por sus necesidades, y asentada sobre la base del optimismo y la llegada de un tiempo de catarsis posterior a la guerra, capaz de liberar al hombre de sus preocupaciones previas para centrarse en la autosatisfacción, aprovechando las oportunidades ofrecidas por un muy favorable contexto, sin necesidad de mirar más allá de su propia experiencia directa. Los hogares americanos se abren a los símbolos del progreso, la libertad y la independencia, el automóvil o los electrodomésticos, identificadores del nuevo estatus social que debe manifestarse al exterior, al mismo tiempo que se resguarda de lo ajeno al controlado espacio doméstico.

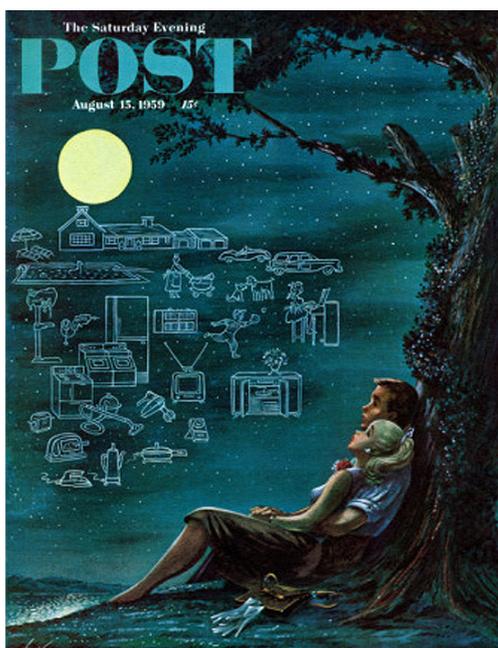


Ilustración 71.- La vida soñada, un paso más de la utopía doméstica mostrada por la revista LIFE y el American Dream. Constantin Alajalov, "Moonlight Future". Cubierta del Saturday Evening Post de 15 de agosto de 1959.

La pérdida de la relación con lo que se encuentra más allá del entorno inmediato del hombre es particularmente notable en la comprensión de la gran escala territorial que hasta entonces había dominado la escena americana, pero también de lo pequeño. Y tiene en buena medida relación con una comprensión cada vez más abstracta e irreal de lo territorial que, progresivamente, produce una pérdida de la capacidad para su apreciación y valoración. Ya no es solo que el hombre haya renunciado a la confrontación directa con la naturaleza y cualquier entorno hostil, no tanto por la confianza en su capacidad para dominarla como por la consciencia de que esa lucha ya no era necesaria para obtener sus objetivos de seguridad, sustento o refugio. Es que, además, se produce una introspección en lo social que es trasladada también a lo espacial, y cuyo verdadero origen se remonta al periodo bélico.

A finales de los años treinta, una vez superada la peor etapa de una crisis económica que, no obstante, seguía incidiendo sobre los sectores más desfavorecido de la población, el fenómeno del viaje de placer y descubrimiento se encontraba ampliamente extendido. El americano se desplazaba y buscaba el

contacto con el territorio no solo por necesidad, sino por puro placer, en la búsqueda de las maravillas que ofrecían los Estados Unidos. Un artículo como *America, Millions of its people set out to see their country* publicado por *LIFE* en 1938³⁶⁹, mostraba no solo la grandeza y diversidad del país como características del orgullo nacional, sino que incidía además en el fenómeno de la movilidad interior.

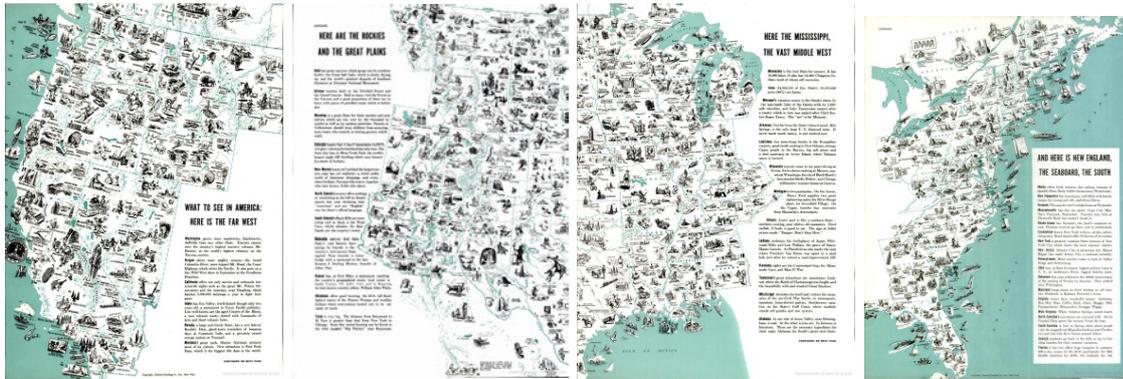


Ilustración 72.- Lo que hay que ver en los Estados Unidos, por grandes regiones. (*LIFE*, 1938a: 29-32).

En los años cuarenta, la posibilidad de satisfacción de este extendido deseo de conocer el territorio se ve truncada por unas restricciones impuestas por la entrada en la Segunda Guerra Mundial. La dedicación de la mayor parte de la carga productiva y recursos a la guerra, que trajo consigo la revitalización de la economía americana, supuso al mismo tiempo la imposición de severas limitaciones a la propia ciudadanía, entre ellas las vinculadas a sus posibilidades de desplazarse. El racionamiento de combustible, pero también la reducción de la producción de automóviles o la restricción de acceso a enclaves estratégicos tendrá, entre sus efectos, la imposibilidad de conocer de primera mano algunos de esos lugares que habían atraído a la población durante la década anterior. El deseo de conocer el territorio no había desaparecido, pero sí las posibilidades de hacerlo realidad. La única solución pasaba por buscar mecanismos alternativos para esta experiencia territorial, aunque fuese desde una obligada reclusión en el hogar publicitada como una contribución patriótica que ayudaba a los nuevos héroes americanos, que ya no eran los que luchaban contra las dificultades del propio territorio, sino los desplazados para combatir en Europa. Quedarse en la casa y renunciar al viaje no era sino una sencilla aportación a la guerra promovida institucionalmente.

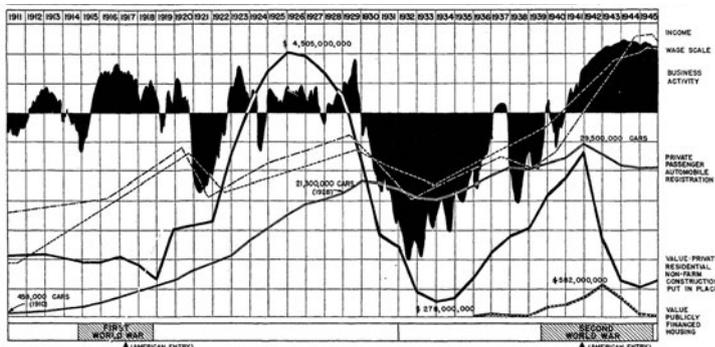


Ilustración 73.- Algunos datos de la economía americana de la primera mitad de siglo, en la que se aprecia un crecimiento progresivo del número de automóviles que solo es interrumpido por las restricciones impuestas durante la Segunda Guerra Mundial. A partir de 1950, con el nacimiento de la cultura del automóvil, el incremento será, sin embargo, exponencial, duplicando su número en apenas una década. En (Stein, C. S., 1951: 5).

³⁶⁹ *LIFE* (1938a). *America, Millions of its people set out to see their country*. *LIFE*. 4: 24-48.

El éxito de esta estrategia requería, no obstante, que la vivienda pudiese satisfacer, o al menos sustituir, esos deseos fuertemente arraigados de contacto con el exterior. El jardín doméstico, y en particular el jardín trasero, el *backyard* se convertiría en cierto modo en esa naturaleza de reemplazo, diseñada y estetizada, que al mismo tiempo recrea a pequeña escala la posibilidad de contar con un espacio de trabajo y control de la naturaleza. Al mismo tiempo, en el interior de la vivienda se trataba de conseguir el más cómodo y atractivo espacio que hiciese confortable la estancia y tornase, si no innecesario sí menos deseable, ese contacto con el mundo exterior.



Ilustración 74.- Algunos artículos de la revista LIFE en los que se enfatiza, funcional y visualmente, el valor de jardines domésticos. De izquierda a derecha, (LIFE, 1942: 81) y (LIFE, 1943: 99).

Todos estos fenómenos comienzan a tener lugar en los primeros años cuarenta, pero alcanzarán su apogeo en la década siguiente. El fin de las restricciones a los desplazamientos internos no supuso la recuperación inmediata de los mismos, sino más bien lo opuesto, la consolidación de una percepción del mundo exterior desde la comodidad del hogar, ayudada ahora por la aparición y proliferación de unas nuevas ventanas al mundo, las publicaciones escritas y, sobre todo, gráficas que ya habían adquirido un papel dominante, y la televisión, el nuevo objeto doméstico por excelencia. A través de ellos la clase media podía ya conocer la grandeza y valores de su territorio sin necesidad de acercarse al mismo ni abandonar la comodidad del domicilio.

El caso de la televisión, objeto ya esencial en toda vivienda suburbana en la que incluso era introducida de serie, como ventana al paisaje es particularmente significativa. A través de ella los hogares podían tomar contacto con la moderna recreación de uno de sus mitos territoriales históricos, el de la frontera y la conquista del oeste. El «western», nacido en los albores del siglo XX, inicia entonces su edad dorada, haciendo presente no solo ese territorio conquistado, grandioso, lejano y mítico, sino al mismo tiempo también enfatizando y conectando metafóricamente la tradicional cultural de la lucha contra el entorno con la más moderna de la victoria bélica. Si en la primera mitad del siglo XX a los americanos se les ofrecía tener su propia experiencia del *wilderness* a través de los cada vez más acondicionados parques nacionales, en los cincuenta y sesenta ese mismo

wilderness podía ser reducido a una pantalla de doce pulgadas que reponía sin fin películas y series con las que se reconstruía, desde la conjunción entre lo real y lo imaginario, una parte de su cultura territorial compartida. Gracias a ello surgen también nuevos lugares simbólicos no vinculados a la tradición decimonónica del oeste, como el *Monument Valley* que, con el cine y la publicidad, reemplazan a algunos de los fotografiados por las grandes *surveys* del siglo anterior.

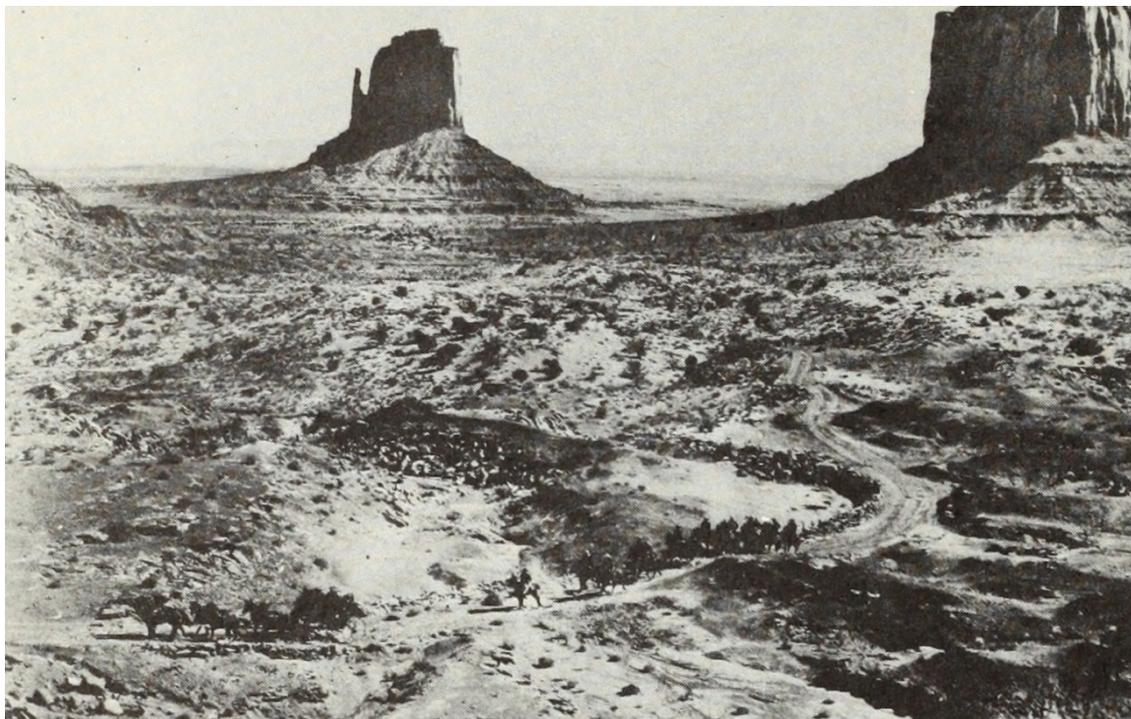


Ilustración 75.- Fotograma de "La diligencia" de John Ford. En (Fenin, G. N. y Everson, W. K., 1962: 262).

La presentación comercial del territorio para su consumo visual ya había tenido lugar con las imágenes producidas a finales del siglo XIX, mostrando las maravillas de los nuevos paisajes descubiertos. Pero mientras aquellas, enfatizando la accesibilidad de esos espacios, animaban a salir al exterior para tomar contacto con lo que se mostraba o servían como primeros recuerdos de la experiencia de su visita, los que ahora nacen no parecen tener realmente esa vocación, sino a lo sumo promover, desde la distancia, un determinado sentimiento hacia los mismos. Incluso cuando lo que se reproduce son los mismos iconos territoriales nacidos en el siglo XIX, como en la obra de Ansel Adams o Eliot Porter, son dotados de un halo mítico que no estaba presente en las originales fotografías de O'Sullivan o incluso de Jackson, y que iba a ser imposible de reproducir mediante la experiencia real del lugar

El paisaje funciona cada vez más como un mito abstracto y lejano que como una realidad física. Y es en este contexto en el que es posible el nacimiento de un nuevo sentimiento hacia la naturaleza, el de los modernos movimientos ecologistas, que ya no propugnan como los tradicionales movimientos conservacionistas tanto la preservación específica de lugares como el establecimiento de una conciencia abstracta y no espacializada acerca de la relación entre el hombre y el territorio.

El nacimiento del gran hogar

Si la naturaleza no era una mera abstracción (...) tampoco era algo sobre lo que aprender sino algo de lo que aprender.³⁷⁰

El moderno sentimiento ecológico americano puede ser interpretado, aunque esta no fuese su única razón de ser, como una consecuencia más de la relación distante con el territorio que se configura a partir de los años cincuenta, aunque este no llegue a cristalizarse hasta la década siguiente ni a convertirse en un tema popular y socialmente compartido hasta los setenta. El mismo incorpora una concepción de la naturaleza, y de la relación del hombre con ella, que cobra sentido desde una perspectiva de vida doméstica y de alejamiento de la experiencia directa de lo territorial, erigiéndose sobre un conocimiento dirigido de la naturaleza cuyos cimientos son, precisamente, los opuestos a los de la cultura territorial tradicional del país.

La ecología nacida en el tercer cuarto del siglo XX poco tiene que ver con la apreciación científica y experimental con la que Ernst Haeckel la formuló casi un siglo antes, aunque pretenda sustentarse sobre sus mismos principios, los del análisis de la relación entre los seres vivos y su ambiente. La nueva ecología nace, por el contrario, desde una formulación filosófica e intelectual que en el caso americano tiene más que ver con las ideas del movimiento trascendentalista, y particularmente de Henry David Thoreau, que con la más analítica de George Perkins Marsh. Y, por ello, más que incidir sobre las relaciones del conjunto de los seres vivos con su entorno lo hace sobre el papel del hombre como agente superior en la transformación del medio, y sobre la necesidad de, como lo formulaba Aldo Leopold en 1949³⁷¹, desarrollar una determinada ética respecto a su particular vínculo con la naturaleza.



Ilustración 76.- Theodore Roosevelt y John Muir en Glacier Point, en el Valle del Yosemite (Kennedy, D. M., Cohen, L. y Bailey, T. A., 2006: 692).

³⁷⁰ "If Nature was not a mere abstraction (...) neither was it something to be learned about rather than something to be from". Porter (1962). *In wildness is the preservation of the world, from Henry David Thoreau*. San Francisco, Sierra Club.

³⁷¹ Leopold (1966a). The land ethic. En Aldo Leopold, *A sand county almanac with essays on conservation from Round River*. Nueva York, Ballantine: 237-264.

La nueva ética medioambiental, concepto que quizá caracteriza mejor el marco ideológico que nace en estas décadas, comparte algunos rasgos con los movimientos conservacionistas surgidos en los Estados Unidos desde finales del siglo XIX, al amparo del descubrimiento de los grandes espacios naturales del oeste y encabezados por figuras como John Muir, fundador del *Sierra Club*, o el presidente Theodore Roosevelt, pero se diferencia claramente en su cercanía, particular, a la naturaleza que pretende proteger. Si los movimientos conservacionistas eran, con carácter general, defensores de la experimentación directa de lo natural, marco en el que se inserta la necesidad de protección de enclaves específicos como los parques naturales, la ética ambiental enfocará la relación con la naturaleza de un modo más abstracto e indirecto, sin identificación con lugares concretos, sino con el carácter o valores que esta representa.

La comparación de dos de las imágenes que contribuyeron a difundir y popularizar tanto el movimiento por la conservación de la naturaleza como la más moderna ética ambiental resulta expresiva de esta idea. En el primer caso, una de las imágenes tomadas por William Henry Jackson en Yellowstone que lograron no solo conmover a los estamentos políticos acerca de la necesidad de salvaguarda de las riquezas naturales del país, sino también propiciar un deseo generalizado de conocer unos lugares convertidos en símbolos de una parte esencial de la identidad americana. En el lado opuesto, *Blue Marble*, la imagen de la tierra obtenida por el *Apollo 17* en 1972 y que dio un nuevo sentido a la palabra ecología, literalmente el "estudio del hogar"³⁷², enfatizando que esto era lo que para el hombre debía significar el conjunto del planeta. La primera representa una realidad material tangible, accesible y cercana gracias a los avances tecnológicos de la época; la segunda solo existe como concepto teórico convertido en representación, sin posibilidades reales de ser experimentado en primera persona.



Ilustración 77.- Dos imágenes, separadas por un siglo, representativas de maneras diferentes de entender la relación del hombre con la naturaleza: William Henry Jackson, "The Grand Canon, from the Falls", en (Hayden, F. V., 1873: 52), y NASA, "Blue Marble" (1972).

³⁷² Etimológicamente, ecología procede de las raíces griegas *oikos* - *οἶκος*—y *logos* - *λόγος*—.

Compartiendo el respeto por el entorno natural, cada una de ellas ofrece una versión diferente de la relación del hombre con su entorno y, con ella, del modo en el que este debe actuar. La primera está asociada a una visión antropocéntrica y en gran medida utilitaria de la naturaleza, abierta a su transformación desde su concepción de recurso, defendida, por ejemplo, por Gifford Pinchot, primer jefe del Servicio Forestal de los Estados Unidos y también uno de los primeros en referirse expresamente a la necesidad de desarrollar una ética medioambiental. La segunda muestra una visión sistémica y holística, en la que el hombre no es sino un elemento más dentro de un conjunto complejo de relaciones, y en el que el marco de actuación humano no está tanto restringido por sus efectos locales como por su incidencia sobre el equilibrio global. En el primero la naturaleza es apreciada y valorada, pero también lo son los efectos de su transformación. En el segundo, estos se vuelven más difusos.

Blue Marble marcó un punto de inflexión y el inicio de una nueva era en la concepción de la relación entre la naturaleza y el ser humano como agente transformador, no tanto del territorio como del medio ambiente. Lo que preocupa deja de ser la alteración de la tierra –*earth, land,..*—para ser la de la Tierra –*Earth*—, la conciencia local pasa a ser global. Pero 1972 no fue solo el año de *Blue Marble* sino también el del Informe del Club de Roma *The limits to growth*³⁷³, de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Desarrollo Humano en Estocolmo o de la publicación en Inglaterra de *A Blueprint for Survival*³⁷⁴, por citar solo algunos ejemplos que muestran un cambio generalizado, no solo norteamericano, en la percepción de la relación humana con el entorno.

Las raíces en los Estados Unidos de esta conciencia ambiental se cimientan, sin embargo, sobre un conjunto de textos que comienzan a aparecer en el periodo inmediatamente posterior al fin de la Segunda Guerra Mundial, reflexionando, desde diferentes perspectivas, acerca de cuál debía ser la moderna relación entre el hombre y la naturaleza. Es posible que el más influyente de todos ellos, tanto por su aparición temprana como por establecer por vez primera la necesidad de cambiar la concepción del hombre como dominador de su entorno, en la línea clásica del pensamiento americano, por una en la que el ser humano es solo una parte de una comunidad o sistema de orden superior, fuera Aldo Leopold y su *The land ethic*³⁷⁵, un texto que, por otro lado y como afirma Peter A. Fritzell, es también una clara y genuina expresión del contradictorio pensamiento americano en relación a la historia y el territorio³⁷⁶.

Escrito en 1942, pero publicado a título póstumo en 1949, y recuperado como emblema de la nueva conciencia ecológica casi dos décadas después, se trataba de un breve ensayo inserto en una publicación mayor, *A sand county almanac with essays on conservation from Round River*³⁷⁷, un relato de carácter más descriptivo y literario acerca de la personal experiencia del autor en la rehabilitación de la

³⁷³ Meadows y Club of Rome. (1972). *The Limits to growth; a report for the Club of Rome's project on the predicament of mankind*. New York,, Universe Books.

³⁷⁴ Goldsmith, et al. (1972). *Manifiesto para la supervivencia*. Madrid, Alianza.

³⁷⁵ Leopold (1966a). *The land ethic*. En Aldo Leopold, *A sand county almanac with essays on conservation from Round River*. Nueva York, Ballantine: 237-264.

³⁷⁶ Véase Oelschlaeger (1991). *The Idea of wilderness : from Prehistory to the age of ecology*. New Haven [Conn.] [etc.], Yale University Press:p. 240-241.

³⁷⁷ Leopold (1966b). *A sand county almanac with essays on conservation from Round River*. Nueva York, Ballantine.

granja de Wisconsin a la que se había ido a vivir algunos años atrás. *The land ethic*, al igual que otros escritos previos de Leopold como *The Conservation Ethic*³⁷⁸ o *The Ecological Conscience*³⁷⁹, anticipan algunos de los principios de la moderna conciencia ecológica desde la proposición de una alternativa a las, en su opinión limitadas y triviales, políticas de conservación de la primera mitad del siglo XX.

En el último Leopold es posible encontrar las raíces de una conservación apoyada en principios científicos y no ya en una mera concepción estética o filosófica de la naturaleza, aunque sí en una reflexión ética ampliada. La crítica a la protección justificada por criterios utilitarios y de rentabilidad económica, a una comprensión de la naturaleza como recurso frente a la búsqueda de "un estado de armonía entre los hombres y la tierra"³⁸⁰, o la necesidad de adopción del denominado "principio de precaución" en la gestión del entorno, cuestión ya anticipada de algún modo por George Perkins Marsh, se encontraban entre sus preocupaciones. Principios que no deben ser entendidos como una llamada a la preservación estricta de una naturaleza inalterada, salvo en lugares expresamente destinados a ello por sus excepcionales valores, sino a un equilibrio entre la conservación y las satisfacción de las necesidades humanas a través de su transformación. Incluso la definición que ofrece el propio Leopold del *wilderness* en los años veinte, cuando todavía trabajaba en la gestión de los bosques de Arizona y Nuevo México para los servicios forestales de los Estados Unidos, apuntaba a un territorio que podía abrirse a una responsable acción humana, "a la caza y pesca legal" aunque "mantenida desprovista de caminos, senderos artificiales, cabañas y otras obras del hombre"³⁸¹. Más claro es aún al señalar la necesidad de armonizar conservación y transformación en *The Land Ethic* al afirmar que:

*Una ética de la tierra no puede, por supuesto, evitar la alteración, el manejo y el uso de estos recursos, pero sí afirma su derecho a su continua existencia y, por lo menos en ciertos lugares, a que su existencia continúe en un estado natural.*³⁸²

Resulta irónico que estos estudios que despertaron la conciencia ecológica de los años setenta, y que tenían en común la total y voluntaria ausencia de imágenes en beneficio de una posición plenamente empírica y objetiva, apoyada en textos y datos, lograsen parte de sus objetivos, al menos los de difusión y concienciación, precisamente a través de una. Incluso uno de los textos predecesores de esta corriente, *The Tragedy of Commons*³⁸³ de Garrett Hardin, parecía defender con rotundidad la necesidad de alejarse de una sensibilidad ambiental producida a

³⁷⁸ Leopold (1991). *The Conservation Ethic*. En Aldo Leopold, *et al.*, *The river of the mother of God and other essays*. Madison, WI, University of Wisconsin Press: 181-191.

³⁷⁹ Leopold (1947). "The ecological conscience". *Bulletin of the Garden Club of America*(September 1947): 45-53.

³⁸⁰ Leopold (1966a). *The land ethic*. En Aldo Leopold, *A sand county almanac with essays on conservation from Round River*. Nueva York, Ballantine: 237-264.

³⁸¹ "a continuous stretch of country preserved in its natural state, open to lawful hunting and fishing, big enough to absorb a two weeks pack trip, and kept devoid of roads, artificial trails, cottages, or other works of man". Aldo Leopold, citado en Nash (2001). *Wilderness and the American Mind*. New Haven and London, Yale University Press:p. 186.

El primer libro de Aldo Leopold con repercusión a nivel nacional versará, precisamente, sobre las posibilidades de una gestión adecuada de la caza y pesca en los espacios naturales, Leopold (1933). *Game management*. Madison ; London, The University of Wisconsin Press.

³⁸² Leopold (1966a). *The land ethic*. En Aldo Leopold, *A sand county almanac with essays on conservation from Round River*. Nueva York, Ballantine: 237-264.

³⁸³ Hardin (1968). "The Tragedy of Commons". *Science* 162(3859): 1243-1248.

través de lo visual y la evocación de un sentimiento hacia lo natural, que debía ser reemplazada por otra que emanase de la estricta objetividad.

De paso, cabe señalar que la moralidad de un acto no puede ser determinado a partir de una fotografía. No se sabe si un hombre matando a un elefante o prendiéndole fuego a un pastizal está dañando a otros hasta que se conoce el sistema total dentro del que se incluye este acto. "Una imagen vale por mil palabras", dijo un anciano chino; pero llevaría diez mil palabras validar esto. Resulta tentador tanto para los ambientalistas como para los reformadores en general, el tratar de persuadir a otros por medio de imágenes fotográficas. Pero la esencia del argumento no puede ser fotografiada; debe ser presentada racionalmente: en palabras.³⁸⁴

Blue Marble no es tanto el punto de origen como el punto culminante de un proceso de transformación de la relación con la naturaleza, y del desarrollo de un nuevo concepto de la misma más abstracto y desterritorializado, en la que el contacto directo con ella ya no es condición necesaria ni para la toma de conciencia de la necesidad de su salvaguarda ni, en el caso americano, para la formación de su propia cultura territorial. Edwin Way Teale ofrecía, quizá sin pretenderlo, algunas pruebas de este cambio en la introducción de su volumen compilatorio sobre las estaciones en el territorio de los Estados Unidos, *The American Seasons*³⁸⁵, integrado por fragmentos de sus cuatro libros previos.

Edwin Way Teale se convirtió en los años cincuenta en uno de los grandes escritores sobre la naturaleza en América gracias a un conjunto de libros que, tomando como referencia los viajes que junto a su mujer realizó por el país desde 1947, describían a través de textos y fotografías la belleza de la naturaleza americana, tomando como excusa argumental los cambios que esta experimentaba en cada una de las estaciones del año. El resultado de este viaje de más de 120.000 kilómetros, a lo largo de varias campañas, se plasmaría en los libros *North with the Spring*³⁸⁶, *Autumn across America*³⁸⁷, *Journey into Summer*³⁸⁸ y *Wandering through Winter*³⁸⁹, de los que se venderían más de medio millón de ejemplares y le valdrían el reconocimiento con el Premio Pulitzer en 1966. Cabe señalar como detalle que la experiencia de Teale es una manifestación más de las dificultades que para un americano implicaba moverse por su territorio durante la guerra, resarcidas tras el fin de la misma. Él mismo reconocería que la idea de desarrollar estas publicaciones, inicialmente con un alcance más limitado, había surgido en 1940, pero había tenido que esperar siete años, durante los cuales pudo

³⁸⁴ "In passing, it is worth noting that the morality of an act cannot be determined from a photograph. One does not know whether a man killing an elephant or setting fire to the grassland is harming others until one knows the total system in which his act appears. "One picture is worth a thousand words," said an ancient Chinese; but it may take 10,000 words to validate it. It is as tempting to ecologists as it is to reformers in general to try to persuade others by way of the photographic shortcut. But the essence of an argument cannot be photographed: it must be presented rationally—in words—". Ibid., p. 1245.

³⁸⁵ Teale (1976a). *The American seasons*. New York, Dodd, Mead.

³⁸⁶ Teale (1951). *North with the spring; a naturalist's record of a 17,000 mile journey with the North-American spring*. New York,, Dodd.

³⁸⁷ Teale (1956). *Autumn across America; a naturalist's record of a 20,000-mile journey through the North American autumn*. New York,, Dodd, Mead.

³⁸⁸ Teale (1960). *Journey into summer; a naturalist's record of a 19,000-mile journey through the North American summer*. New York,, Dodd, Mead.

³⁸⁹ Teale (1965). *Wandering through winter; a naturalist's record of a 20,000-mile journey through the North American winter*. New York,, Dodd, Mead.

avanzar en la planificación y complejidad del proyecto, para poder llevarlo a la práctica³⁹⁰.

La aventura de Teale, y lo que a partir de ella describía y fotografiaba, podría haber servido, como lo había hecho en décadas pasadas, para impulsar a sus lectores a emularle, a retomar el contacto con la naturaleza. Y no puede negarse, a juzgar por las cartas remitidas al autor, que algunos lectores recibieron este mensaje y siguieron su ejemplo, aunque fuera únicamente para conocer su entorno más próximo, que volvía a cobrar sentido a través de las narraciones de Teale. Sin embargo, su relato no invitaba realmente a reproducir su experiencia precisamente porque la misma era, quizá no en la esencia pero sí en el detalle, irreproducible. La naturaleza descrita por Teale enfatizaba el cambio y la transformación, y no podía existir fuera de un relato que pretendía concentrar, presentar e inmortalizar no tanto la belleza de la naturaleza como momentos y acontecimientos particulares encontrados ella. La misma correspondencia anteriormente citada evidencia también por ello que, junto al lector dispuesto a redescubrir los detalles, cotidianos o excepcionales, de los procesos naturales, se encontraban quienes se conformaban con la relectura del libro como sustituto de estos momentos irrepetibles. Esta idea se evidencia particularmente en la introducción que Teale escribe para *The American Seasons*, donde expone las distintas experiencias de lectura de sus textos, y entre los que destacan los motivos que habían llevado a dos profesores universitarios a adquirir el hábito de su relectura periódica. Para ellos, la lectura de estos ensayos se convertía en un modo de mantener el contacto con el mundo natural desde la lejanía del mismo.

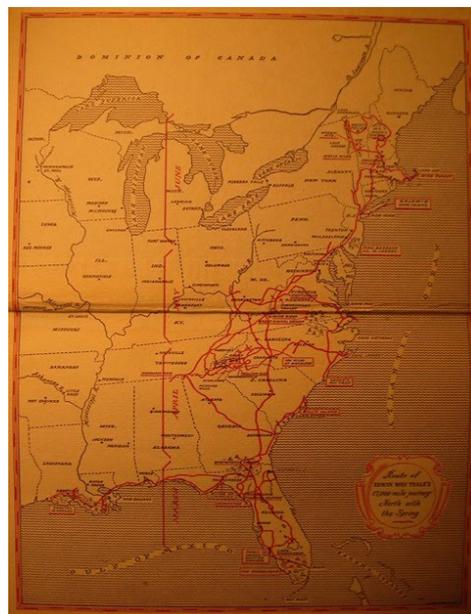
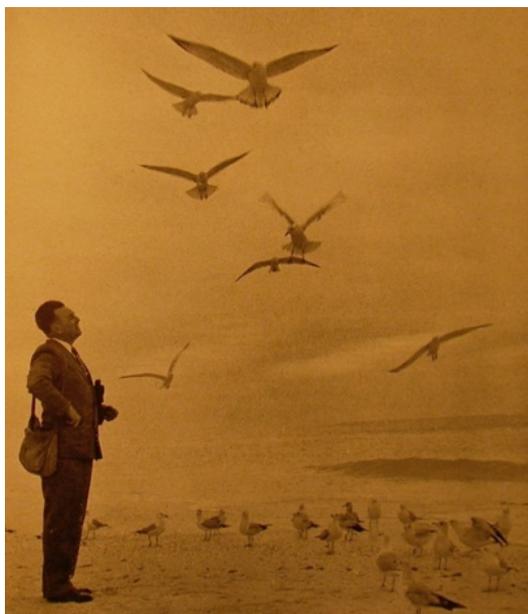


Ilustración 78.- Fotografía de Edwin Way Teale en las playas de Florida (Teale, E. W., 1976a) y mapa indicando el recorrido realizado para el primero de los libros de su serie.

La condición del libro como sustitutivo o simulación de la naturaleza no es solo el resultado de la experiencia de unos lectores particulares, sino incluso un objetivo del propio autor, consciente de la irreproductibilidad de una experiencia de la que debía dejar constancia precisa. Su afirmación de que "mucho de lo que vimos ya no

³⁹⁰ Véase Teale (1976b). *The Story of the Seasons*. En Edwin Way Teale, *The American seasons*. New York, Dodd, Mead: ix-xx:p. ix.

está allí para ser visto”³⁹¹ no es solo la constatación de un relato de acontecimientos singulares y de cambios naturales en el entorno, sino también de la conciencia de la transformación y destrucción de una naturaleza salvaje, reconocida por algunos de sus contemporáneos, que había dejado ya de serlo³⁹², y que confería a su narración valor como mecanismo de preservación no tanto de la naturaleza como de sus valores más utilitarios: su belleza, su condición identitaria... "La imagen de su estado salvaje se conserva en las páginas de los libros"³⁹³, en los suyos y en otros que consideraba el último registro del *wilderness* americano y de su "dramática transformación". Pero se conserva en un estado que él mismo equipara al de un insecto en una pieza de ámbar, intacta en lo formal aunque desprovista de su condición esencial, la vida, una apreciación conformista pero que quizá fuese suficiente para satisfacer el consumo de naturaleza demandado por la moderna sociedad.

El éxito y popularidad de Teale en la época solo es comparable al alcanzado por Rachel Carson, quien de hecho se inspiró en sus libros³⁹⁴, cuyo controvertido *Silent Spring*³⁹⁵ marca otro de los hitos fundacionales de la renovada conciencia ambiental global, esa que trataba de apoyarse en datos empíricos y en el pensamiento científico y analítico, pero también la que pretendía alcanzar la sensibilización ambiental no tanto a través de la identificación y el acercamiento del lector a la naturaleza, como mediante el temor, fundado, a los efectos negativo de su pérdida o alteración. Carson abordaba en esta publicación los efectos perjudiciales del uso de pesticidas en los Estados Unidos, una preocupación latente en diversos círculos científicos pero que aún nadie había logrado presentar de modo satisfactorio a la opinión pública. Con *Silent Spring* no solo lograría este objetivo y crear un estado de conciencia ambiental popular frente a un problema invisible, sino también que se iniciaran los cambios legales necesarios para corregir el problema. El texto, sin embargo, y esto es lo notable del mismo, deja entrever dentro de la crítica a un conflicto particular, un cuestionamiento más general de la actitud humana frente a su entorno e incluso de los beneficios del progreso.

La historia de la vida en la tierra ha sido una historia de interacción entre los seres vivos y su entorno. En gran medida, la forma física y el carácter de la vegetación terrestre y de su vida animal, han sido moldeados por el ambiente. Si se considera la totalidad de la duración de la existencia de la Tierra, el efecto contrario, en el que la vida modifica realmente su entorno, ha sido relativamente moderado. Solo dentro del momento de tiempo representado por el presente siglo, una especie (el hombre) ha adquirido una capacidad significativa para alterar la naturaleza de su mundo.

*Durante el último cuarto de siglo, esta capacidad no solo ha aumentado hasta alcanzar una magnitud inquietante, sino que ha cambiado su carácter.*³⁹⁶

Silent Spring es, al igual que lo fue *The Land Ethic* para Aldo Leopold, el punto final de una reflexión sobre la relación del hombre con la naturaleza que concluye con el

³⁹¹ "Already so much we saw is no longer there to see". Ibid., p. xix.

³⁹² "All along our routes, wild spots we visited are now no longer wild". Ibid.

³⁹³ "The image of their wilderness is preserved in the pages of the books". Ibid.

³⁹⁴ Véase Brooks (1993). *Rachel Carson. Precursora del movimiento ecologista*. Barcelona, Editorial Gedisa, S.A.

³⁹⁵ Carson (2010). *Primavera silenciosa*. Barcelona, Crítica, S.L.

³⁹⁶ Ibid., p. 5-6.

abandono definitivo por parte de ambos de la interpretación localista y material de lo natural, de Wisconsin en el caso de Leopold y Pennsylvania en el caso de Carson, para adoptar una perspectiva más generalista y desconectada de lugares concretos. Los tres libros que le precedieron habían tenido, de hecho, objetos particulares muy diferentes, aunque compartiesen su vocación de acercar al gran público temas abordados desde el rigor científico, algo que Carson ya había procurado a través de sus artículos en revistas populares como *The New Yorker* o *Vogue* a las que trasladaba, con distinto lenguaje, mensajes similares a los que ocupaban sus páginas en *Yale Review*, *Science Digest*, *Atlantic Naturalist* o *Nature Magazine*, o desde su trabajo en la confección de publicaciones gubernamentales. Ella misma destacaría este hecho en el discurso de aceptación del *National Book Award* de 1951 al afirmar que

*mucha gente ha comentado con sorpresa el hecho de que un trabajo científico tuviera una gran venta popular. Pero esta noción, la de que la ciencia pertenece a un compartimento separado, al margen de la vida cotidiana, es la que me gustaría desafiar.*³⁹⁷

Esos libros previos incidían, cada uno de ellos, sobre un elemento natural muy concreto, el mar, desde diferentes perspectivas y componentes, ya sea la geológica en *The sea around us*³⁹⁸, libro que con más de doscientos cincuenta mil ejemplares vendidos el primer año le dio fama a nivel nacional, o la biológica en *Under the sea wind*³⁹⁹ y *The edge of the sea*⁴⁰⁰. Paradójicamente, la fuente principal empleada por Rachel Carson para escribir estos ensayos no era la derivada del contacto con el mar, sino la proporcionada exclusivamente por los estudios científicos sobre el mismo, a pesar de su pertenencia durante casi dos décadas al *United States Fish and Wildlife Service* y de su fascinación infantil por todo lo que tuviese que ver con este medio.

*Siendo una niña muy pequeña me había fascinado el océano, aunque nunca lo había visto. Soñaba con él y ansiaba verlo, y leía toda la literatura que podría encontrar.*⁴⁰¹

Ninguno de estos libros tiene una sola imagen de un mar que describe verbalmente con minuciosidad, en primer lugar porque aquello de lo que habla, lo geológico y lo biológico, no podía ser fácilmente percibido por los sentidos, pero también por una convicción personal de que las imágenes no solo no eran necesarias sino que además podían distorsionar el mensaje, incluido el rigor científico, que se quería transmitir. Son por ello una prueba notable de la capacidad para alcanzar un elevado grado de sensibilización hacía la naturaleza sin la componente emotiva de la apreciación visual con la que había trabajado Teale, pero que sin embargo explotaría en todas sus posibilidades el *Sierra Club*, una de las primeras y principales organizaciones conservacionistas de los Estados Unidos.

El año de publicación de *Silent Spring* es, de hecho, el mismo en el que sale a la venta uno de sus libros de fotografía más influyentes, y que revitalizaría la idea del

³⁹⁷ Citado en Brooks (1993). *Rachel Carson. Precursora del movimiento ecologista*. Barcelona, Editorial Gedisa, S.A.:p. 142.

³⁹⁸ Carson, et al. (1951). *The sea around us*. New York,, Oxford University Press.

³⁹⁹ Carson (1941). *Under the sea-wind, a naturalist's picture of ocean life*. New York,, Simon and Schuster.

⁴⁰⁰ Carson (1955). *The edge of the sea*. Boston,, Houghton Mifflin.

⁴⁰¹ Rachel Carson, citado en Brooks (1993). *Rachel Carson. Precursora del movimiento ecologista*. Barcelona, Editorial Gedisa, S.A.:p. 124.

wilderness de la costa este, llevando por título una conocida cita de Henry David Thoreau, *In Wildness Is the Preservation of the World*⁴⁰². Este libro, inicialmente rechazado por varios editores por su escaso interés y excesivo coste pero que llegará a vender quinientos mil ejemplares y ser considerado uno de los más bellos de la segunda mitad del siglo XX, es el resultado de un proyecto personal de Eliot Porter, reconocido gracias a él como uno de los más grandes fotógrafos de la naturaleza americana, quien durante más de una década trabajó con la idea de recrear visualmente los paisajes descritos por Thoreau. Para ello, compone un relato que alterna extractos de sus textos con sus propias fotografías, que retrata la añoranza de un modo de relación entre el hombre y la naturaleza ya perdido, la del aprendizaje y sensibilización a través del contacto directo con sus componentes más ordinarios. Como el propio Porter afirmaba:

*Al principio pensé que solo los pasajes descriptivos eran adecuados para un libro de fotografía, pero de la lectura de otros autores, entre los que Aldo Leopold y Joseph Wood Krutch fueron los más influyentes, aquellos pasajes en los que [Thoreau] escribió acerca de la relación del hombre con la naturaleza se convirtieron en los más importantes para el libro que imaginaba*⁴⁰³

No resulta difícil trazar un paralelismo entre el libro de Porter y la serie *The American Seasons* de Teale, con la que comparte incluso su estructura narrativa a través de estaciones, resultado no de su concepción original sino de la primera presentación del trabajo a través de la exposición *The Seasons*, la alternativa que Porter ideó para mostrar su proyecto ante las dificultades para su comercialización en forma de libro⁴⁰⁴. Resulta de interés también por la manera de revitalizar el debate en torno a dos modos antagónicos de entender tanto el paisaje natural como la relación de este con el hombre, la vinculada a lo grande y monumental del *wilderness* de John Muir frente a la naturaleza pequeña y ordinaria de Thoreau, un contraste al mismo tiempo entre las mentalidades de la América occidental y oriental. Pero sobre todo es un libro concebido, por su edición de calidad pero al mismo tiempo grande y pesada, para el disfrute exclusivamente doméstico de la naturaleza. Era uno de los denominados irónicamente *living-room furniture books* o *lavish coffee table books*, publicaciones creadas para integrarse como un mueble más en la decoración de las casas de las familias de clase media⁴⁰⁵.

⁴⁰² Porter (1962). *In wildness is the preservation of the world, from Henry David Thoreau*. San Francisco, Sierra Club. La cita pertenece a Thoreau (2010a). *Caminar*. Madrid, Árdora Ediciones. El término usado por Thoreau es *wildness* y no *wilderness*.

⁴⁰³ "At first I thought only the descriptive passages were suitable for a book of photography, but on reading other authors, among whom Aldo Leopold and Joseph Wood Krutch influences me most, those passages in which he wrote about man's relation to nature became greater in importance to the book I envisioned". Porter (1962). *In wildness is the preservation of the world, from Henry David Thoreau*. San Francisco, Sierra Club.

⁴⁰⁴ Adquirida por el Instituto Smithsonian y presentada por vez primera en el George Eastman House de Rochester (NY), fue el puente que permitió a Porter contactar, a través de Nancy Newhall, con el *Sierra Club* para su publicación.

⁴⁰⁵ Véase Dunaway (2010). *Beyond wilderness: Robert Adams, New Topographics, and the aesthetics of ecological citizenship*. En Greg Foster-Rice y John Rohrbach, *Reframing The New Topographics*. Chicago, Center for American Places at Columbia College: 13-43:p. 17-22.



Ilustración 79.- Dos imágenes otoñales de Eliot Porter para *In Wildness Is the Preservation of the World*.

In Wildness Is the Preservation of the World fue el cuarto volumen publicado por el *Sierra Club* dentro de una serie denominada *Exhibit Format Series*, integrada por libros ilustrados de gran formato y calidad destinados a mostrar la naturaleza americana, y el primero en color y en el que no participaba su fotógrafo de referencia, especialista en retratar una naturaleza grandiosa y atemporal, Ansel Adams. Este, junto con Nancy Newhall, había sido el autor apenas dos años antes del primero de los ejemplares, *This is the American Earth*⁴⁰⁶, ejemplo representativo de una perspectiva paralela y complementaria de mostrar la naturaleza a través de los mismos medios.

Tomando como punto de partida una exposición celebrada en 1955 en el *LeConte Memorial Lodge* del Yosemite Valley, los autores compusieron una de las grandes obras destinadas a la sensibilización del gran público con los problemas de la naturaleza y la relación que el hombre, como elemento transformador de su entorno, establece con la misma. Tanto el texto, escrito por Newhall, como fundamentalmente las imágenes, evidencian el contraste entre la belleza y monumentalidad natural, particularmente mostrada en las fotografías del propio Adams, y el creciente y amenazante poder humano para alterarla y destruirla, dando lugar a la recuperación de una crítica al progreso, hasta ese momento ensombrecida por el optimismo y la sobrevaloración de los aspectos económicos y materiales, de la priorización del beneficio económico a corto plazo como justificación para cualquier acción, con independencia de sus otros efectos. Un modo de pensar que, aunque reforzado en estos años, no era en absoluto novedoso. Ya en los años treinta, Aldo Leopold señalaba como las estrategias de conservación de suelos, beneficiosas a largo plazo para la rentabilidad de los cultivos, no eran aceptadas salvo que se asegurase la posibilidad de obtener una contraprestación económica positiva de modo inmediato, poniendo como ejemplo que "los granjeros han seleccionado aquellas prácticas correctivas que de todas maneras les eran rentables e ignoraron aquellas que eran beneficiosas para toda la comunidad pero no eran claramente rentables para ellos mismos"⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ Adams y Newhall (1968). *This is the American Earth*. San Francisco/New York, Sierra Club/Ballentine Books.

⁴⁰⁷ En Leopold (1966a). *The land ethic*. En Aldo Leopold, *A sand county almanac with essays on conservation from Round River*. Nueva York, Ballantine: 237-264.



Ilustración 80.- Una muestra de los intencionados contrastes de *This is the American Earth*, a través de dos fotografías del propio Ansel Adams, "Winter Storm, Yosemite" (Adams, A. y Newhall, N., 1968: 107) y "Shasta Dam, California" (Adams, A. y Newhall, N., 1968: 89).

Si *In Wildness Is the Preservation of the World* trataba de enseñar a ver la naturaleza ordinaria con nuevos ojos, propiciando el descubrimiento de la belleza en los elementos más anecdóticos y accesibles, *This is the American Earth* recupera la esencia de los pintores decimonónicos y su descubrimiento de la excepcionalidad, representada principalmente en los grandes parques nacionales y defendida durante décadas por los grupos conservacionistas. El propio Porter lo reconocía expresamente en su libro al afirmar que "otros escritores y fotógrafos son propensos a buscar lo inusual, lo grandioso y lo lejano"⁴⁰⁸ pero que este no era su propósito. Será la obra de Ansel Adams, activo miembro de las asociaciones americanas de defensa de la naturaleza, la principal expresión de esta naturaleza monumental, grandiosa e inalcanzable que Porter evitaba.

Sin embargo, sea cual sea la escala de aproximación, la sensación transmitida a través de las imágenes no es de proximidad. Las vistas ofrecidas no pertenecen ni a un lugar accesible, aunque así lo pretendan, ni a un tiempo presente, no son tanto un territorio como un espacio simbólico en el que lo intangible, las sensaciones transmitidas y los sentimientos evocados, son más importantes que lo real. Las imágenes de Porter y Adams han sido objeto de crítica por mostrar un territorio idealizado cuya existencia solo se produce con la mediación del artefacto, del objetivo de la cámara, y que ha sido desprovisto de cualquier tipo de referencia al presente o rastro de humanidad, un espacio atemporal, simbólico y, en gran medida, también divinizado en un sentido próximo al propuesto por el movimiento trascendentalista⁴⁰⁹. No resulta extraño por ello que las referencias a un "paisaje que ya no existe" sean también, junto con su llamada a la conservación, una constante en los textos introductorios de las publicaciones de Adams. Como afirmaba John Szarkowski, su mayor aportación fue "agitar la memoria de lo que era estar solo en un mundo inalterado"⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ "Other writers and other photographers are prone to seek out the unusual, the grandiose, and the far away". Porter (1962). *In wildness is the preservation of the world, from Henry David Thoreau*. San Francisco, Sierra Club.

⁴⁰⁹ Véase Jussim y Linqvist-Cock (1985). *Landscape as Photograph*. New Haven and London, Yale University Press:p. 21-38.

⁴¹⁰ "I think we are primarily thankful to Ansel Adams because the best of his pictures stir out memory of what it was like to be alone in an untouched world". John Szarkowsky, citado en *ibid.*, p. 22.

Resulta innegable que este renacer ambientalista tuvo sus efectos positivos. Sin ellos no es posible entender el amplio desarrollo legislativo nacido durante los años sesenta y setenta⁴¹¹ con el objetivo de preservar algunos de esos elementos territoriales valiosos cuya permanencia estaba siendo amenazada. Sin embargo, cabe preguntarse si este desarrollo de un sentimiento ambiental fue realmente eficaz para resolver los verdaderos problemas existentes o, simplemente, dio lugar a una serie de herramientas para el mantenimiento del *status quo*. Porque detrás del ambientalismo no solo había un sentimiento nostálgico hacia el pasado que justificaba las medidas de protección, sino también una crítica más general a la sociedad, al progreso y al consumismo que, como señalaba Rachel Carson, estaba transformando radicalmente el territorio y alterando la relación del hombre con su entorno. Nancy Newhall se mostraba aún más radical en este punto y alertaba sobre "el infierno que estamos construyendo en esta tierra [americana]"⁴¹².

Sobre este aspecto, el de la relación del hombre con su entorno y el modo en el que lo transforma, que estaba en el fondo del debate, los resultados no solo fueron menos satisfactorios, sino que incluso no hicieron sino fomentar el mantenimiento de una sociedad ávida por dar respuesta a necesidades individuales y cortoplacistas sin atender a sus efectos colectivos y a largo plazo. Y sobre todo, sin contribuir realmente a una mejora efectiva de la vida diaria, porque ese *wildness* en el que se había depositado la posibilidad de salvación del mundo no podía ser solo, como al final sucedía, un *wildness* solo hecho real como componente del tiempo de ocio, y no como parte sustantiva de la vida cotidiana. Años atrás, en los albores de esta nueva corriente ecologista, Aldo Leopold ya había afirmado que "en nuestro intento por facilitar la conservación, la hemos vuelto trivial"⁴¹³. Las siguientes décadas contribuyeron solo mínimamente a invertir esta situación.

En la nueva comprensión de la relación entre hombre y territorio se recurría en exceso a la huida y evasión de una realidad no agradable, la de ese territorio antropizado en cambio permanente y acelerado, olvidando una larga tradición americana de enfrentamiento con el medio hostil como mecanismo para construir no solo un lugar más adecuado en el que vivir, sino también una sociedad, identidad y cultura más rica y compleja. El *wilderness* ya no era ese espacio a conquistar y dominar sino, tal como lo definía la *Wilderness Act* de 1964, el "área donde la tierra y su comunidad viviente esté libre del hombre, donde el propio hombre sea un visitante que no permanece"⁴¹⁴, lugares aislados y lejanos solo aptos para la evasión temporal, y que era suplido en la vida cotidiana por bellas y exitosas publicaciones que consolidaban una relación con su entorno abstracta y desconectada de aquello que se instaba a valorar y proteger.

⁴¹¹ A modo de ejemplo, pueden citarse la *Wilderness Act* (1964), la *National Environmental Policy Act* (1969), la *Clean Air Act* (1970), la *Endangered Species Act* (1973), la *Clean water Act* (1977),...

⁴¹² "Hell we are building on this earth". Adams y Newhall (1968). *This is the American Earth*. San Francisco/New York, Sierra Club/Ballentine Books:p. 58.

⁴¹³ "In our attempt to make conservation easy, we have made it trivial". Leopold (1966a). The land ethic. En Aldo Leopold, *A sand county almanac with essays on conservation from Round River*. Nueva York, Ballantine: 237-264.

⁴¹⁴ "An area where the earth and its community of life are untrammelled by man, where man himself is a visitor who does not remain". Citado en Dunaway (2010). Beyond wilderness: Robert Adams, New Topographics, and the aesthetics of ecological citizenship. En Greg Foster-Rice y John Rohrbach, *Reframing The New Topographics*. Chicago, Center for American Places at Columbia College: 13-43:p. 18.

La formulación pedagógica de organismos como el *Sierra Club* redescubrieron y enseñaron a ver de nuevo la naturaleza inalterada como un ideal a preservar, pero con su mirada a lo salvaje primitivo dieron la espalda un presente cotidiano, ese ámbito en el que "el hombre y sus obras dominan el paisaje"⁴¹⁵, también necesitado de soluciones. Sin embargo, en paralelo a este redescubrimiento de la naturaleza, desde las ciencias, pero también desde el arte o la divulgación, se estaba comenzando a asumir la urgencia de dar una respuesta real y directa a los problemas territoriales que planteaban los modos de vida emanados del nuevo contexto social y cultural. Comprendieron que debía existir una alternativa tanto a la reclusión en la vivienda como a la evasión al bosque y la montaña, y que esta debía pasar por crear una consciencia del lugar en el que se vive, comprenderlo y luchar por mejorarlo. En cierto modo esto se llevará a cabo transformando el territorio antropizado y sus elementos característicos –el suburbio, la carretera...-- en un nuevo *wilderness*, en un nuevo espacio de fricción en el que lo hostil y lo bello, al igual que en las grandes montañas del oeste, llegarán a confundirse.

⁴¹⁵ "A wilderness, in contrast with those areas where man and his own works dominate the landscape,..."
La referencia pertenece también a la Wilderness Act de 1964.

La renovación del interés por los paisajes antropizados

*Enhorabuena, porque veo huellas de hombres.*⁴¹⁶

Primeras aproximaciones

A pesar del aparentemente extendido olvido de posguerra por la comprensión, desde la perspectiva humana, de la relación entre el hombre y el territorio que este transforma, en determinados ámbitos culturales y científicos sí se estaba fraguando un retorno del interés sobre los territorios antropizados, y dentro del mismo hacia algunos fenómenos propios de la época como la expansión de los espacios suburbanos o los ligados a una creciente y aún no totalmente comprendida cultura del automóvil.

A partir de los años cincuenta algunas de las líneas de pensamiento clásicas en torno a los territorios alterados por el hombre comienzan a renacer, en parte como reacción a unas corrientes ecologistas incapaces de dar una respuesta satisfactoria a los verdaderos y acuciantes problemas del paisaje. Es el momento de la recuperación de George Perkins Marsh y Nathaniel Southgate Shaler, o de la revitalización de la geografía cultural ya fuera de la Universidad de Berkeley que la vio nacer, mermada en su influencia tras la marcha temporal de Carl Ortwin Sauer y de algunos de sus principales discípulos pero, fundamentalmente, debido a las cada vez más dominantes corrientes cuantitativas y positivistas que veían en la geografía regional e histórica una reliquia del pasado.

No resulta extraño en este contexto que cuando Philip L. Wagner y Marvin W. Mikesell publican su *Reading on Cultural Geography*⁴¹⁷ se vean obligados a recordarnos no solo que la geografía cultural, como disciplina, no era algo novedoso, sino sobre todo que el interés por el estudio de las relaciones entre el hombre y su entorno no debía acotarse a los vínculos con la naturaleza, debiendo profundizar en "el diverso y cambiante entorno del hombre"⁴¹⁸, en el amplio conjunto de los espacios transformados por la acción humana. Textos académicos como este, o *Traces on the Rhodian Shore: Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*⁴¹⁹ en el que Clarence J. Glacken, quien entre 1952 y 1976 impartiría docencia en la Universidad de Berkeley en relación precisamente al tema de los vínculos entre naturaleza y cultura, realiza un erudito recorrido por la evolución de las ideas acerca de esta cuestión, darán un nuevo impulso al estudio de los territorios antropizados.

Es en este contexto en el que vuelve a la actualidad la obra de George Perkins Marsh, ya ensalzada por Lewis Mumford en *Sticks and Stones* y *The Brown Decades*, cuyo *Man and Nature: or, Physical geography as modified by human action* es reeditado en 1965 gracias a David Lowenthal, quizá el mayor experto en su obra. En torno a la figura de Marsh, y la posibilidad de una reconsideración ampliada y

⁴¹⁶ Aristipo, discípulo de Sócrates, citado en Glacken (1996). *Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental, desde la antigüedad al siglo XVIII*. Barcelona, Ediciones del Serbal:p. 7. Glacken indica que la cita está tomada de *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio. Véase, con una diferente traducción, Vitruvio Polion (1995). *Los diez libros de arquitectura*. Madrid, Alianza:p. 225. La cita original, en latín, sería "Bene speremus! hominum enim vestigia video".

⁴¹⁷ Wagner y Mikesell, Eds. (1962). *Readings in Cultural Geography*, University of Chicago Press.

⁴¹⁸ "The varied and changing environment of man". *Ibid.*, p. vii.

⁴¹⁹ Glacken (1996). *Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental, desde la antigüedad al siglo XVIII*. Barcelona, Ediciones del Serbal.

extensiva de su obra, girará también uno de los principales simposios acerca del papel del hombre como agente transformador del territorio, *Man's role in changing the face of the Earth*, celebrado en Princeton en 1955 y del que los propios Lewis Mumford y Carl Sauer fueron codirectores. Todo ello no será sino el anticipo del gran desarrollo que los estudios culturales del territorio volverán a tener dentro del ámbito académico americano ya en el último tercio del siglo XX⁴²⁰.

Si en el mundo académico la semilla de un renovado interés por los paisajes antropizados ya estaba sembrada, a nivel popular aún tardaría algunas décadas en arraigar, aunque es ya posible encontrar algunos acercamientos destacados. Fijémonos, por ejemplo, en dos reportajes concretos publicados en los años cincuenta en las revistas *LIFE* y *FORTUNE*, y elaborados por dos afamados fotógrafos, Andreas Feininger y Ezra Stoller, íntimamente vinculados al mundo de la arquitectura.



Ilustración 81.- Algunas imágenes del reportaje de Andreas Feininger para la revista LIFE (LIFE, 1948).

El reportaje gráfico de Feininger, publicado apenas terminada la Segunda Guerra Mundial, introduce, ya en su título, el concepto de paisaje antropizado, del *Man-Made Landscape*, e identifica como tal, como paisaje, elementos que se encuentran en las antípodas de los valores paisajísticos hasta entonces reconocidos y valorados, los ligados a lo natural. Frente a ello, redescubre la singularidad de las grandes infraestructuras, los asentamientos humanos o los centros de producción. Y lo hace reconociendo una analogía entre los mismos y la propia naturaleza, que permite ver en la carretera "un ancho río hecho de piedra"⁴²¹ o en las estaciones petrolíferas, cuyas fotografías recibirán un amplio reconocimiento, "un bosque hecho por el hombre"⁴²².

La visión de Feininger es neutral, sin valorar la bondad o maldad del nuevo paisaje sino únicamente documentándolo como muestra de la capacidad humana para modelar su entorno. Y en este punto radica el interés de unas imágenes que transmiten al mismo tiempo sorpresa y admiración tanto ante la capacidad

⁴²⁰ Véase Luna García (1999). "¿Qué hay de nuevo en la nueva geografía cultural?". *Documents D' Anàlisi Geogràfica* 34: Noves geografies culturals: 69-80.

⁴²¹ "A wide river made of Stone". LIFE (1948). "Man-made landscapes. American have changed the face of the West". LIFE 25(1 (5 July 1948)): 63-81.

⁴²² "A forest made by man". Ibid.

transformadora del hombre como frente a un territorio que resulta tan familiar en su apariencia como extraño en su conformación, un espacio humanizado, diverso, complejo y, sobre todo, cambiante. El texto introductorio del reportaje señala algunas de estas intenciones al manifestar la admiración del fotógrafo ante un ser humano que ha logrado convertir un espacio, el del oeste americano, yermo y modelado únicamente por las fuerzas de la naturaleza, en un paisaje propio y adaptado a sus necesidades. Un hombre, el pionero, que no temió enfrentarse a un territorio hostil y que ante el mismo decidió no adaptarse sino construir su propia realidad.

Miraron con asombro y con amor a los grandes paisajes, pero en poco tiempo se encontraron con que algunos de estos paisajes se interponían en su camino. Cuando esto sucedió, los estadounidenses simplemente escupieron, se pusieron a trabajar e hicieron sus propios paisajes. En el curso de un siglo ellos cambiaron la faz de la mitad de un continente.⁴²³

Pocos años después, otro reportaje fotográfico, en este caso en *FORTUNE*⁴²⁴, volvía a mostrar esa misma sorpresa ante la capacidad del hombre para alterar su entorno y, en este caso, también por hacerlo de un modo extremadamente rápido. Si Feininger señalaba como el *Man-Made Landscape* americano era el resultado de las acciones realizadas durante cinco generaciones, el elaborado por Ezra Stoller centra su discurso en el breve periodo comprendido entre 1930 y 1955, evidenciando el exponencial incremento de la capacidad transformadora humana durante el segundo tercio del siglo XX.

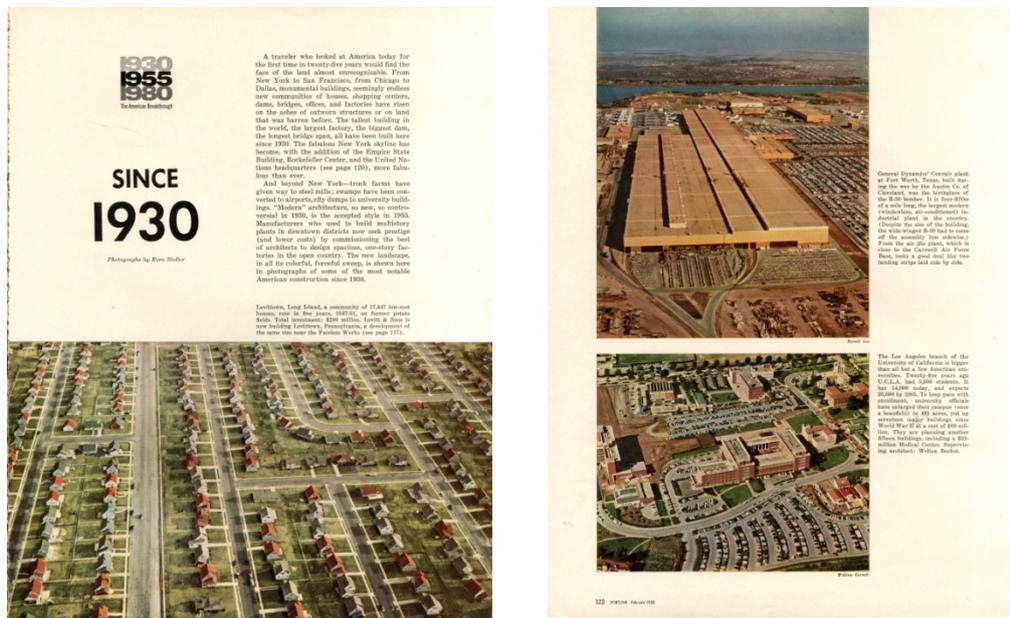


Ilustración 82.- Dos páginas del reportaje de Ezra Stoller para la revista *FORTUNE* (*FORTUNE*, 1955).

Si bien la visión de Stoller se encuentra, al contrario que la de Feininger, muy orientada a la expresión arquitectónica de estos cambios, el interés general por el fenómeno y su diagnóstico de la situación es análogo. Como se afirma en la presentación del reportaje, “un viajero que mirase a la América de hoy por primera

⁴²³ “They looked with awe and with love on the great landscapes, but before long they found that some of them got in the way. When this happened the Americans simply spat, got to work and made their own landscapes. In the course of a century they changed the face of half a continent”. *Ibid.*, p. 63.

⁴²⁴ *FORTUNE* (1955). “Since 1930”. *FORTUNE*(February 1955): 115-126.

vez en veinticinco años se encontraría la faz de la tierra casi irreconocible”⁴²⁵, porque es durante este periodo cuando se producen en los Estados Unidos, en opinión del autor del texto, las estructuras, arquitecturas e infraestructuras más colosales del país, bien sea sobre las ruinas del pasado o sobre espacios nunca antes tocados por la mano del hombre.

En buena parte gracias a la documentación de este nuevo territorio, así como a la popularización de un tipo de imagen muy particular como es la producida por la fotografía aérea, surgirá una conciencia, aún en estado muy elemental, de la existencia de una realidad que era necesario comenzar a comprender y, quizá, también valorar. Porque lo que se introduce tras la actitud conformista de los años cincuenta con el paisaje de proximidad son también las dudas acerca de lo que ocurre cuando la escala de aproximación supera lo doméstico. Es aquí donde la admiración ante la grandeza y la capacidad humana se conjugan con el temor a ese nuevo espacio construido.

Este interés por el nuevo paisaje, e incluso el modo visual a través del cual se manifiesta su descubrimiento, va más allá de las revistas populares. En diciembre de 1950, *The Architectural Review* dedicó un número especial a este fenómeno territorial, que con el título de *Man Made America*⁴²⁶, mostraba la atracción que entre algunos arquitectos británicos despertaba lo que estaba ocurriendo al otro lado del Atlántico, ya sea para ensalzarlo o denostarlo, y la relevancia otorgada a este análisis como referencia para la nueva arquitectura y urbanismo europeo, particularmente británico, de posguerra, en la que estaban cobrando relevancia figuras ligadas a esta publicación como Colin Rowe, Reyner Banham o Gordon Cullen. En mayo de 1957, esta primera aproximación al territorio americano se completará con un nuevo especial titulado *Machine Made America*⁴²⁷.



Ilustración 83.- Cubiertas de los dos números de *The Architectural Review* dedicados durante la década de los 50 al paisaje antropizado americano.

⁴²⁵ "A traveler who looked at America today for the first time in twenty-five years would find the face of the land almost unrecognizable". Ibid., p. 115.

⁴²⁶ *Man Made America: A Special Number of the Architectural Review for December, 1950* (1950). The Architectural Review.

⁴²⁷ *Machine Made America: Special issue of The Architectural Review, May 1957* (1957). The Architectural Review.

The Architecture Review representaba en esos momentos la aproximación más tradicionalista a esta cuestión, frente a la más abierta y tolerante mostrada por *Architectural Design*⁴²⁸ o la propia prensa popular americana. Al contrario que en estas, que manifestaban una cierta admiración y orgullo ante los triunfos de la civilización, *The Architectural Review* se muestra crítica, enfatizando el caos, particularmente visual, producido por un desarrollo consumista descontrolado. Si el mensaje de las revistas americanas era que el hombre había construido su sueño a través de la adaptación de su entorno, el transmitido por la publicación inglesa era que ese sueño se estaba tornando en pesadilla, opinión compartida con la expresada por Nancy Newhall en *This is the American Earth*.

Esta valoración debe enmarcarse dentro de una línea editorial, encabezada por Nikolaus Pevsner, que ensalzaba los aspectos visuales desde una vocación de recuperación actualizada del pintoresquismo inglés, así como de un marcado apego a la tradición frente a una interpretación más abierta y receptiva hacia el cambio. Sin embargo, no deja de ofrecer un diagnóstico certero sobre un problema emergente, el de la pérdida de la visión global del territorio y, por tanto, de su armonía, en beneficio de la satisfacción exclusiva de anhelos individuales. La deficiencia de este análisis, si presenta alguno, no se encuentra tanto en el propio diagnóstico como en la arrogancia mostrada al argumentar no solo la superioridad del paisaje tradicional inglés y sus valores, sino sobre todo la de unos arquitectos que aún se creían capaces de controlar el modo en que un territorio estaba siendo transformando cuando apenas comprendían algunos de los procesos que movían ese cambio, como argumentaría Lawrence Alloway en *Architectural Design*⁴²⁹.

Esta apreciación optimista y confiada del papel del arquitecto no tanto como ordenador cuanto como modelador, en el sentido más formal del término, del territorio y creador de paisajes, encontrará una de sus manifestaciones más explícitas en un libro que Christopher Tunnard y Boris Pushkarev publicaron en 1963. Tunnard ya había tenido una participación activa en el especial *Man-Made America* de *The Architectural Review*, al que había contribuido con un reportaje fotográfico comentado sobre el paisaje americano realizado a partir de los trabajos de sus estudiantes del *Graduate Program in City Planning* de la Universidad de Yale, y del que emanaba la toma de conciencia sobre un problema, perceptivo, latente al que, en su opinión, era preciso dar solución. *Man-Made America, chaos or control?*⁴³⁰ fue la respuesta que dio a esta inquietud.

El libro, que ganaría el *National Book Award in Science, Philosophy and Religion* en 1964⁴³¹, será uno de los primeros que manifieste, de un modo técnico, una actitud proactiva ante el paisaje urbanizado americano, alejada tanto del conformismo de la clase media suburbana como de la oposición manifestada por la creciente corriente ambientalista. Frente a ello se presenta la realidad de manera crítica, desde un análisis visual pretendidamente objetivo, y se proponían soluciones encaminadas no tanto a alterar el proceso global de transformación de territorio

⁴²⁸ Véase Boyer (2003). An Encounter with History: the postwar debate between the English Journals of Architectural Review and Architectural Design (1945-1960). *Team 10 - between Modernity and the Everyday*. Faculty of Architecture TU Delft: 135-163.

⁴²⁹ Véase ibid., p. 155-156.

⁴³⁰ Tunnard y Pushkarev (1981). *Man-made America, chaos or control? : an inquiry into selected problems of design in the urbanized landscape*. New York, Harmony Books.

⁴³¹ El mismo galardón que había recaído años antes en Lewis Mumford por *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, y en Rachel Carson por *The Sea Around Us*.

como a procurar, a través de pequeñas acciones materiales, que este pudiese realizarse de un modo más correcto y ordenado, capaz de proporcionar al final del mismo un lugar mejor para vivir.

La aproximación de Tunnard, aunque pretende mostrarse neutral, mantiene una parte de la pretenciosidad de la revista en la que tiene su origen, no tanto por depositar en el planificador la capacidad exclusiva para crear un mejor paisaje, como por la conclusión implícita de que los problemas residían, fundamentalmente, en la inexistencia de un diseño territorial consciente y, por tanto, podrían ser resueltos mediante mecanismos puramente técnicos. Se enfatiza el control del territorio a través de la intervención sobre un aspecto finalista como es la forma, desde una propuesta que tiene en gran medida el carácter de guía visual para proyectos, sin prestar apenas atención a la comprensión de las causas que estaban dando lugar a ese paisaje, pese a no ser este sino un producto de la cultura del momento, con todas sus connotaciones, positivas y negativas.

Esta idea alternativa del territorio como producto de la cultura contemporánea, en sus distintas expresiones y variantes, tuvo también en los Estados Unidos un desarrollo significativo. Desde distintas perspectivas, arquitectos como Robert Venturi, artistas conceptuales como Ed Ruscha o Dan Graham, o fotógrafos como David Plowden, Robert Adams y un largo etcétera, realizaron su particular reflexión acerca de este territorio antropizado americano. Al igual que Tunnard, huyeron de las antagónicas actitudes de rechazo y aceptación conformista, pero frente a la mera intervención correctora, primaron una comprensión, tolerante, del fenómeno. Dentro de este contexto de reflexión aparece una figura recurrente, John Brinckerhoff Jackson, cuyas ideas fueron fuente de inspiración reconocida para estos autores, actuando como canalizador y catalizador de las mismas a través de sus publicaciones y, en particular, de la revista *Landscape* que funda en 1951. Una parte de los estudios realizados por Pushkarev e incluidos en *Man-Made America, chaos or control?* fueron, de hecho, publicados primeramente en ella.

Landscape fue, ante todo, un proyecto personal de John Brinckerhoff Jackson en el que logró plasmar sus inquietudes acerca de un territorio alterado por el hombre que había aprendido a leer e interpretar gracias a su trabajo con fotografías durante la Segunda Guerra Mundial. Tras su regreso a los Estados Unidos, la revista nace con una clara orientación hacia la interpretación del espacio rural americano a través de la cada vez más popular fotografía aérea, pero progresivamente extiende su alcance hasta abordar todo tipo de manifestaciones territoriales humanas. Un cambio en la línea editorial que refleja al mismo tiempo la evolución de la actitud del propio Jackson ante el paisaje que le rodeaba, cada vez más tolerante con las manifestaciones espaciales de la cultura contemporánea, y menos ligado a la tradición histórica. Esta pequeña publicación, cuya tirada apenas superaba los mil ejemplares, se ha convertido en un documento imprescindible para comprender el territorio americano⁴³², y a su fundador en una de las figuras de referencia en los estudios contemporáneos del paisaje cultural.

⁴³² Véase Meinig (1979b). Reading the landscape: An Appreciation of W. G. Hoskins and J. B. Jackson. En Donald. W. Meinig, *The interpretation of ordinary landscapes: Geographical Essays*. New York, Oxford University Press: 195-244.

El retorno del interés académico: Man's role in changing the face of the Earth

*Necesitamos entender mejor cómo el hombre ha alterado y desplazado más y más del mundo orgánico, se ha convertido en el dominante ecológico de más y más regiones, y ha afectado el curso de la evolución orgánica.*⁴³³

El año 1955 señala un nuevo hito en los estudios de los territorios antropizados en los Estados Unidos gracias a la celebración de un simposio que logró reunir en la Universidad de Princeton a un conjunto de profesionales, procedentes de diversas disciplinas, aunque predominantemente geógrafos, para debatir en torno al papel del hombre como agente en la construcción y modificación del territorio, abordando prácticamente la totalidad de los aspectos relacionados con la capacidad humana para transformar su entorno. Desde muy temprano, el congreso y algunas de las ponencias en él presentadas alcanzaron una notable influencia, no solo dentro del contexto de la geografía, sino incluso fuera del ámbito académico, a pesar de que las actas completas del simposio nunca llegaron a ser publicadas de forma oficial⁴³⁴.

Sí fueron publicadas, sin embargo, las ponencias preparatorias y un resumen de las conclusiones, en dos volúmenes⁴³⁵ que contribuyeron de manera decisiva a su difusión posterior. Una idea del alcance que tuvo el encuentro fuera de los círculos más académicos, además de las múltiples referencias al mismo que es posible encontrar en la literatura geográfica de los años posteriores a su celebración, nos lo ofrece la mención a estos textos en una revista contracultural de los años sesenta como *Whole Earth Catalog*, editada por el biólogo americano Stewart Brand⁴³⁶, destinada a un público no especializado.

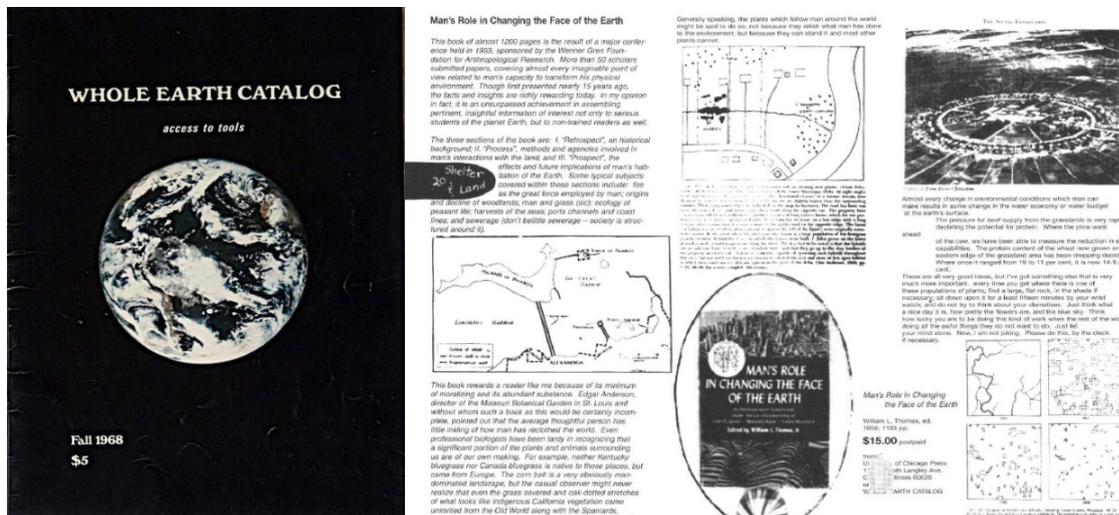


Ilustración 84.- Cubierta y referencia interior al simposio en la revista contracultural *Whole Earth Catalog* (Stewart, B., 1968: 21).

⁴³³ "We need to understand better how man has disturbed and displaced more and more of the organic world, has become in more and more regions the ecologic dominant, and has affected the course of organic evolution". Sauer (1956a). The Agency of Man on the Earth. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 49-69.

⁴³⁴ Sí se elaboró un documento formal que incluía las transcripciones de todas las intervenciones, editado en tres volúmenes y remitido a los coordinadores y la fundación organizadora.

⁴³⁵ Thomas, Ed. (1956). *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press.

⁴³⁶ Stewart (1968). *Whole Earth Catalog*. Menlo Park, California, Portola Institute:p. 21.

La idea del simposio, denominado *Man's Role in Changing the Face of the Earth*, nació por iniciativa de la *Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research* en 1952, aunque tomará forma un año después cuando William L. Thomas Jr., entonces asistente del director de la fundación, contacta con Carl Ortwin Sauer para proponerle su coordinación, propuesta que acepta con la condición de retrasar su celebración al menos hasta 1955⁴³⁷ para garantizar su adecuada preparación junto con un comité de expertos entre los que se encontraban Edgar Anderson, Stephen Jones, Paul Sears o Sol Tax, responsables posteriormente de dirigir las sesiones de debate. Dos de los expertos convocados por Sauer, el zoólogo Marston Bates y Lewis Mumford, compartirán con él la labor de comisariado del simposio, asumiendo la dirección de cada una de las tres secciones en las que finalmente se dividirá el mismo, y a través de las cuales se abordaban, desde diferentes ópticas, los modos de relación del hombre con su entorno.

La organización del simposio enfatizaba la componente temporal en la caracterización y análisis de los cambios que el hombre provoca en el territorio, desde una aproximación muy afín a la perspectiva histórica saueriana, y heredera de sus contactos con Harlam Barrows, de entendimiento de la geografía como una ciencia encargada del estudio de procesos. Así, Sauer será el responsable de la primera sección dedicada a abordar la perspectiva histórica, *Retrospect*; Bates se encargará de la coordinación del núcleo central del simposio dedicada a la observación y descripción de los fenómenos, procesos y consecuencias, *Process*; y Mumford cerrará la reunión con las reflexiones acerca del futuro de la relación entre hombre y territorio, *Prospect*. Como el propio Mumford resumía en sus conclusiones finales:

*En el recorrido del pasado al futuro, hemos pasado de la memoria y la reflexión a la observación y práctica actual y de allí a la anticipación y predicción.*⁴³⁸

El simposio ofrecía una síntesis del estado de los estudios de la relación entre el hombre y su entorno, constatando que el interés por ellos permanecía vivo a pesar de que algunos de los tradicionales centros de investigación en la materia, como el de la Universidad de Berkeley, habían cambiado ya su orientación. En cierto modo, la dirección de Sauer revitalizaba la geografía cultural nacida en la costa oeste, dotándola de nuevos horizontes, y reclamando la disciplina como el fruto de una inquietud profundamente americana que encontraba sus raíces en George Perkins Marsh, a quien se dedicó el mismo y a cuya obra *Man and nature: or, Physical geography as modified by human action* remitía también, de modo indirecto, su estructura⁴³⁹.

La publicación que recoge las ponencias y textos preparatorios del simposio incluirá, de hecho, una introducción escrita por William L. Thomas en la que se realiza un somero repaso a la obra de Marsh, así como a la de otras figuras del

⁴³⁷ Leighly (1976). "Carl Ortwin Sauer, 1889-1975". *Annals of the Association of American Geographers* 66(3): 337-348.

⁴³⁸ "In passing from the past to the future, we pass from memory and reflection to observation and current practice and thence to anticipation and prediction". Mumford (1956b). Summary Remarks: Prospect. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 1141-1152:p. 1141.

⁴³⁹ Véase Capel (2003). "La geografía y los dos coloquios sobre la incidencia del hombre en la faz de la tierra". *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona* VIII(459).

siglo XIX, de ámbito internacional, que abordaron, de un modo u otro, el papel del hombre como agente transformador del territorio. Pero el objetivo fundamental de la misma era en realidad disponer de un documento de referencia que pudiese servir de base para futuras investigaciones, independientemente del propio debate generado en el encuentro, cuyas conclusiones solo se recogen de manera muy sumaria. Por ello, las ponencias, entendidas como recapitulación del estado de las investigaciones que, desde diversas disciplinas y puntos de vista, se estaban realizando sobre el papel del hombre como transformador de la Tierra, fueron predefinidas por los organizadores de forma estricta en su temática, contenido, orientación e incluso extensión, y distribuidas de forma previa a la celebración del simposio entre todos los participantes para, como documentación básica de referencia, propiciar el debate, ofreciendo la libertad a los ponentes finales, cuyo listado no coincide estrictamente con el de los autores de los textos, de no ceñirse a su lectura formal.

La documentación finalmente publicada tiene, por tanto, un carácter de exposición abiertas de ideas más que de documento de síntesis, en lo cual estriba su principal interés y, probablemente, justifique su relevancia posterior. Frente a la aproximación al tema desde una perspectiva cerrada, ofrecía un amplio y diverso conjunto de información cuya lectura hacía posible no solo un debate abierto, sino también su relectura desde nuevas perspectivas. Los propios comisarios reconocían que los materiales producidos no podrían ser empleados como fuente directa de información ni ofrecer unas verdaderas conclusiones, pero sí como llamadas a futuras investigaciones. Marston Bates escribía expresamente que "cualquier intento de resumir, tejiendo un patrón, todos los diversos temas que se han desarrollado en el transcurso de esta conferencia está, obviamente, fuera de lugar"⁴⁴⁰, pero es quizá esto, su "mínima moralización y su abundante sustancia"⁴⁴¹ lo que ha contribuido a su vitalidad y actualidad.

No sería correcto minusvalorar en todo caso la celebración del simposio, aunque este pueda ser considerado solo una foto fija del estado de la cuestión. Era la primera vez que se reunía un grupo tan numeroso de expertos para debatir sobre los efectos de la transformación humana del territorio, y pasarían más de tres décadas hasta la celebración de otro de características y temática equivalente⁴⁴². Sin embargo, es la publicación lo que puede considerarse un hecho de notable trascendencia en el desarrollo de estos estudios, tal y como pretendían los propios organizadores

Más allá de su condición de sumario de investigaciones acerca del territorio antropizado, el conjunto desprende un notable grado de escepticismo, e incluso oposición, ante la interpretación que desde los emergentes movimientos ecologistas se estaba realizando de los efectos de las intervenciones humanas en la naturaleza. Sin negar su valor y, sobre todo, reconociendo su papel en el surgimiento de un

⁴⁴⁰ "Any attempt at summarizing, at weaving together into a pattern, all the diverse threads that have been developed in the course of this conference is obviously out of the question". Bates (1956). Summary Remarks: Process. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 1136-1140:p. 1136.

⁴⁴¹ "This book rewards a reader like me because of its minimum of moralizing and its abundant substance". Richard Raymond, citado en Stewart (1968). *Whole Earth Catalog*. Menlo Park, California, Portola Institute:p. 21.

⁴⁴² Véase Capel (2003). "La geografía y los dos coloquios sobre la incidencia del hombre en la faz de la tierra". *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona VIII*(459).

contexto social y cultural sensible y receptivo al estudio de las relaciones entre el hombre y su entorno, se reclamaba un acercamiento más analítico y menos guiado por la opinión, el sentimiento y, sobre todo, el miedo. Frente al pesimista emanado de la percepción del hombre como fuerza destructiva, las ponencias expresan, mayoritariamente, un notable grado de optimismo sustentado en la creencia firme de que el hombre puede introducir mejoras en su entorno para adaptarlo a sus necesidades, garantizando al mismo tiempo su compatibilidad con el medio natural que le sirve de soporte, una línea de pensamiento continuista con la que desde los años treinta se había desarrollado en la Universidad de Berkeley gracias al propio Sauer, pero también a otras figuras como Clarence J. Glacken.

Esta aproximación optimista se aleja del entorno social y cultural del momento, pero incluso también de las inquietudes que entonces ocupaban al propio Sauer, más centrado en comprender esa capacidad destructiva del hombre, en el concepto de "explotación destructiva" adoptado a través de los escritos del propio George Perkins Marsh, que de la tradición geográfica alemana⁴⁴³. Sin embargo, como afirmaba en la presentación del simposio el presidente de la *Wenner-Gren Foundation*, Paul Fejos, el objetivo era muy diferente y voluntariamente desprovisto de cualquier valoración subjetiva. Lo que se pretendía abordar no era tanto la actitud ante el territorio como el estado del conocimiento sobre aquello que podía resumirse en la pregunta:

*¿Qué le ha estado, y está, pasando a la superficie de la tierra como resultado de la presencia del hombre en ella durante mucho tiempo, incrementando su número y habilidades de manera desigual, en diferentes lugares y épocas?*⁴⁴⁴

Responder a ella implicaba tanto al conocimiento de los recursos naturales como de los diferentes modos a través de los cuales el hombre, en función de su cultura y modo de vida, aprovecha los mismos para satisfacer sus necesidades, una aproximación en sintonía con las propuestas de la Escuela de Berkeley de los años treinta, e incluso con los estudios histórico-culturales de Sauer. El propio Fejos afirmaba también en la misma presentación que:

*La historia de la humanidad puede ser considerada como la de la exploración por parte del hombre de las diversas condiciones físicas y biológicas en la superficie de la tierra como resultado de la elaboración de las necesidades, capacidades, aspiraciones y valores humanos.*⁴⁴⁵

Dentro del diverso material ofrecido por el simposio, que incluye desde eruditos análisis históricos a sugerentes ideas acerca del futuro del territorio, sin olvidar estudios locales o propuestas para futuras investigaciones, algunos textos se han convertido con el paso del tiempo en referencias esenciales para cualquier estudio sobre territorios antropizados y las relaciones culturales entre el hombre y el

⁴⁴³ Véase Speth (2009). Introduction (Man in nature). En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 231-241.

⁴⁴⁴ "What has been, and is, happening to the earth's surface as a result of man's having been on it for a long time, increasing in number and skills unevenly, at different places and times?". Fejos (1956). Foreword. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: vii-viii:p. viii.

⁴⁴⁵ "The story of mankind may be considered as man's own exploration of the various physical and biological conditions on the earth's surface as a result of the elaboration of human needs, capacities, aspirations, and values". Ibid.

espacio que habita, tales como *The agency of man on the earth*⁴⁴⁶, uno de los puntos culminantes de la producción académica de Sauer⁴⁴⁷ o *Changing ideas of habitable world*⁴⁴⁸ de Clarence Glacken, ambos pertenecientes al bloque de ponencias inicial.

En el primero, Sauer abordaba desde una perspectiva histórica los modos en los que el hombre ha adaptado el territorio para acomodarlo a sus necesidades creando, a partir de la domesticación de un espacio salvaje, su hogar. En el segundo, síntesis de la tesis doctoral de Glacken, se introducían los aspectos relativos a la percepción social y cultural de estas adaptaciones. Aunque independientes, ambas ponencias se complementan perfectamente entre sí.

Aunque la aproximación de Sauer es fundamentalmente histórica, su texto manifiesta también, no sin cierta inquietud, que en los años de posguerra se estaba produciendo un cambio en la relación del hombre con su entorno que no afectaba solo a los procesos materiales de antropización, más acelerados y profundos, sino también a la actitud ante los mismos. Expresa su temor ante una previsible ruptura de la positiva armonía que, históricamente, había caracterizado esta relación, de la que culpa a una cada vez más ausente reflexión real sobre el futuro del hombre y el lugar en el que vive, desplazada por una utilitaria visión que busca el beneficio y satisfacción inmediato ya no solo de las necesidades humanas, sino también de sus deseos más banales. El artículo se cierra así con una reflexión sobre la cultura de la sociedad de posguerra, compartida por los nacientes movimientos ecologistas y que puede entenderse próxima a las ideas de Leopold o Carson.

El camino que estamos creando para el mundo está pavimentado con buenas intenciones. Sin embargo, ¿sabemos a dónde conduce? [...] Presentamos y recomendamos al mundo un plano de lo que funciona bien con nosotros en el momento, sin atender a que podemos estar destruyendo sistemas nativos de vida con la tierra sabios y duraderos. La actitud industrial moderna (yo dudo en agregar la actitud intelectual) es insensible a otros usos y valores.

*En nuestro tiempo, vivir por encima de nuestros medios se ha convertido en una virtud cívica, y el incremento del "rendimiento" en el objetivo de la sociedad. [...] Lo que necesitamos más, quizás, es una ética y una estética bajo las cuales el hombre, al practicar las cualidades de prudencia y moderación, pueda en efecto legar a la posteridad una buena Tierra.*⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ Sauer (1956a). *The Agency of Man on the Earth*. En William L. Thomasibid. Chicago, The University of Chicago Press: 49-69. También publicado en Sauer (1962a). *The Agency of Man on the Earth*. En Philip L. Wagner y Marvin W. Mikesell, *Readings in Cultural Geography*, University of Chicago Press. Chicago: 539-557.

⁴⁴⁷ Véase Leighly (1976). "Carl Ortwin Sauer, 1889-1975". *Annals of the Association of American Geographers* 66(3): 337-348.

⁴⁴⁸ Glacken (1956). *Changing ideas of the habitable world*. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 70-92.

⁴⁴⁹ "The road we are laying out for the world is paved with good intentions, but do we know where it leads (...) We present and recommend to the world a blueprint of what works well with us at the moment, heedless that we may be destroying wise and durable native systems of living with the land. The modern industrial mood (I hesitate to add intellectual mood) is insensitive to other ways and values. For the present, living beyond one's means has become civic virtue, increase of "output" the goal of society. (...) What we need more perhaps is an ethic and aesthetic under which man, practicing the qualities of prudence and moderation, may indeed pass on the posterity a good Earth". Sauer (1956a). *The Agency of Man on the Earth*. En William L. Thomasibid. Chicago, The University of Chicago Press: 49-69:p. 68.

Esta llamada a una actitud ética y estética encuentra en Clarence Glacken un adecuado complemento. Su repaso de los cambios de actitud del hombre ante la naturaleza y su transformación desde una perspectiva que, sin abandonar el contexto académico, se aleja del rigor histórico de Sauer para abrazar someramente sus implicaciones sociales y culturales, permite del algún modo contextualizar lo que estaba ocurriendo en la realidad de su tiempo. No en vano, Glacken fue ante todo un historiador de las ideas, y en las premisas de este artículo es posible descubrir ya algunas de las líneas de trabajo que desarrollará en *Traces on the Rhodian Shore*⁴⁵⁰. Lamentablemente, Glacken nunca llegaría a completar su historia cultural de la relación entre naturaleza y cultura con los capítulos que constituirían su principal interés y aspiración, los correspondientes a los complejos siglos XIX y XX.

Una idea emerge sobre las demás en este artículo, la de un hombre que no es un transformador del entorno motivado exclusivamente por la satisfacción de sus necesidades, sino que en todo momento de la historia, incluso en estadios muy primitivos, desarrolla una voluntad y conciencia de sus actos como domesticación, como transformación en su hogar, de un espacio hostil. La antropización es considerada por ello un acto inevitable en tanto que existe el hombre, poniendo en cuestión la propia existencia de la naturaleza como espacio inalterado. Frente a ello, se recoge la idea de la naturaleza como concepto abstracto en el que pueden tener también cabida los espacios modificados por la acción humana, y al hombre como constructor de su propia naturaleza. Se trata este de un concepto recurrente en un simposio en el que la concepción de la naturaleza como espacio inalterado, e incluso su misma existencia como realidad física, es puesta en cuestión en varias ocasiones.

En contraposición, la naturaleza es entendida como una construcción cultural que solo adquiere sentido dentro de un determinado contexto social, el occidental industrializado y, por tanto, a la existencia de unas herramientas capaces de modificar el espacio físico, convirtiendo el límite entre lo natural y lo no-natural en algo mutable, dependiente entre otros factores del alcance de las capacidades tecnológicas. Así, en la medida que el potencial transformador de una sociedad se incrementa, nuevas realidades deberían ser incorporadas a la categoría de "lo natural" como mecanismo garante de la preservación del equilibrio entre ambas construcciones mentales⁴⁵¹. En el marco de esta hipótesis, no existiría naturaleza sin las herramientas capaces de transformarla.

Glacken, sin posicionarse en este extremo, sí considera que dentro de lo que calificamos como natural podrían tener cabida las realizaciones humanas, y que la evolución cultural se caracteriza, ante todo, por el progresivo incremento de nuestro dominio sobre las fuerzas naturales. Desde su aproximación histórica, toma como referencia el concepto de "otra naturaleza" empleado por Cicerón⁴⁵², para

⁴⁵⁰ Glacken (1996). *Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental, desde la antigüedad al siglo XVIII*. Barcelona, Ediciones del Serbal.

⁴⁵¹ Véase Spoehr (1956). Cultural differences in the interpretation of natural resources. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 93-102.

⁴⁵² "Nosotros somos los dueños absolutos de lo que produce la tierra. Disfrutamos de las montañas y las llanuras. Los ríos son nuestros. Sembramos las semillas, y plantamos los árboles. Fertilizamos la tierra [...] Detenemos, dirigimos, y desviamos los ríos: en definitiva nos esforzamos para, con nuestras propias manos y a través de diversas actuaciones en este mundo, producir otra naturaleza". ["We are the absolute masters of what the earth produces. We enjoy the mountains and the plains. The rivers are ours. We sow the seed, and plant the trees. We fertilize the earth [...] We stop, direct, and turn the

redefinir una "naturaleza antropizada", resultado de "una fusión de dos elementos: el diseño propio de la naturaleza y las mejoras de la naturaleza que son interpretadas como los efectos producidos por la habilidad humana para llevar a cabo su diseño"⁴⁵³.

Detrás de todo ello no hay sino una concepción del hombre como dominador de la naturaleza, asumido durante la mayor parte de la historia de la humanidad, y que únicamente entraría en crisis a partir del siglo XIX con el incremento exponencial de nuestras capacidades técnicas y la aparición también de las primeras miradas críticas ante estos procesos de antropización. Es entonces cuando autores como Marsh comenzaron a documentar los efectos indirectos e involuntarios de la acción humana, y se tomó conciencia de su doble carácter local y global. Glacken sintetiza esta evolución de la conciencia del territorio antropizado en apenas unas breves líneas:

Al mirar hacia el pasado, parece que los pensadores de la antigüedad y los primeros tiempos modernos veían solo los cambios que aparecieron en localidades conocidas por ellos, que los del siglo dieciocho se dieron cuenta de que estos cambios tenían lugar en todo el mundo, y los pensadores del siglo XIX reconocieron tanto su extensión como su efecto acumulativo, mientras que los pensadores contemporáneos están impresionados con la aceleración del cambio como consecuencia del crecimiento de la población y el avance tecnológico.⁴⁵⁴

La evolución de esta sigue realizándose, sin embargo, desde la perspectiva del hombre como dominador de su entorno, distante de las aproximaciones sistémicas que sustentaban los movimientos ecologistas de la década de los sesenta, pero también de las aproximaciones naturalistas y conservacionistas, que observaban con temor el incremento de la capacidad humana para modificar el territorio. El enfrentamiento entre estas antagónicas perspectivas sería, de hecho, otro de los temas recurrentes del simposio, aunque la actitud crítica ante el riesgo de pérdida del equilibrio territorial provocado por los excesos no mermaba la confianza en el esfuerzo y la voluntad humana para producir, a partir de la naturaleza dada, una nueva y mejorada naturaleza. No resulta por ello sorprendente que estuviese también muy presente en los debates la clásica confrontación entre naturaleza y tecnología, ahora traducida en términos de conservacionismo y desarrollismo. Incluso uno de los participantes, Kenneth Boulding, llegaría a componer durante las sesiones dos pequeños poemas alusivos a la cuestión.

rivers: in short by our hands we endeavour, by our various operations in this world, to make, as it were, another Nature"].. Cicerón, citado en Glacken (1956). Changing ideas of the habitable world. En William L. Thomas ibid. Chicago, The University of Chicago Press: 70-92:p. 72.

⁴⁵³ "The concept of 'another', the manmade nature, thus seems a fusión of two elements: the design inherent in nature and the improvements of nature which are interpreted as the effects brought about by human art in fulfilment of the design". Ibid.

⁴⁵⁴ "In looking back to the past, it seems that the thinkers of ancient and early modern times saw only the changes that appeared in localities known to them, that those of the eighteen century realized these changes were world wide, and the thinkers of the nineteen recognized both their extent and their cumulative effect, while contemporary thinkers are impressed with the acceleration of change as a consequence of population growth and technological advance". Ibid., p. 88.

EL LAMENTO DE UN CONSERVACIONISTA

*El mundo es finito, los recursos escasos,
Las cosas están mal y será peor.
El carbón está quemado y el gas explotó,
El bosque talado y los suelos erosionados.
Las fuentes están secas y el aire contaminado
El polvo está soplando y los árboles arrancados
de raíz
El petróleo se va, los minerales agotados
Los drenajes reciben lo que se excreta.
La tierra se hunde, los mares están subiendo.
El hombre es demasiado emprendedor.
El fuego se extenderá con el hombre atizándolo
Pronto tendremos un planeta saqueado.
La gente se reproducen como conejos fértiles,
Las personas tienen hábitos repugnantes.*

Moraleja:

*El plan evolutivo del
oeste va por mal camino debido al hombre en
evolución.⁴⁵⁵*

LA RESPUESTA DEL TECNÓLOGO

*El potencial del hombre es bastante increíble,
No se puede volver al Neolítico.
Las pruebas están ahí para que les echemos un
vistazo,
El conocimiento es poder, y el cielo es el límite.
Cada boca tiene manos para alimentarla,
Los alimentos se encuentran cuando la gente los
necesita.
Todo lo que necesitamos se encuentra en el
granito
Una vez que tenemos los hombres para
planificarlo.
La levadura y las algas nos dan carne,
El suelo se encuentra casi obsoleto.
Los hombres pueden llegar a pastos más verdes
Hasta que toda la tierra es Pasadena.*

Moraleja:

*El hombre es una molestia, el hombre es un
chiflado,
Pero sólo el hombre puede conseguir el premio
gordo.⁴⁵⁶*

En realidad, el centro del debate no se encontraba tanto en la actitud humana como en su motivación para alterar la naturaleza, y en cómo esta había evolucionado desde la más elemental necesidad al materialismo, económico, más absoluto. En los debates no está ausente, particularmente en los coordinados por Sauer, una cierta nostalgia hacia el mundo rural y las economías agrícolas de subsistencia, paradigma durante décadas de la relación armónica entre hombre y naturaleza, y la consiguiente condena a una economía industrial economicista y utilitaria, basada en el intercambio de recursos entre territorios y no en la adaptación de lo local.

Las diferencias entre ambos modelos, el primero dominante a lo largo de gran parte de la historia de la humanidad, no se encuentra, como recuerda Glacken, en el modo en el que el hombre se ve a sí mismo respecto al territorio. En las economías más elementales, el hombre también era consciente de su dominio sobre el entorno, y de la irreversibilidad de algunas de sus acciones. La diferencia estriba en que el desarrollo tecnológico producido desde mediados del siglo XIX, y al que se refería Spoehr como modificador de nuestra percepción de la naturaleza y su

⁴⁵⁵ "A CONSERVATIONIST'S LAMENT/The world is finite, resources are scarce,/Things are bad and will be worse./Coal is burned and gas exploded,/Forest cut and soils eroded./Wells are dry and air's polluted,/Dust is blowing, trees uprooted./Oil is going, ores depleted,/Drains receive what is excreted./Land is sinking, seas are rising,/Man is far too enterprising./Fire will range with Man to fan it,/Soon we'll have a plundered planet./People breed like fertile rabbits,/People have disgusting habits./Moral:/The evolutionary plan/West astray by evolving Man". Kenneth Boulding, citado en VV.AA. (1956a). Symposium Discussion: Prospect. En William L. Thomas ibid. Chicago, The University of Chicago Press: 1071-1128:p. 1087.

⁴⁵⁶ "THE TECHNOLOGIST'S REPLY/Man's potential is quite terrific,/You can't go back to the Neolithic./The cream is there for us to skim it,/Knowledge is power, and the sky's the limit./Every mouth has hands to feed it,/Food is found when people need it./All we need is found in granite/Once we have the men to plan it./Yeast and algae give us meat,/Soil is almost obsolete./Men can grow to pastures greener/Till all the earth is Pasadena./Moral:/Man's nuisance, Man's a crackpot,/But only Man can hit the jackpot". Kenneth Boulding, citado en ibid.

alteración, ha sido de tal envergadura que ha dado lugar a un conjunto de transformaciones con una escala e intensidad⁴⁵⁷ de imposible comprensión a través de los mecanismos y criterios empleados para evaluar unos espacios agrícolas tradicionales donde la adaptación primaba sobre la obtención de resultados. En lo que existía un extendido consenso era en el hecho de que la tierra no podía entenderse como una realidad estable sino en permanente cambio⁴⁵⁸, cuyo principal causante en las últimas décadas estaba siendo el propio hombre. Unos cambios que en esos momentos se producían con una velocidad e intensidad mayor que los causados por cualquier fenómeno natural ordinario, y que tenían en una ciudad, cada vez más imbricada en el territorio⁴⁵⁹, su principal símbolo.

Si bien las diferencias entre estos dos modos de transformar el territorio fueron un objeto fundamental de la segunda parte del simposio, el debate fue conducido hacia un aspecto de mayor interés, el referente a como el hombre, desde la toma de conciencia de su capacidad transformadora, podría ser capaz de desarrollar una cultura capaz de justificar y legitimar sus acciones. Surge así de nuevo la cuestión de la cultura territorial, que para algunos ponentes como F.S.C. Northrop parecía derivar, de nuevo, de la capacidad tecnológica humana cuando se preguntaba:

*¿Qué efecto ha tenido el papel del hombre en el cambio de la faz de la tierra sobre sus valores estéticos, su sensibilidad y su creatividad; sus normas éticas y legales para ordenar las relaciones con sus semejantes, su relación emotiva con la naturaleza misma y con su creación, y sus normas morales para determinar cuáles de sus herramientas son empleadas para buenos o malos fines?*⁴⁶⁰

La apreciación de Northrop es extrañamente pesimista, en tanto que supedita lo cultural a una mera cuestión de capacidades tecnológicas e interpreta al hombre como un esclavo de sus propias herramientas, frente a una posición más positiva de la herramienta como expresión cultural que puede ser guiada por otro tipo de valores. En torno a esta última idea se planteaba la posibilidad de construir una cultura del territorio capaz de guiar nuestro modo de actuar, y en particular de generar mecanismos que compatibilizasen el respeto a la naturaleza con una elevada capacidad de alteración de la misma, y de las dificultades inherentes en la implantación de este tipo de cultura en una sociedad impulsada por motivaciones utilitarias y económicas, y que tendía por naturaleza a recelar de todo cambio que, como señalaba décadas antes Aldo Leopold, no implicase un beneficio evidente e inmediato. La cultura territorial de los años cincuenta, cuya relación con el entorno era fundamentalmente abstracta y tecnológica, es valorada negativamente, pero se vislumbra la posibilidad de un cambio en la misma, surgido en el seno de la propia sociedad, capaz de integrar viejos y nuevos valores para dar lugar a un futuro mejor.

⁴⁵⁷ Véase VV.AA. (1956b). Symposium Discussion: Retrospect. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 401-448:p. 409.

⁴⁵⁸ Stephen B. Jones llegará a sugerir la necesidad de unos estudios específicos de la "inestabilidad del entorno". Véase *ibid*.

⁴⁵⁹ Véase Mumford (1956a). The natural history of urbanization. En William L. Thomas *ibid*. Chicago, The University of Chicago Press: 382-398.

⁴⁶⁰ "What effect has man's role in changing the face of the earth had on his aesthetic, sensitivity and creativity, his ethical and legal standards for ordering his relations to his fellow-men, his emotive relation to nature itself and to its creation, and his moral standards for determining whether his tools are used for good or bad ends?". Northrop (1956). *Man's relation to the earth in its bearing on his aesthetic, ethical and legal values*. En William L. Thomas *ibid*. Chicago, The University of Chicago Press: 1052-1067:p. 1052.

La última parte del simposio, coordinada por Lewis Mumford, abordó precisamente ese futuro, tratando de anticipar cómo podría ser este cambio de actitud y sus consecuencias territoriales, aunque en un contexto de incertidumbre que dejaba en el aire más cuestiones abiertas que respuestas firmes. Las exposiciones y el debate no hicieron sino confirmar que frente a la notable capacidad para describir las alteraciones territoriales visibles producidas por el hombre, emergía la incapacidad para comprender cómo y por qué se producían. Y con ella la confrontación entre quienes depositaban su confianza en la acción externa de un planificador que imponga su orden, y los que entendían que la solución solo podía surgir de la propia conciencia de la sociedad.

Ponentes como Charles G. Darwin verán la solución en una adecuada y equilibrada combinación de ambas, dando importancia a la colaboración entre disciplinas territoriales y sociales para alcanzar una comprensión integral de todos los factores intervinientes en los procesos de transformación territorial, e incluso prever su evolución. Lo que se reclamaba, en buena medida, era que los análisis del territorio y de la relación del hombre con el mismo no se limitasen a una descripción y análisis objetivos, sino que debían incorporar también variables subjetivas como los valores éticos o estéticos de una sociedad, como fuerzas capaces de influir en el modo en el que se transforma el territorio de forma análoga a como lo podían hacer los avances técnicos. Más aún, se reclamaba una actitud proactiva no solo por parte de los estudiosos y planificadores sino, sobre todo, del conjunto de la sociedad, la recuperación de una cultura territorial que parecía perdida a mediados del siglo XX, y que Mumford llegaba a caracterizar como guiada por la humildad, la prudencia, el amor y el cariño:

Pero mucho de lo que aún está abierto a los actos creativos de autotransformación por parte del hombre podría al menos ser posible. No solo la capacidad, sino el poder dirigido por el amor a las formas de la belleza y la verdad es lo que necesitamos para nuestro futuro desarrollo. Solo cuando el amor se ponga a la cabeza estará la tierra y la vida en la tierra a salvo de nuevo. Y no hasta entonces.⁴⁶¹

Más allá del encaje que este tipo de pretensiones puedan tener en un encuentro de carácter científico, o de la renuncia por parte de sus comisarios a alcanzar unas conclusiones en un tema de difícil consenso, del conjunto de propuestas ofrecidas solo puede concluirse una cierta impotencia y desasosiego ante la imposibilidad de comprender el porqué de una transformación acelerada del territorio, la que estaba teniendo lugar durante las décadas previas al simposio, que por el momento solo podía ser descrita con precisión científica. El énfasis puesto en la necesidad de construir una nueva "cultura del territorio", nacida en el seno de la propia sociedad, no se traduce en propuesta alguna para hacerlo posible, para hacer que el hombre reestablezca unos vínculos con la tierra sobre los que, sin embargo, ya estaban trabajando los movimientos de conservación de la naturaleza. Frente a ello, *Man's role in changing the face of the Earth*, en su defensa del hombre como agente capaz de implementar mejoras en el territorio, se estanca en su dificultad para comprender el presente y en una cierta nostalgia del pasado, incapaz de esbozar

⁴⁶¹ "But much that is still open to man's creative acts of self-transformation would at last become possible. Not power but power directed by love into the forms of beauty and truth is what we need for our further development. Only when love takes the lead will the earth, and life on earth, be safe again. And not until then". Mumford (1956b). Summary Remarks: Prospect. En William L. Thomasibid. Chicago, The University of Chicago Press: 1141-1152:p. 1152.

ese necesario modelo capaz de integrar los valores del pasado con las capacidades y necesidades del presente, y ofrecer una respuesta adecuada al paisaje contemporáneo.

No se puede discutir el valor que *Man's role in changing the face of the Earth* tuvo como lugar de encuentro y debate acerca de una cuestión como la de la alteración de la tierra por parte del hombre, en el foco de varias disciplinas. Pero quizá resulte exagerado considerarlo, como lo hacía *Whole Earth Catalog*, una herramienta para la creación de una conciencia popular, más aún cuando la perspectiva local, directa y comprensible de la relación entre el hombre y su entorno es apenas abordada. A pesar de su difusión, el simposio y sus textos no dejaron de ser un material para uso dentro de la comunidad científica, sin trascender realmente a los ámbitos más cotidianos sobre los que era necesario actuar. Y sin ese paso resultaba ineficaz cualquier esfuerzo para producir una conciencia del territorio y una actitud proactiva ante su transformación. Sin embargo, otros medios sí ofrecerían avances en este sentido, pasando de una actitud reactiva ante el territorio contemporáneo a la generación de las primeras propuestas para su comprensión y aceptación.

El redescubrimiento de lo cotidiano

*Hoy en día, con toda nuestra conciencia del poder del hombre, muchos pensadores todavía consideran esto [el territorio] como el resultado de la aplicación de un poder planificado y orientado. El testimonio del pasado, en toda su riqueza y variedad, nos recuerda que esta es una visión falsa.*⁴⁶²

Visiones alternativas para un extraño paisaje

Desde el cielo, la verdadera relación entre el paisaje natural y el paisaje humano se revela con la máxima claridad (...) Nadie que haya pasado por la experiencia de ese espectáculo (...) puede dejar de sentirse fascinado y maravillado por la variedad de formas a través de las cuales los hombres conviven con la naturaleza. (...)

*Ante estas preguntas surgen respuestas muy diversas [pero] el hecho de plantear dichas preguntas es más importante que el de encontrarles respuesta.*⁴⁶³

Entre los artículos incluidos en *Man's role in changing the face of the Earth*, hay uno que presenta un condición singular, no solo por no pertenecer propiamente al simposio y ser incorporado como parte de la introducción de la publicación en sustitución de la presentación de los propios comisarios, sino también por las ideas subyacentes en el mismo. Su autor era un arquitecto de origen alemán, Erwin Anton Gutkind, que acababa de llegar a los Estados Unidos para ocupar una plaza en la Universidad de Pennsylvania después de una reconocida trayectoria en Europa vinculado a la vanguardia arquitectónica alemana y a la planificación durante los años veinte de algunas notables *siedlungen*. Su temática, de gran actualidad en los años cincuenta, abordaba la influencia que la fotografía aérea, popularizada tras la Segunda Guerra Mundial, estaba teniendo en la percepción del territorio.

Gutkind había ya adquirido una notable influencia sobre una nueva generación de arquitectos británicos, a la que pertenecían entre otros Allison y Peter Smithson, que tras el final de la guerra trataban de encontrar nuevas perspectivas a través de las cuales abordar la arquitectura y el urbanismo, en oposición a la visión más historicista que parecía dominar gracias a un influyente Nikolaus Pevsner. Una de las referencias encontradas por estos jóvenes arquitectos sería un libro publicado por Gutkind inmediatamente después del final de la guerra, *Revolution of Environment*⁴⁶⁴, que les permitió abrir su mirada más allá de los límites de la tradición inglesa.

En el libro se recogían los primeros resultados de un estudio y comparación de tipos diversos de asentamientos humanos en el conjunto del mundo, uno de sus temas de investigación fundamentales, que culminaría con otra publicación, *International history of city development*⁴⁶⁵. Para ello, a partir del análisis histórico de algunos sistemas de asentamiento, desarrollaba y explicaba los procesos de cambio en las

⁴⁶² "Today, with all our awareness of the power of man, many thinkers still regards this as a planned and purposefully applied power. The testimony of the past, in all its richness and variety, reminds us that this is a false view". Glacken (1956). Changing ideas of the habitable world. En William L. Thomasibid. Chicago, The University of Chicago Press: 70-92:p. 88.

⁴⁶³ John Brinckerhoff Jackson, citado en Besse (2003). Geografías aéreas. En Alex S. MacLean, *La fotografía del territorio*. Barcelona, Gustavo Gili, S.L.: 336-361:p. 338.

⁴⁶⁴ Gutkind (1946). *Revolution of environment*. London,, K. Paul, Trench, Trubner & Co.

⁴⁶⁵ Gutkind (1964). *International history of city development*. New York, Free Press of Glencoe.

sociedades y la forma en que estos procesos culturales afectaban al modo de vida desde el punto de vista de las estructuras físicas del territorio, lo que en las primeras líneas de la introducción definía como su "reorganización material"⁴⁶⁶.

Gutkind se interesaba por el reconocimiento de los procesos de cambio acelerados que estaban teniendo lugar en el territorio, por esa "revolución" a la que refiere el título de la obra, y que no dejaba de ser una idea presente en muchos autores de su época. El propio congreso *Man's role in changing the face of the Earth* apuntaba en esa línea, como también lo hacían los movimientos ambientalistas americanos. Lo realmente interesante es que planteaba la posibilidad de que, al mismo tiempo, surgiese una actitud consciente pero tolerante ante estos cambios, interpretados como una parte más del fenómeno, repetido históricamente, de adaptación entre el hombre y su entorno, y con ello tomar conciencia de que los problemas no residían tanto en cómo se estaba produciendo la transformación material del espacio como en la falta de sincronía entre los cambios físicos y los socioculturales.

Tratar de aplicar esta intuición al fenómeno americano de acelerado crecimiento y suburbanización surgido tras la Segunda Guerra Mundial, ese mismo que Tunnard interpretaba, desde una aproximación puramente visual y pintoresquista, como algo caótico que debía de ser ordenado y controlado técnicamente, resulta particularmente sugerente. Frente a la confianza en la técnica, Gutkind proponía una aproximación holística, más abierta y curiosa, que bebía de la teoría de sistemas y de la interpretación de la realidad como un proceso complejo, en las que también se apoyaban los movimientos ecologistas, aplicados a unos aspectos sociales y culturales que cobraban protagonismo como factores productores de cambios físicos en el espacio. Para ello profundizaba, tanto en *Revolution of Environment* como en otras obras posteriores, en la idea del cambio como un hecho inevitable, así como en la componente social y cultural íntimamente ligada a los hechos materiales. Pero incidía asimismo en que en estos procesos se producía una confrontación entre factores exógenos y las realidades locales que debía ser resuelto, no a través del rechazo de lo nuevo, sino de su aceptación y, sobre todo, de una adaptación que tuviese en consideración los aspectos particulares de cada lugar. Tal como señalaba en la introducción del volumen:

Su primer objetivo es mostrar la necesidad de una adaptación flexible del medio ambiente a las condiciones cambiantes en todo el mundo, y para este fin se deben tener en consideración no solo los vínculos internacionales como el comercio, el transporte y otras formas de intercambio internacional, sino también el impacto de estos factores sobre la estructura social y económica de cada país y la correlación de sus patrones internos de la vida. El segundo objetivo es demostrar a través de estudios históricos que necesitamos no tener miedo a los cambios de largo alcance, y que su ritmo debería ser deliberada y sistemáticamente acelerado. Los hombres tienen miedo porque si los cambios son demasiado rápidos temen el trastorno de las actividades sociales y económicas. Tal actitud demuestra una falta de comprensión de la verdadera naturaleza del proceso. La pregunta no es cómo fijar un límite a la velocidad del cambio social y económico,

⁴⁶⁶ "Physical reshaping". Gutkind (1946). *Revolution of environment*. London,, K. Paul, Trench, Trubner & Co.:p. i.

*sino cómo adaptar todas las actividades humanas de modo simultáneo a las nuevas condiciones.*⁴⁶⁷

Esta interpretación alternativa justificaba la participación de Gutkind en *Man's Role in Changing the face of the Earth*, aunque la ponencia presentada abordase el tema desde una perspectiva distinta a la social, desde la representación, defendiendo la fotografía aérea como nueva herramienta para el análisis de la tierra y sus transformaciones. Su título, *Our world from the air, Conflict and adaptation*⁴⁶⁸, refleja la confluencia en su exposición de ambos factores, el de la nueva percepción del territorio y la de nuestra actitud antes unas transformaciones que, solo a través de un nuevo punto de vista como el ofrecido por este medio, podían llegar a ser percibidas en toda su magnitud.

El artículo puede ser entendido como el capítulo de conclusiones que le faltaba a *Our world from the air; an international survey of man and his environment*⁴⁶⁹, publicado apenas unos años antes. Elaborado bajo el auspicio del *British Institute of Sociology*, el libro consistía, en esencia, en un conjunto de fotografías aéreas de todo el mundo, clasificadas temáticamente y acompañadas de un escueto comentario, con una breve introducción de apenas tres páginas, titulada *Man and Environment*⁴⁷⁰ en la que se abordaba el concepto de *oikumene* y los cambios en la actitud del hombre respecto a la transformación de su entorno en un discurso próximo al del propio Clarence Glacken, aunque desde una perspectiva más intelectual y filosófica que histórica.

El trabajo era un reconocimiento del modo en el que este tipo de imágenes, sobre todo tras la experiencia adquirida durante la Segunda Guerra Mundial, eran capaces de alterar la percepción tradicional del paisaje antropizado, pero también del valor de la fotografía, como herramienta que captura la realidad física del territorio, para el análisis de aspectos sociales y culturales. Aunque el estudio de Gutkind no se centra en los Estados Unidos, país al que pertenecen únicamente un quince por ciento de las imágenes⁴⁷¹, su paisaje sí adquiere un particular protagonismo en algunos temas del análisis que se proponen, como los referentes a la intensidad de las transformaciones o a la escala tanto de las mismas como del propio territorio. Reconociendo el valor de la información ofrecida por estas imágenes, cabe rebatir no obstante la afirmación de Gutkind relativa a la condición novedosa de las mismas como fuente de conocimiento, y su primacía sobre otros instrumentos gráficos, cuando afirmaba que:

⁴⁶⁷ "Their first object is to show the need for a flexible adaptation of environment all the world over to changing conditions, and for this end to take into account not only international links such a trade, transport and other forms of international exchange, but also the impact of this factors on the social and economic structure of individual countries and the correlation of their internal pattern of living. The second object is to demonstrate by historical surveys that we need no fear far-reaching changes, and that their pace should be deliberately and systematically quickened. Men are afraid because if the changes are too rapid they fear a disruption of the social and economic activities. Such an attitude shows a lack of understanding of the true nature of the process. The question is not how to set a speed-limit to a social and economic transformation, but how to adapt all man's manifold activities simultaneously to new conditions". Ibid., p. 3.

⁴⁶⁸ Gutkind (1956). *Our World from the Air: Conflict and Adaptation*. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 1-44.

⁴⁶⁹ Gutkind (1952b). *Our world from the air; an international survey of man and his environment*. London, Chatto and Windus.

⁴⁷⁰ Gutkind (1952a). *Man and Environment*. En Erwin Anton Gutkind, *Our world from the air; an international survey of man and his environment*. London, Chatto and Windus: s/n.

⁴⁷¹ El libro incluye 59 fotografías tomadas en los Estados Unidos, un número superior al de cualquier país y solo equiparable al del conjunto de fotografías de la Europa continental.

*Hasta hace poco la mejor y a menudo la única manera de registrar la cambiante relación del hombre con su medio ambiente era el uso ya sea de mapas, o de fotografías que no muestran más que detalles seleccionados. Las fotografías actuales tomadas desde el aire ofrecen una visión más real del mundo.*⁴⁷²

En su propia introducción, Gutkind señalaba también que muchas de las fotografías incluidas en la publicación habían sido tomadas antes de la guerra, conflicto que obligó a la interrupción de los trabajos de estudio de asentamientos que estaba realizando en Inglaterra. En el caso de los Estados Unidos, artículos como *America, Millions of its people set out to see their country*⁴⁷³, publicado en *LIFE* en 1938, junto con un muy amplio repertorio de reportajes publicados durante la Segunda Guerra Mundial avalan la existencia, ya desde finales de los años treinta, de una valoración específica de este tipo de imágenes como mecanismo para transmitir determinadas ideas del territorio. El texto que acompañaba el citado artículo de *LIFE* introducía ya este tema, aunque solo fuese desde la particular perspectiva del viajero en avión:

*Los aviones transcontinentales actualmente vuelan alto – más o menos a dos kilómetros sobre el nivel del mar. Desde su suave asiento junto a la pequeña ventana, el viajero aéreo ve las amplias tierras de América desplegándose lentamente y, mientras observa, descubre otro tipo de geografía – el tipo cósmico que ningún cartógrafo es capaz de mostrar aún.*⁴⁷⁴

La propia fotografía aérea tenía ya una dilatada historia como instrumento para el reconocimiento del territorio. A mediados del siglo XIX, casi al mismo tiempo en que los primeros fotógrafos americanos acompañaban a las expediciones al oeste, en Francia, Gaspard-Félix Tournachon, más conocido como Nadar, experimentaba ya con la toma de imágenes fotográficas desde un globo aerostático, realizando en 1858 la que será considerada la primera fotografía aérea, no conservada, de la historia, una toma de la villa próxima a París, Petit-Bicêtre. En los Estados Unidos otros fotógrafos emulaban su experiencia, siendo de hecho la imagen aérea más antigua conservada una vista de la ciudad de Boston tomada por James Wallace Black el 13 de octubre de 1860 desde el globo *Queen of the Air*, bajo el sugerente título de *Boston, as the Eagle and the Wild Goose See It*⁴⁷⁵. Y ya en ese temprano momento, suscitó el interés de los gobiernos francés y americano, que vieron en ella un valioso instrumento de apoyo a sus ejércitos en los conflictos bélicos activos. En los Estados Unidos se llegaría a incluso a crear un cuerpo especial del *Bureau of Topographical Engineers, The Topographical Engineer Balloon Corps*, destinado a vigilar desde el aire los movimientos de las tropas confederadas durante la guerra civil.

Lo realmente novedoso en la visión de la tierra desde el aire que nace a mediados del siglo XX es la popularización de su uso con objetivos no militares, y la

⁴⁷² "Until recently the best and often the only means of registering the changing relationship of man to his environment was the use either of maps, or of photographs which showed no more than selected details. Today photographs taken from the air give a truer view of the world". Gutkind (1952b). *Our world from the air; an international survey of man and his environment*. London, Chatto and Windus.

⁴⁷³ LIFE (1938a). *America, Millions of its people set out to see their country*. LIFE. 4: 24-48.

⁴⁷⁴ "Transcontinental transport planes fly high today –two miles or so above sea level. From his soft seat beside the small window, the air traveler sees the broad lands of America reel out slowly below and, as he watches. He learns another sort of geography—the cosmic kind that no map maker is yet able to show". Ibid., p. 41.

⁴⁷⁵ "Boston, como la ven el águila y el ganso salvaje"

familiarización de la sociedad con esta nueva expresión visual, impulsada por el incremento sustantivo de las capacidad de reproducción y distribución de estas imágenes como resultado de su uso intensivo durante la Segunda Guerra Mundial, con Edward Steichen, uno de los grandes maestros de la fotografía americana, como persona al mando de la sección de fotografía de la *U.S. Navy*. Tras el fin del conflicto bélico, las técnicas fotográficas pasaron, como tantas otras innovaciones, del ámbito militar al civil, aunque como el propio Gutkind reconocía, este salto no sería sencillo pues requería de la formación de una vista educada aún no habitual fuera del ámbito militar, capaz de reconocer los nuevos códigos proporcionados por este tipo de representaciones.

Quizá por ello, las primeras personas que vieron en las fotografías aéreas un modo de enseñar a descubrir, conocer y comprender el territorio de modo popular fueron antiguos miembros de las fuerzas armadas que habían trabajado con las mismas y podían instruir en el modo de realizar estas lecturas. No es el caso de Gutkind, pero sí el de Clarence Glacken o John Brinckerhoff Jackson, que reconocieron en las mismas un instrumento fundamental para el aprendizaje y análisis de la lectura de las huellas humanas en el paisaje. Jackson, por ejemplo, formaría parte de los equipos de fotointerpretación del ejército americano antes de fundar la revista *Landscape*, cuyo primer número se abrió precisamente con una llamada al uso de esta herramienta:

*Landscape está interesada en artículos originales de no más de 4.000 palabras que traten aspectos de la geografía humana del Suroeste, en particular aquellos que puedan ser ilustrados con fotografías aéreas. Los artículos deben estar diseñados para atraer al profano inteligente más que al especialista.*⁴⁷⁶

No es posible negar, como lo hacían estos autores, a la fotografía aérea su lugar como uno de los grandes avances en la comprensión del territorio, y en particular para el análisis de las transformaciones del mismo llevadas a cabo por la mano del hombre. La geógrafa británica Eva Germaine Rimington Taylor, autora de la presentación del libro de fotografías de Gutkind, afirmaba que "la fotografía aérea es de hecho el medio ideal para profundizar en el conocimiento de la huella del hombre sobre el paisaje"⁴⁷⁷. Lo que quizá no ofrecía era, sin embargo, una imagen más real del mismo, aunque sí más científica y neutral, que la que podía proporcionar la tradicional visión del caminante, o la más moderna del conductor.

Este debate entre el punto de vista proporcionado por la imagen aérea, y la tradicional percepción ofrecida por la escala humana y sus respectivos valores para comprender el territorio antropizado contemporáneo, lejos de ser una simple cuestión formal se convierte en un elemento clave para entender la manifestación de un nuevo concepto de paisaje, el vinculado a lo cotidiano y ordinario, al detalle y la relación más próxima entre cultura y territorio frente a la abstracción y apreciación de patrones generales. La aparición de la fotografía aérea supuso un

⁴⁷⁶ "Landscape is interested in original articles of not more than 4.000 words dealing with aspects of the human geography of the Southwest, particularly those suited to illustration by aerial photographs. Articles should be designed to appeal to the intelligence layman rather than the specialist". J. B. Jackson, en el número 1 de *Landscape*, citado en Meinig (1979b). Reading the landscape: An Appreciation of W. G. Hoskins and J. B. Jackson. En Donald. W. Meinig, *The interpretation of ordinary landscapes: Geographical Essays*. New York, Oxford University Press: 195-244:p. 210.

⁴⁷⁷ "The aerial photograph is in fact the ideal médium for gaining an understanding of Man's impress upon the landscape". E.G.R. Taylor, en la introducción de Gutkind (1952b). *Our world from the air; an international survey of man and his environment*. London, Chatto and Windus.

gran avance en la percepción de un paisaje como el americano en el que la escala es un factor determinante, permitiendo descubrir elementos que resultaban imperceptibles desde una visión tradicional, como la perfección e imperfecciones, de la cuadrícula jeffersoniana, la gran escala de sus espacios construidos o las estructuras formales dominantes en un territorio profundamente alterado, pero a la vez vacío, ese territorio que James Corner y Alex MacLean redescubrieron en el “estudio visual y descriptivo del paisaje americano” que realizaron en los años noventa y que daría lugar a *Taking measures across the American Landscape*⁴⁷⁸.

Detrás de la pretendida veracidad y científicidad de la imagen aérea, en gran medida debida a un predominio de la técnica sobre la voluntad del fotógrafo que también se atribuyó a los pioneros de la fotografía del siglo XIX, se esconde sin embargo un espacio irreal, que no solo establece una barrera entre el observador y lo observado al requerir el aprendizaje de unos códigos para su correcta interpretación, sino que también, en su visión del conjunto, oculta la singularidad, la diversidad e incluso, como ya afirmaba Nadar, la fealdad. “No hay nada como la distancia para ahorrarnos la fealdad” afirmaba respecto a sus propias imágenes⁴⁷⁹. A través de ella era posible describir los grandes ideales o las normas generales impuestas para ordenar el territorio, pero con su difuminación y amabilización del detalle no parecía ofrecer un reflejo fiel de una realidad plagada de interrupciones. Pero quizá sin la abstracción introducida por la imagen aérea no hubiese sido posible el renacimiento del fenómeno opuesto, el de la vuelta a lo cercano, a lo ordinario, el descubrimiento de esas singularidades cotidianas que en la distancia permanecían ocultas. Si la fotografía desde la distancia constituyó una herramienta para abarcar lo inabarcable por el ojo humano, la fotografía de lo próximo impulsó la apreciación y comprensión de todo aquello que permanecía oculto a la vista de todos.

La obra de John Brinckerhoff Jackson ofrece un buen ejemplo de una evolución desde la admiración a la imagen aérea como novedosa herramienta para comprender el mundo, al convencimiento de que solo a través de la proximidad era posible entender plenamente la realidad. Quien fundase la revista *Landscape* con el inicial deseo de profundizar en el conocimiento de un espacio, convencional pero en transformación, como el del paisaje rural del sudoeste americano a través en las imágenes aéreas, terminará reconociendo en la proximidad física y visual a los aspectos ordinarios del territorio el verdadero vehículo para comprender y desarrollar una actitud tolerante frente al paisaje contemporáneo, caótico y disfuncional, pero al mismo tiempo expresión, como esos paisajes tradicionales que admiraba, de su propia cultura. En uno de sus artículos de finales de los años 80, *The accessible landscape*, expresará esta idea:

Hace unos cincuenta años, los estadounidenses de mi generación tuvimos el tipo de experiencia que se tiene una vez en la vida y, de la noche a la mañana, cambia la manera de ver el mundo. Lo que ocurrió fue que, con la llegada de la aviación comercial, todos pudimos levantarnos y volar a lo largo de América. Descubrimos de este modo una nueva manera de ver e interpretar el paisaje.

⁴⁷⁸ “A visual and descriptive survey of the American Landscape”. En Corner y MacLean (1996). *Taking measures across the American Landscape*. New Haven and London, Yale University Press.

⁴⁷⁹ Nadar, citado en Tiberghien (2003b). La lección de MacLean. En Alex S. MacLean, *La fotografía del territorio*. Barcelona, Gustavo Gili, S.L.: 148-153:p. 149.

Para la actual generación se trata de algo pasado. Pero hasta algún momento de la década de 1930 siempre habíamos visto nuestro país a pie o montados en un coche o un tren. (...) Después, en unos pocos años, aprendimos a ver Estados Unidos desde veinte o treinta mil pies de altura (...)

Yo fui de los primeros defensores del estudiar los paisajes desde el aire. Hubo un tiempo en el que tenía una gran colección de vistas aéreas. Pero cuando el vuelo se hizo cada vez más imprevisible lo dejé, y recientemente viajé desde Nuevo México hasta Illinois y Iowa en mi camioneta. Fue un largo viaje, con muchas horas monótonas, pero no me arrepiento de ello. Se rompió el hechizo de la vista aérea de la retícula y me recordó que todavía hay mucho que aprender a nivel del suelo. Lo que sucede dentro de esos rectángulos maravillosamente abstractos es también digno de la observación.⁴⁸⁰



Ilustración 85.- J.B. Jackson en su furgoneta, explorando el paisaje americano. Fotograma de (Mendelsohn, J. y Marino, C., 1987).

Jackson no será sino uno más de un amplio grupo de personas que, desde sus respectivos ámbitos de interés, no trató tanto de corregir o dirigir como de encontrar sentido a un cambiante territorio americano de la segunda mitad de siglo, y que descubrieron en las nuevas expresiones de lo vernáculo, lo ordinario y lo cotidiano, conceptos que habían aparecido ya en los años treinta, las claves capaces de reemplazar como iconos a las ya apenas reconocibles formas del paisaje tradicional.

⁴⁸⁰ "About fifty years ago Americans on my generation had the kind of experience that comes once in a lifetime and, overnight, changes the way we view the world. What happened was that with the coming of commercial aviation we were all able to take to the air and fly across America. We thereby discovered a new way of seeing and interpreting the landscape.

To the present generation this is an old world. But until some time in the 1930s we had always seen our country on foot or when we rode in a car or a train. (...) Then, in the course of a few years, we learned to see America from twenty or thirty thousand feet in the air.

(...)I was an early advocate of studying landscapes from the air. At one time I had a large collection of aerial views. But when flying became increasingly unpredictable I gave it up, and I recently drove from New Mexico to Illinois and Iowa in my pickup truck. It was a long trip with many monotonous hours, but I do not regret it. It broke the spell cast by the air-view of the grid system and reminded me that there is still much to be learned at ground level. What goes on within those beautifully abstract rectangles is also worth observing". Jackson (1994a). *The accessible landscape. A sense of place, a sense of time.* Binghamton, NY, Yale University Press: 1-10.

De la transformación territorial al renacimiento de una tradición

*América no es una región sino un lugar.*⁴⁸¹

Permanencia y cambio en el paisaje americano

*El paisaje es la historia hecha visible.*⁴⁸²

El desarrollo de una sensibilidad específica hacia ese nuevo territorio que se estaba formando en la segunda mitad del siglo XX, de una nueva idea de paisaje, requería en primer lugar de la toma de conciencia de que tal territorio existía. Esta aparente obviedad no lo es tanto si entendemos que gran parte de lo que estaba sucediendo no era interpretado como una realidad con características e identidad propias, sino como el subproducto de un determinado modo de vida que había dejado de prestar su atención a un amplio conjunto de aspectos espaciales, convencionales, vulgares y banales desde su consideración individual, en muchos casos puramente funcional, pero extraordinariamente presentes en su consideración global.

La fotografía, que ya había demostrado su valía como instrumento capaz de mostrar lo invisible, se erigirá ahora como un medio capaz de transmitir la idea de que aquellos paisajes del pasado, sobre los que se habían construido los grandes mitos americanos y que seguían nutriendo la imaginación de las nuevas generaciones, eran ya espacios más imaginarios que reales, apuntando a una sociedad que había reemplazado algunos de sus principios fundacionales de lucha y libertad por el bienestar, el consumo y el desarrollo sin control, contemplados como los principales culpables de esta pérdida. Pero al mismo tiempo, será la vía a través de la cual se hará posible la redefinición de estos no tan obsoletos mitos territoriales para construir una nueva idea comprensible del territorio americano contemporáneo.

Las primeras señales de alerta, como las ofrecidas por los dos números de *Architectural Review* dedicados en los años cincuenta al paisaje americano, habían centrado su atención no tanto en el cambio cultural como en la falta de valor del resultado material final, en el tipo de territorio que estaba produciendo la nueva sociedad de consumo. Al mismo tiempo, en los Estados Unidos grupos como el *Sierra Club* alertaban contra la destrucción del patrimonio natural, reclamando la conservación y protección de sus grandes monumentos. Ambas aproximaciones tenían en común el rechazo a un territorio sobreexplotado, y reclamaban un entorno más apropiado, más bello, para vivir. Pero incurrían también en el error de considerar que todo aquello que rechazaban podía ser corregido y reordenado mediante acciones exógenas, ya sea depositando su confianza en la técnica, en el arquitecto como diseñador de paisajes, o en la simple regulación impuesta por una cada vez más amplia legislación ambiental cuyas motivaciones distaban en ocasiones de las pretensiones de estos grupos de presión⁴⁸³. Se estaba prestando atención a los efectos, pero parecían olvidarse las verdaderas causas que habían producido el tipo de transformaciones espaciales que eran criticadas, a una sociedad con unos nuevos valores a los que difícilmente iba a renunciar, más aún

⁴⁸¹ "America is not a region but a place". Plowden (1974). *Commonplace*. New York, Sunrise Books:p. 15.

⁴⁸² "Landscape is history made visible". John Brinckerhoff Jackson, citado en Horowitz (1997). J.B. Jackson and the discovery of the american landscape. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: ix-xxxii:p. x.

⁴⁸³ Véase Nash (2001). *Wilderness and the American Mind*. New Haven and London, Yale University Press.

cuando estos eran defendidos como los nuevos símbolos de la superioridad de los Estados Unidos sobre el resto del mundo.

Lo ocurrido en la *American National Exhibition* de Moscú de 1959, independientemente de su pretendida intención patriótica y publicitaria de la superioridad de la sociedad capitalista frente a la Unión Soviética y el comunismo⁴⁸⁴, es una buena muestra de cuan alejada estaba ya la sociedad americana de sus antiguos valores, y lo difícil que iba a ser el abandono de los hábitos adquiridos para retomar sus olvidados valores tradicionales. Mientras en 1950 *Architectural Review* mostraba el desorden del territorio, y en 1955 el *Sierra Club* reclamaba la belleza y simbolismo olvidado de los grandes paisajes del oeste en *This is the American Earth*, en 1959 los mismos elementos señalados como causantes de la destrucción material de América eran mostrados con orgullo como manifestación de la prosperidad y comodidad dominantes en la sociedad de posguerra.

El contenido estrella de la feria fue *Glimpses of the U.S.A.*, un montaje de imágenes diseñado por Charles y Ray Eames y proyectado sobre siete grandes pantallas colgadas de una cúpula geodésica obra de Buckminster Fuller, que mostraba los grandes iconos de la sociedad de consumo. Aunque la proyección comienza enseñando la riqueza del paisaje natural americano, pronto surgen de las pantallas las carreteras, suburbios, automóviles y todos los grandes iconos de una sociedad consumista, 2.200 imágenes literalmente arrojadas a los ojos del visitante en apenas doce minutos, sin tiempo para la reflexión, solo para la sorpresa y admiración. Este era el nuevo paisaje del que los americanos debían sentirse orgullosos.



Ilustración 86.- “*Glimpses of the U.S.A.*”, proyección multipantalla de imágenes del paisaje americano realizada por los Eames para la *American National Exhibition* celebrada en Moscú en 1959.

⁴⁸⁴ Véase Grant (2014). *Historia de los Estados Unidos de América*. Tres Cantos, Madrid, Akal:p. 429.

La exposición de Moscú señala, quizá, el punto álgido del conformismo y la autocomplacencia americana ante su propio territorio, y la primacía de la comodidad y la abundancia sobre la reflexión acerca de cómo construir un mejor lugar que habitar. Pocos años después, la mirada crítica ante el territorio americano comenzará a abrirse camino, no sin dificultades.

Como ya se ha señalado, en 1964 aparecía el libro *Man-Made America, chaos or control?* de Christopher Tunnard y Boris Pushkarev, un completo análisis descriptivo y visual de la América de posguerra y sus posibles soluciones de diseño, que recogía los estudios sobre el tema realizados en los años cuarenta y cincuenta en la Universidad de Yale. También en 1964, la revista italiana *Casabella Continuitá* dedicó un número monográfico al "problema americano"⁴⁸⁵, y se publica otro libro revolucionario y notablemente más influyente, no tanto por su valor intrínseco como por constituir uno de los pilares sobre los que, años más tarde, Robert Venturi sustentará *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*⁴⁸⁶. Sería obra de un arquitecto y crítico de arquitectura de origen alemán, aunque formado en Inglaterra y Estados Unidos, Peter Blake, que había sido Comisario de Arquitectura y Diseño del MoMA en la década anterior, cuando en esta institución tuvieron lugar algunas muestras icónicas como la serie de casas en el jardín o la exposición *Built in USA: Post-War Architecture*. El libro, titulado *God's Own Junkyard, the planned deterioration of America's landscape*⁴⁸⁷ constituía una verdadera y deliberada provocación, al depositar toda su atención sobre la fealdad del nuevo territorio americano, renunciando al mismo tiempo de forma expresa, al contrario que Tunnard, a proponer soluciones para el mismo. Frente a ello, Blake apuntaba directamente a la sociedad de consumo como la culpable del "lío que es la América construida por el hombre"⁴⁸⁸.

Como reconoce en la introducción, su objetivo no era ofrecer soluciones sino solo el trabajo previo a la reflexión sobre las mismas, "clasificar la basura". Y frente al optimismo de Tunnard en la capacidad del arquitecto para resolver los problemas territoriales, Blake responde con un demoledor "hay más arquitectos malos que buenos, y más promotores relámpago que aquellos dispuestos a dedicar un poco de tiempo adicional a la planificación y el diseño"⁴⁸⁹, concluyendo con ello la imposibilidad de regular la belleza y el orden. Frente a ello, demandaba una mayor intervención sobre los aspectos sociales y culturales, que hiciese posible que la población reconociese la belleza de lo correcto, pero sin que ello suponga una condena expresa de aquello que no cumpliera el canon formal. Sin perjuicio de un reconocimiento de sus propios errores, Blake asumía que la nueva sociedad no podía retornar al pasado dando la espalda a sus actuales valores, sino únicamente avanzar y, quizá, reorientarse.

El libro de Blake pretendía ser un catálogo clasificado de los horrores del paisaje de posguerra, pero en su afán clasificatorio abría también la posibilidad, no

⁴⁸⁵ "Problemi USA". (1964). *Casabella Continuitá*(294-295).

⁴⁸⁶ Venturi, et al. (2008). *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.L.

⁴⁸⁷ "The mess that is man-made America". En Blake (1964). *God's Own Junkyard. The planned deterioration of America's landscape*. New York/Chicago/San Francisco, Holt, Rinehart and Winston:p. 8. Blake señala que esta definición procede de una revista británica, que no identifica expresamente. Se trata, por supuesto, de *Architectural Review*.

⁴⁸⁸ Ibid.

⁴⁸⁹ "there are more bad architects than good ones, and more hit-and-run developers than developers willing to spend a little extra time on planning and design"ibid., p. 20.

pretendida, de convertir ese horror en una nueva categoría estética, en la estetización de lo feo y ordinario que postularían, entre otros, Robert Venturi en los años venideros. Resulta en la actualidad imposible contemplar esta selección de imágenes con los mismos ojos que se sorprendieron ante ellas en los años sesenta, pero su estrategia de presentación resulta hoy tan válida y efectista como lo fue en su momento.

La clave de ello no se encuentra tanto en la clasificación articulada a través de sus diferentes capítulos, en los que junto a términos ya convencionales como "Townscape" o "Landscape", introduce otros novedosos como "Carscape", "Roadscape" y "Skyscape", símbolos todos ellos de un cambiante territorio colonizado por el automóvil y las infraestructuras. Pero el verdadero interés se encuentra en el deliberado juego de contrastes entre imágenes, particularmente desarrollado en el capítulo dedicado al "Landscape", que se establece entre pasado y presente, o en torno a ideas, más insinuadas que explícitas pero casi siempre provocativas, que en ocasiones hace difícil discernir aquello que se denuncia de lo que se reclama como correcto. El contacto con animales reales frente a los animales simulados, el disfrute de la naturaleza salvaje frente al contacto comercializado y masificado, la equiparación de las comunidades suburbanas a un cementerio o a un depósito de vehículos, están entre los juegos que, a doble página, proponía Blake en su libro.

Tras estas imágenes emerge la idea de un territorio que se ha transformado, y cuyo resultado y previsible futuro es menos satisfactorio que su pasado, aunque ello solo se muestre de manera explícita en dos series de imágenes, representativas cada una de ellas de dos actuaciones icónicas de posguerra claramente reconocibles. Por un lado, los suburbios tipo Levittown de Long Island, a través de las imágenes del antes y después de las intervenciones en Hicksville y Elmont, o la transformación de Park Avenue en Nueva York que ya había sido objeto previamente de un artículo de Vincent Scully, *The dead of the street*⁴⁹⁰. Este mismo juego comparativo entre pasado y presente, tan común en nuestros días, será explotado de manera explícita no solo para ayudar a entender los efectos directos e inmediatos de las acciones sobre el espacio urbano y suburbano, sino también para poner en cuestión la permanencia de aquello sobre los que se habían sustentado los tradicionales mitos territoriales americanos.

Aunque de realización tardía, *Rephotographic Survey of the West*⁴⁹¹ es probablemente el proyecto que de manera más clara ha reflejado la idea de la desaparición de los paisajes sobre los que se forjaron los grandes mitos americanos del oeste. En 1977 un grupo de fotógrafos encabezados por Mark Klett, entonces fotógrafo de la *U.S. Geological Survey*, Ellen Manchester y JoAnne Vergerg se propusieron retornar a los icónicos lugares fotografiados por los pioneros del siglo XIX, reproduciendo fielmente las fotografías tomadas casi un siglo antes, una experiencia que repetirían de nuevo en los años noventa⁴⁹².

⁴⁹⁰ Scully (1963). "The dead of the street". *The Yale Architecture Journal*(8): 91-96., reproducido en Scully y Levine (2003). *Modern architecture and other essays*. Princeton and Oxford, Princeton University Press:p. 120-127.

⁴⁹¹ Klett, et al. (1984). *Second view : the Rephotographic Survey Project*. Albuquerque, University of New Mexico Press.

⁴⁹² Klett (2004). *Third views, second sights : a rephotographic survey of the American West*. Santa Fe, Museum of New Mexico Press in association with the Center for American Places.

Aunque el proyecto tenía en su concepción, más allá de su encuadre en la tendencia artística del refotografiado puesta de actualidad en los años setenta, una importante componente técnica, ligada a la impuesta condición de reproducir de manera fiel, con precisión casi científica, las antiguas fotografías, sus resultados reafirmaban la idea de que el idealizado *wilderness* del oeste había desaparecido como tal. La comparación de las antiguas y modernas imágenes no ofrecen dudas acerca de que ese territorio mítico había cambiado, y que lo había hecho debido a la acción humana. Aunque lo más inquietante no se encontrará tanto en los cambios formales de estos paisajes, en otro tiempo símbolos de la atemporalidad, como en la banalización de los mismos introducida por la presencia humana.

Rephotographic Survey muestra el antes y el ahora de unos lugares que, aun siendo reconocibles por la continuidad de su sustrato geológico, se han visto profundamente transformados por la acción del hombre, poniendo en evidencia su capacidad para producir en un breve periodo de tiempo, apenas cien años, cambios que los procesos naturales dilatarían durante siglos. Deforestaciones, desecación de lagos y lagunas, modificación de cursos fluviales, erosión... se encuentran entre los fenómenos mostrados a través de parejas de imágenes, cuyo origen podría ser natural, pero que se nos presentan como una consecuencia de actos humanos concretos aunque no directamente reconocibles



Ilustración 87.- Timothy O'Sullivan, "Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada" (1867), y Mark Klett, "Tufa, Pyramid Lake, Nevada" (1979), desecada por la construcción de una presa.

La ocultación del origen humano de los cambios, junto con la escala de las vistas, podría permitir que algunas de estas fotografías preservasen, fuera de la apreciación comparada del antes y el después, la idea de monumentalidad y atemporalidad propia de las originales que toman como referencia. Sin embargo, el proyecto también evidencia procesos de transformación que, aunque de menor escala, habían alterado irremediamente la identidad de los lugares, en los que el antiguo paisaje si no queda destruido, sí al menos banalizado por la presencia humana, en los que la idea del *wilderness* es reemplazada por una domesticación ordinaria. Lo mostrado ya no es grandioso e inalcanzable, sino familiar y cotidiano, lo que de excepcional tenían estos espacios ha sido desplazado por las convenciones que dominaban la vida diaria en cualquier espacio suburbano.



Ilustración 88.- Timothy O'Sullivan, "Green River, Wyoming" (1872) y Mark Klett y Gordon Bushaw, "Castle Rock, Green River, Wyoming" (1979). En (Green, J., 1984: 162).

Los trabajos de Klett ocupan un lugar destacado en la historia de la fotografía por llevar el concepto del refotografiado hasta su más pura expresión, hasta la reproducción con absoluta fidelidad de las imágenes históricas que toma como referencia, sin obviar que de las mismas emergía también una reflexión sobre los procesos de transformación territorial y los efectos del hombre sobre su entorno. Pero no serán los únicos en recurrir a mecanismos similares para hacer visible la progresiva decadencia de los elementos que, durante décadas, habían constituido la esencia e identidad territorial americana.

Si *Rephotographic Survey of the West* constituye un ejemplo representativo, aunque no único, de la decadencia, y al mismo tiempo desmitificación, de un *wilderness* decimonónico cada vez menos salvaje, William Christenberry lo puede ser de aquella América agrícola sureña que emergió durante el periodo de entreguerras como símbolo del paisaje humanizado y de un modo de vida tradicional que los procesos de industrialización habían desplazado. Si Klett encontró sus referentes en las pioneras fotografías en Timothy O'Sullivan o William Henry Jackson, será el encuentro casual de Christenberry con la obra de Walker Evans⁴⁹³ la que dará comienzo a una reflexión que, aunque personal y muy acotada al ámbito espacial del condado de Hale County, en el estado de Alabama, el mismo que James Evans y James Agee visitaron para su célebre libro *Let Us Now Praise Famous Men*⁴⁹⁴ y en el que Christenberry había nacido, no deja de mostrar y enfatizar un hecho más generalizado, el de la transformación, decadencia y muerte de la tradición rural americana y el paisaje que lo representaba.

Tomando como punto de partida las fotografías que Evans había realizado para *Let Us Now Praise Famous Men*, publicado en 1941 con escaso éxito pero recuperado con la reedición ampliada de 1960 que descubre casualmente en una librería de Birmingham, Christenberry abordó como su primer proyecto fotográfico profesional, después de varios años dedicado a la pintura, el refotografiado de aquellos mismos lugares y escenas inmortalizados a mediados de los años treinta, tratando de reconocer en su comparación los efectos del paso del tiempo sobre unos escenarios agrícolas que ya en el periodo de entreguerras habían comenzado a manifestar signos de decadencia, desplazados por la modernización e industrialización del

⁴⁹³ La relación personal entre ambos fotógrafos es descrita en Southall (1990). *Of time & place*; Walker Evans and William Christenberry. Albuquerque, The University of New Mexico Press.

⁴⁹⁴ Agee y Evans (2008). *Elogiemos ahora a hombres famosos*. Barcelona, Editorial Planeta, S.A.

campo, y para los que, avanzados los años sesenta, se presentaba un futuro nada alentador. El propio Christenberry describía así el origen de su trabajo:

Me fascinó totalmente aquel libro, y empecé a seguir los pasos de Agee y Evans, volviendo a fotografiar los temas suyos que pude encontrar. Era fascinante para mí. Lo que ellos habían hecho encajaba perfectamente con lo que yo sentía por aquel paisaje y aquellas personas.⁴⁹⁵

Estas primeras fotografías de los años sesenta certifican algo ya apreciado en las realizadas por Evans casi tres décadas atrás, la de un territorio que, a pesar de su pobreza y degradación, se mantenía sin apenas transformaciones materiales significativas, aunque no precisamente vivo. Los lugares, la arquitectura, los usos, e incluso algunas de las personas, eran las mismas en estas tierras agrícolas de Alabama, pero más por su abandono que por un verdadero deseo de permanencia.



Ilustración 89.- Walker Evans, "Cotton Warehouse and grocery storefront, Stewart, Alabama" (1936) y William Christenberry, "Cotton Warehouse and storefront, Stewart" (1960). Ambas en (Southall, T. W., 1990: 9).

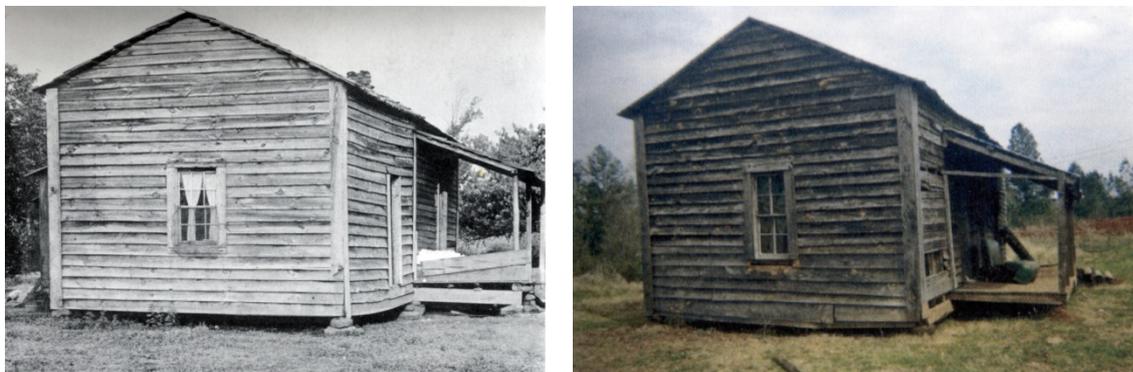


Ilustración 90.- En este caso, las dos fotografías no muestran la misma vivienda, aunque sí dos ejemplos de una misma tipología, separados por tres décadas. En (Agee, J. y Evans, W., 2008) y (Christenberry, W., Romero Gómez, Y. et al., 2013: 75).

Las imágenes de Christenberry aportan poca información significativa más allá de la relativa persistencia del pasado, pero señalarán un punto de partida para una reflexión más profunda sobre los efectos que el acelerado abandono, a partir de la segunda mitad del siglo XX, de los modos de vida agrícolas tradicionales iban a provocar sobre el paisaje, analizada a partir de la observación y contraste del estado, pasado y presente, de aquellas manifestaciones materiales representativas no solo de ese particular modo de vida en retroceso, sino también de la identidad

⁴⁹⁵ William Christenberry, citado en Christenberry, et al. (2013). *William Christenberry*. Madrid, Alcobendas, Fundación MAPFRE ; TF:p. 56.

histórica de una parte todavía importante de los Estados Unidos. Unos procesos de abandono del medio rural y emigración a las ciudades, intensificados a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, que acelerarán la degradación y destrucción de todo aquello que había conseguido, no sin dificultades, mantenerse durante décadas. Las fotografías periódicas que Christenberry realiza de estos lugares son testigos de la desaparición de buena parte de unas arquitecturas y paisajes vernáculos que han perdido su función y, con ella, su identidad.

La obra de Christenberry, más aún que la de Klett, es un registro del paso del tiempo sobre el territorio y de las consecuencias negativas de algunas acciones humanas. Como afirman Eduardo Cadava y Federica Soletta, "la fuerza de estas imágenes reside en su insistencia en que las cosas pasan, en que cambian y se alteran"⁴⁹⁶. La atención se centra en el modo en el que el viejo paisaje desaparece progresivamente sin que apenas nos percatemos de ello, y no en el nuevo que nace a partir de él, aunque en las series fotográficas subyace no tanto un sentimiento nostálgico ante el pasado perdido como la incertidumbre sobre un futuro que está siendo desprovisto de sus referentes identitarios. Al igual que sucedía con los paisajes naturales descritos por Teale, las fotografías de Christenberry eran un registro de objetos que ya solo existían y podían ser rememorados a través de su representación.

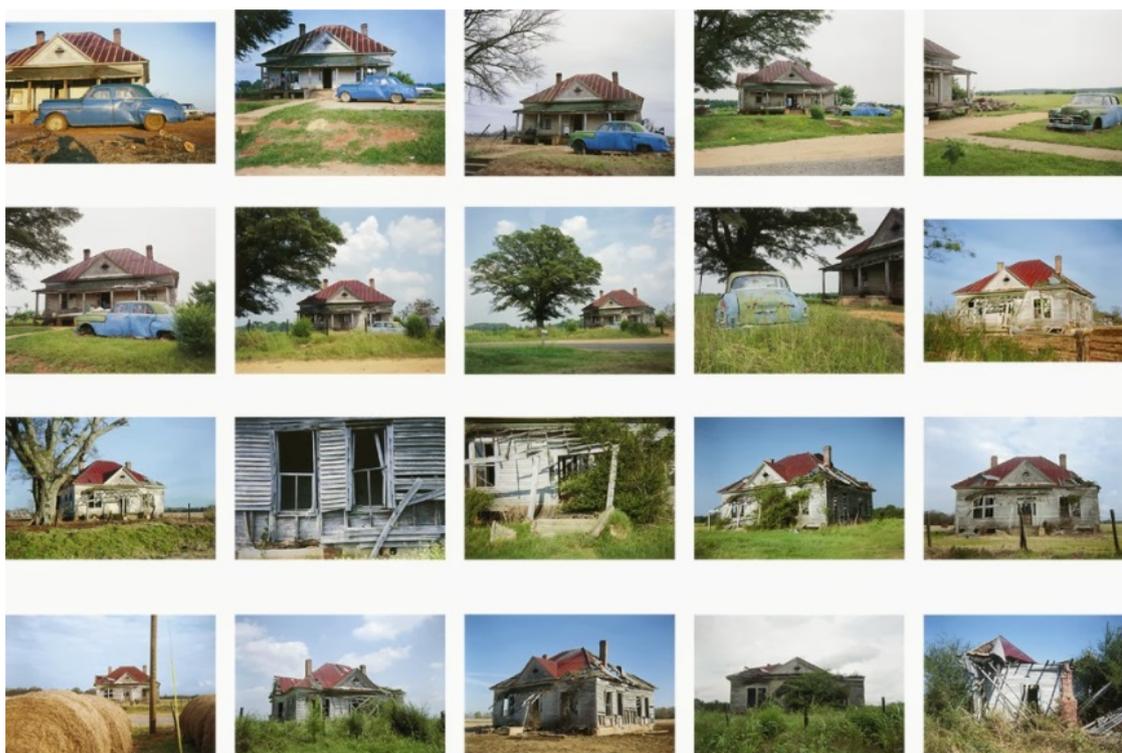


Ilustración 91.- William Christenberry, "House and car, near Akron, Alabama" (1978-2005) En (Christenberry, W., Romero Gómez, Y. et al., 2013: 239-243).

A pesar de que estas imágenes se centran en elementos propios de la cultura material tradicional, como la arquitectura vernácula de las sociedades agrícolas sureñas, en ellas emergen también algunos temas que serán fundamentales para entender el cambio en la concepción del paisaje que se está produciendo. El paso

⁴⁹⁶ Cadava y Soletta (2013). Formas fantasmales. En William Christenberry, et al., *William Christenberry*. Madrid, Alcobendas, Fundación MAPFRE ; TF: 265-271:p. 267.

del tiempo y el cambio asociado a él, una preocupación extendida en las manifestaciones artísticas de la época y particularmente en la fotografía ⁴⁹⁷, constituye uno de ellos, expresado tanto en Klett como en Christenberry mediante la comparación de elementos territoriales materiales. Pero también la estetización de lo vulgar, feo y ordinario, que Blake diagnosticó como problema de América pero que, en su conjunción con la tradición, es apreciado de un modo más tolerante, y, sobre todo, la atención puesta en los aspectos cotidianos y ordinarios, a las expresiones diarias y no excepcionales de una sociedad.

Lo feo, cuya expresión estética era ya sobradamente reconocida en Europa, encuentra ahora su manifestación a través de, precisamente, uno de los efectos principales del paso del tiempo, el deterioro y envejecimiento de los objetos, que adquiere valor fundamentalmente a través de su asociación a elementos convencionales. La combinación de ambos factores, junto a un reconocimiento identitario de lo común, deja atrás el más convencional sentido estético de lo viejo expresado a través de lo estrictamente formal y matérico, para obligar al observador a una reconstrucción, a partir de sus recuerdos, del orden perdido a causa del deterioro.

El interés por lo cotidiano y ordinario del territorio es, sin duda, el componente que, a pesar de las distancias, más aproxima a Christenberry a la nueva concepción del paisaje que comenzará a emerger en los Estados Unidos en la década de los setenta, impregnándose no solo de los valores de la tradición sino también de las influencias de la moderna cultura popular. En su mirada a la cultura agrícola sureña a través de la arquitectura o los rituales de la vida y la muerte se hace inevitable la incorporación, como también sucedía en la obra de Walker Evans, de elementos ajenos a la tradición. La publicidad, los rótulos comerciales, la señalética de las carreteras se convierten de forma aislada en objetos estéticos, en muchos casos desde esa lógica de lo feo, dignos de apreciación a modo de *ready-made*, pero también valorados en su conjunto como parte de la escena contemporánea, de una "especie de maravilloso collage"⁴⁹⁸ generado de forma espontánea a partir de la agregación de elementos de origen y función diversa, transformando la realidad cotidiana en una experiencia estética única que en el caso de Christenberry se sustenta sobre unas preexistencias históricas fácilmente reconocibles, pero que en su construcción formal e intelectual se encuentra muy próximo al sentido que se aportará al nuevo paisaje americano. Porque es de ese "maravilloso collage" de lo ordinario, relacionado por el azar, la cotidianeidad y el paso del tiempo del que nace un nuevo paisaje icónico americano capaz si no de reemplazar a la monumentalidad natural o a la tradición agraria, ambos en decadencia como símbolos territoriales, al menos de erigirse como una alternativa contemporánea a los mismos. Aún será necesario, no obstante, no solo convertir estos destellos y elementos aislados en un todo comprensible, sino también alcanzar su completa independencia formal del pasado.

⁴⁹⁷ Otros fotógrafos encontrarán expresiones diferentes del paso del tiempo, como Nicholas Nixon, que tendrá en los años setenta un papel importante en el redescubrimiento del paisaje americano, pero que desde 1975 abordará también el tema del cambio a través de sus fotografías anuales a las hermanas Brown. Nixon (2007). *The Brown sisters. Thirty-three years*. New York, The Museum of Modern Art.

⁴⁹⁸ William Christenberry, citado en Christenberry, et al. (2013). *William Christenberry*. Madrid, Alcobendas, Fundación MAPFRE ; TF:p. 130.

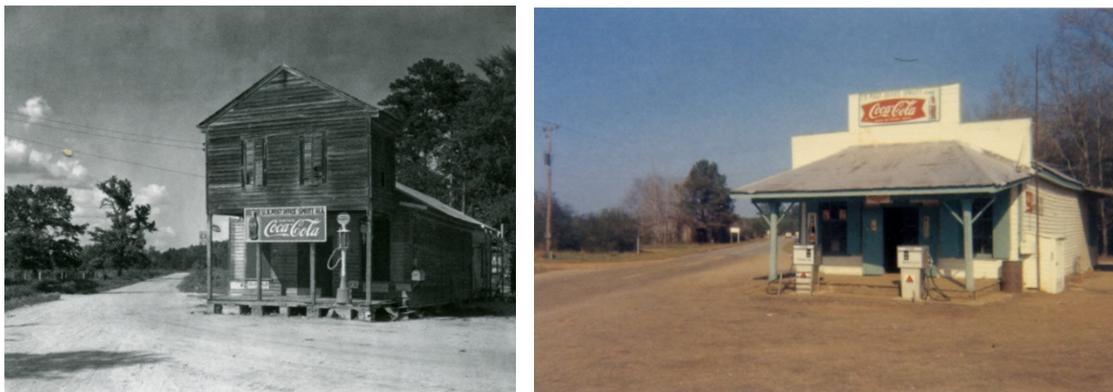


Ilustración 92.- Los elementos comerciales convertidos en la principal permanencia del paisaje. Walker Evans, "Post Office, Sprott" (1936) y William Christenberry, "U.S. Post Office, Sprott" (1971). En (Southall, T. W., 1990: 28).

La conformación de una nueva idea comprensiva del paisaje americano, apoyada en buena medida en el mismo principio del hombre como dominador de su entorno ya presente en periodos anteriores, será el resultado de un proceso complejo, iniciado desde diferentes ópticas y disciplinas, orientado a dotar de coherencia a ese conjunto desordenado de elementos que constituía el territorio contemporáneo. En él emergerá con fuerza una idea no completamente desconocida en la tradición americana, la de lo vernáculo, interpretada hasta entonces como un modo material de salvaguardar los valores del pasado y alternativa a los ofrecidos por el progreso, pero que desprovista ahora de su condición más formal e histórica puede redefinirse como una expresión, ordinaria y espontánea, de la cultura popular en la que también tiene cabida el presente del espacio americano. Una consideración que, de algún modo, ya estaba presente, por ejemplo, en *Revolution of environment*⁴⁹⁹ de Erwin Anton Gutkind, pero que encontrará en John Brinckerhoff Jackson uno de sus principales impulsores y difusores. Jean-François Chevières describe así la aparición del concepto en la fotografía de la época, y el papel de Jackson en el proceso:

Lo vernáculo es una dimensión insistente en la cultura popular (o folk) que induce la idea de territorio asociado a una experiencia de lo ordinario, «común». Lo vernáculo, revelado especialmente mediante imágenes, es la cualidad de un paisaje modelado día tras día por una comunidad. Esta interpretación paisajística del territorio ordinario es un objeto de estudio que ha conocido en los Estados Unidos un largo desarrollo a partir de los trabajos de John Brinckerhoff Jackson. El «mito» de la frontera había articulado durante mucho tiempo la leyenda de una conquista nacional del espacio «salvaje» (inhabitado). Ahora bien: el espacio salvaje (la wilderness) carece de objeto, mientras que el paisaje vernáculo se compone de lugares (spaces) habitados y acondicionados, si bien, por contraste o en virtud de una vaga analogía con los territorios de la wilderness, parecía banal e indiferenciado. Walker Evans consideraba que lo «banal» no es más que una insuficiencia de definición, una distinción débil.

(...)

⁴⁹⁹ Gutkind (1946). *Revolution of environment*. London,, K. Paul, Trench, Trubner & Co.

*El enfoque de Jackson ha transpuesto al lenguaje analítico de las ciencias sociales la diferenciación visual inaugurada por Evans: el paisaje común, ordinario, se ha diferenciado.*⁵⁰⁰

Desde los años cincuenta pero, sobre todo, en su última etapa en la revista *Landscape* y tras su abandono de la misma, John Brinckerhoff Jackson realizó la ingente labor de articular un discurso ordenado del territorio contemporáneo americano a partir de sus dispersos y caóticos elementos, de un modo análogo a como en el pasado, a partir de detalles escogidos de la realidad, se habían también compuesto los ideales paisajísticos tradicionales. Mediante la identificación, clasificación y relación, entre sí pero también con la historia, la sociedad y la cultura, Jackson elabora una idea comprensible de la enigmática América popular. Sin embargo, aunque resulta innegable su papel imprescindible en este proceso y su influencia posterior en el entendimiento e interpretación de lo común, lo ordinario y lo vernáculo en América, esta debe analizarse en un contexto más amplio, en un marco de pensamiento emergente que trataba con carácter genérico de dar sentido a las aceleradas transformaciones espaciales que se habían estado produciendo durante las últimas décadas, y que responde al mismo tiempo a un cambio de actitud de la sociedad ante estos fenómenos, ya sea desde su apreciación general y ecológica o desde la más literalmente terrenal.

Raymond Williams podría haber identificado este momento, igual que lo hizo con el paisaje inglés, como el de un cambio en las "estructuras de sentimiento"⁵⁰¹ dominantes, un cambio cultural del que surgirá un nuevo modo de interpretar la realidad en el que participará Jackson, pero también arquitectos como Robert Venturi, artistas plásticos como Ed Ruscha, o fotógrafos como los identificados genéricamente con el concepto *New Topographics*. Un proceso largo de intercambio de ideas e influencias, que se consolida en los años setenta dando lugar a un modo realmente novedoso de apreciar el territorio, a un nuevo paisaje que es incorporado a la tradición americana y cuya influencia se extiende hasta nuestros días y más allá de sus fronteras gracias a los modernos medios de comunicación.

⁵⁰⁰ Chevriers (2013). William Christenberry: el coleccionista. En William Christenberry, *et al.*, *William Christenberry*. Madrid, Alcobendas, Fundación MAPFRE ; TF: 29-40:p. 35.

⁵⁰¹ "Structure of feeling". Véanse Williams (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Los cuarenta. y Williams (2001). *El campo y la ciudad*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

*Redescubriendo lo cotidiano**El estado real de cada nación es el estado de la vida cotidiana.*⁵⁰²

El recurso a lo cotidiano como herramienta para hacer comprender la realidad y, particularmente, los fenómenos de transformación territorial, no puede considerarse en modo alguno un hecho exclusivamente americano, aunque en los Estados Unidos este se desarrolle a través de una visión específica y compleja que trascenderá sus propias fronteras. El tratamiento del concepto puede ser interpretado en el marco de una mutua influencia entre experiencias y reflexiones de ambos lados del Atlántico, en las que tanto el contacto con la cultura tradicional europea de algunos pensadores americanos como el temor a la reproducción en el viejo continente de las mismas expresiones espaciales, y socioculturales, que estaban teniendo lugar en los Estados Unidos, tuvieron un relevante papel. Así, ya en la Francia de los sesenta, Henry Lefebvre vislumbró en lo cotidiano una alternativa a la progresiva "americanización" de la sociedad europea y la vía de escape frente a la normalización social que imponía la economía capitalista de posguerra, tesis que expondrá sintéticamente en *La Vie quotidienne dans le monde moderne*⁵⁰³, aplicando algunas ideas ya expresadas casi tres décadas antes en *Critique de la vie quotidienne*. Otros autores franceses como Gaston Bachelard, Michel Foucault o más tardíamente Michel de Certeau abordarían también desde sus ópticas personales la relación de lo cotidiano con la sociedad contemporánea.

El redescubrimiento de lo cotidiano en América, concepto ya muy presente en su cultura a través de, por ejemplo, la literatura de Walt Whitman, y su aplicación como respuesta a la realidad territorial extensiva y consolidada producida por la sociedad de consumo se expresa a través de dos líneas alternativas y, al mismo tiempo, complementarias, por un lado como mecanismo de evasión ante ese paisaje formalmente rechazable, y por otro como recurso para la asimilación de esa misma realidad. Frente a la reclamación de la propia cultura como liberadora de las ataduras del consumo que tuvo lugar en Europa, lo cotidiano se desarrolla en los Estados Unidos como una compleja amalgama entre la tradición y los modernos iconos comerciales, en el que el culto a las antiguas estructuras coloniales o a los símbolos de la breve historia americana (el granero, el ferrocarril, la vivienda tradicional de la costa este...) se conjugan con la imaginería publicitaria, con la idea de la libertad a través del consumo, o los nuevos mitos asociados a la movilidad y el automóvil.

Lo relevante de esta consideración dual de lo cotidiano no es tanto el antagonismo de las dos aproximaciones como el hecho de que se interrelacionen y apoyen mutuamente a través de mecanismos que van desde la atribución de valores de modernidad a estructuras históricas, caso de los monumentales elevadores de grano, ya obsoletos cuando fueron fotografiados por Mendelsohn en los años treinta pero que ahora son recuperados y estetizados por artistas como David Plowden o, más recientemente, Frank Gohlke, a la búsqueda en el pasado de claves capaces de justificar y explicar estructuras formales y sociales hasta entonces consideradas como producto exclusivo del presente, como la analogía entre los modernos asentamientos de viviendas móviles y los antiguos poblados de los indios Pueblo

⁵⁰² "The true state of every nation is the state of common life". Samuel Johnson, citado por J.B. Jackson en Riley y Brown (1991). "Most Influential Books". *Landscape Journal* 2(10 (Fall 1991)): 173-186:p. 174.

⁵⁰³ Lefebvre (1972). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza Editorial, S.A.

que John Brinckerhoff Jackson presentaba en *The mobile home on the range*⁵⁰⁴, por citar únicamente dos ejemplos representativos.

John Brinckerhoff Jackson ha sido, quizá, la figura más influyente en este redescubrimiento del paisaje americano a través de lo cotidiano durante la segunda mitad del siglo XX, utilizando para ello un acercamiento informal que, gracias a la narración literaria y visual, lograba hacer accesibles y comprensibles fenómenos espaciales complejos. Forma en este sentido parte, indirectamente, de una larga tradición americana de caracterización de su propio territorio a través de lo visual, a lo que incorpora factores sociales e históricos hasta componer narrativas del lugar que, primando los aspectos prácticos y de la experiencia frente a los estrictamente teóricos, posibilitan su reconocimiento y valoración. Pero su obra es también un buen ejemplo de la alternancia y fusión entre la tradición y la contemporaneidad en el más reciente paisaje americano, que termina convirtiéndose en el centro de sus escritos más celebrados e influyentes.

No es por ello extraño que Jackson sea situado, junto con Vincent Scully, Melvin M. Webber, Peter Blake, Herbert J. Gans o artistas plásticos como Ed Ruscha, dentro de las heterogéneas referencias que Robert Venturi consideró fuentes esenciales de *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*⁵⁰⁵, obra esencial para comprender el nacimiento de lo feo y ordinario americano como categoría territorial y arquitectónica, y en la formulación de un nuevo concepto de lo vernáculo que reinterpreta la tradición en términos comerciales, y que, al igual que ya había hecho al abordar la arquitectura moderna en *Complexity and contradiction in architecture*⁵⁰⁶, se sustentaba en lo visual como fuente primaria.

La respuesta de Venturi ante este territorio fruto de la sociedad del consumo, pero sobre todo la de Jackson en el último periodo de su carrera, mediante su comprensión tolerante y aceptación y no de la simple confrontación, no podría haber surgido en otro lugar que no fuese los Estados Unidos. La búsqueda de sentido a lo feo y ordinario tenía difícil cabida en la cultura europea debido al peso que aún tenían su historia y tradiciones, incluso desde la perspectiva estrictamente estética. Pero tampoco en Europa, ocupada tras la guerra en otros problemas, habían tenido lugar aún procesos de transformación territorial tan acelerados y dramáticos como los americanos y que requiriesen una respuesta urgente.

Los Estados Unidos contaban además, ya en los sesenta, con una mirada educada hacia lo cotidiano y ordinario de su territorio, sobre la cual se había construido una parte relevante de su identidad. Antes de que Ed Ruscha realizase sus pioneros catálogos de gasolineras, apartamentos, viviendas suburbanas o aparcamientos, o de que Jackson, Venturi y otros trataran de encuadrar estos elementos dentro de su paisaje y ofrecerles una explicación coherente, los americanos ya estaban familiarizados con el discurso de lo cotidiano autóctono, lo vernáculo, a través de las expresiones artísticas de los años treinta, pictóricas y fotográficas, o su literatura. Lo que se produce ahora en América es, más que un descubrimiento, un rejuvenecimiento de esta tradición.

⁵⁰⁴ Véase Jackson (1994f). *The mobile home on the range. A sense of place, a sense of time.* Binghamton, NY, Yale University Press: 51-67.

⁵⁰⁵ Jackson (1980g). *Nearer than Eden. The necessity for ruins, and other topics.* Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 19-35, Venturi, et al. (2008). *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica.* Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.L.:p. 13.

⁵⁰⁶ Venturi (2003). *Complejidad y contradicción en la arquitectura.* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.

Lugares comunes y no tan comunes

*Nuestras percepciones del país y de sus habitantes son moldeadas por los clichés de una realidad secundaria, clichés que sugieren familiaridad, pero que en realidad no existen.*⁵⁰⁷

El redescubrimiento de lo vernáculo y lo cotidiano vinculado al paisaje que tiene lugar en la segunda mitad del siglo pasado fue un fenómeno extensivo, pero al mismo tiempo heterogéneo en sus manifestaciones, coexistiendo en el mismo el retorno de la mirada sobre el mundo agrícola o las pequeñas poblaciones, con una naciente apreciación de las manifestaciones más visuales del capitalismo comercial. Todas ellas comparten la atención prestada a elementos hasta ese momento considerados banales o triviales, e incluso también el intento de redefinición, más o menos radical, del concepto de "lo vernáculo". Pero más allá de ello, subyace el intento de definir unos nuevos símbolos que permitan reconstruir una resquebrajada y olvidada identidad.

Los grandes iconos territoriales americanos, desde la monumentalidad del oeste a la tradicional arquitectura oriental, pasando por la esencia del campo sureño, estaban siendo cuestionados como verdaderos representantes de una sociedad cuyos intereses y necesidades estaban dando lugar a un espacio muy diferente. La gran América, la América bella o la América poderosa⁵⁰⁸, expresiones habituales para la promoción de la nación ante el mundo, seguían siendo un extraordinario reclamo para el visitante exterior, o incluso también un incentivo para el turismo interior, pero se mostraban incapaces, en parte por el aura mítica construida en torno a ellos que llevó incluso a la falsificación de la realidad para su adecuación a ideales en ocasiones artificialmente construidas, de consolidar un verdadero vínculo con la sociedad y el tiempo presente.

Aunque estos iconos permanecerían como representantes de algunos de los grandes valores y gestas históricamente asociadas a los Estados Unidos y a su identidad, surgirá la necesidad de encontrar otras expresiones materiales que realmente constituyeran el reflejo de una sociedad y una cultura que, a pesar de su mirada en ocasiones nostálgica al pasado, se había transformado y necesitaba ser capaz de comprender tanto su presente como, particularmente, su futuro. La solución parecía encontrarse en aquello que había permanecido oculto a la vista de todos, en lo que por su cercanía y familiaridad había pasado desapercibido y que solo podía ser descubierto haciendo que, de algún modo, la mirada volviese su atención sobre ello, convirtiendo lo banal y anodino en algo singular a través, por ejemplo, de su descontextualización.

Lo fotográfico, por su capacidad para aislar y enmarcar fragmentos seleccionados de la realidad, se erigía como una herramienta preparada para hacer esto posible. Su acercamiento a lo cotidiano, que ya había sido experimentado décadas atrás con, por ejemplo, las fotografías de Edward Weston, cobraba ahora un nuevo significado al superar la mera atracción formal para asumir funciones como transmisor de ideas, en el que resultará más relevante el porqué de la imagen y su selección que las características del propio objeto. Y, asimismo, se complejizaba al hacer interactuar en la búsqueda de estos porqués, las expresiones materiales con

⁵⁰⁷ "Our perceptions of the country and its inhabitants are shaped by the clichés of a secondary reality, clichés that suggest familiarity, but which in reality do not exist". Weski (1994). *Expeditions to Explored Areas*. En Heinz Liesbrock, *Stephen Shore Photographs 1973-1993*. Munich, Schirmer Art Books.

⁵⁰⁸ "America the beautiful", "America the All Powerful", "America de Greatest".

aspectos sociales y culturales. El concepto de "paisaje social", puesto de actualidad en los años sesenta gracias a la exposición *Contemporary Photographers: Toward a social landscape*⁵⁰⁹ encabezada por artistas con un manifiesto interés por los cambios en el medio urbano americano como Lee Friedlander o Garry Winogrand, es un buen reflejo de la idea de que el paisaje debía ser redefinido más allá de la relación única entre el hombre y la naturaleza, e incorporar una reflexión sobre la sociedad y la cultura de su tiempo.

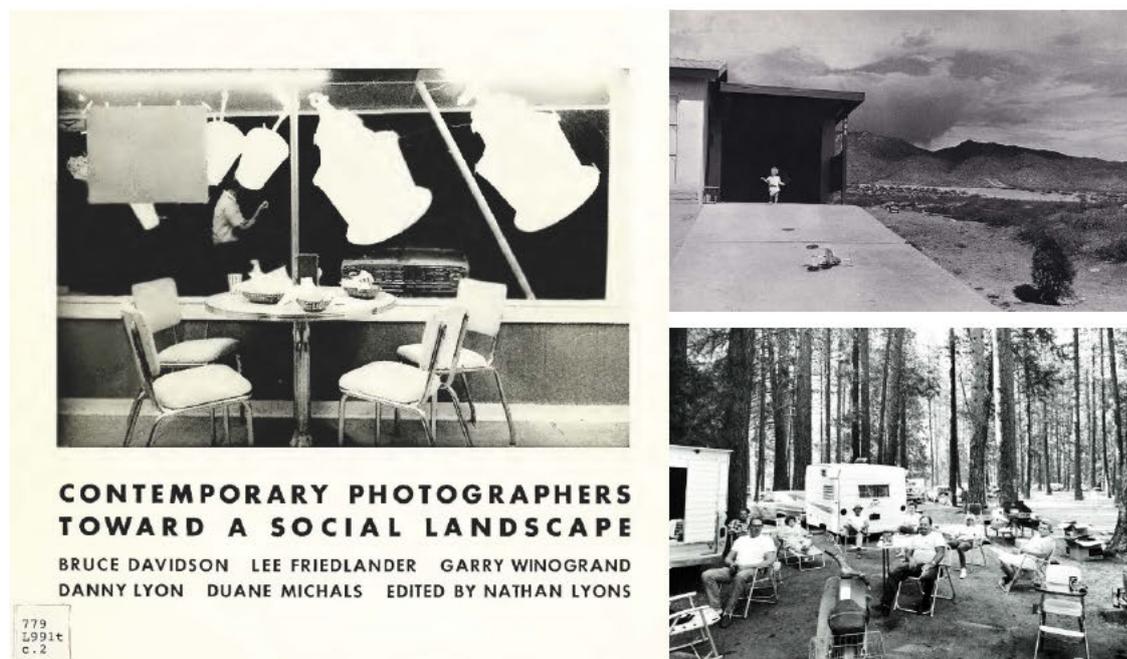


Ilustración 93.- Cubierta del catálogo de la exposición "Towards a social landscape" (Lyons, N., 1966), y dos ejemplos de las fotografías integrantes de la muestra, pertenecientes a Garry Winogrand y Bruce Davidson.

En este contexto aparecen algunos intentos de comprender y hacer reflexionar acerca de la sociedad y la identidad americana a través de sus expresiones materiales visibles. David Plowden puede ser un buen ejemplo de este tipo de aproximaciones que se separan de los tradicionales iconos paisajísticos para establecer puentes entre el discurso clásico de lo vernáculo del periodo de entreguerras y las innovadoras visiones que nacerán a partir de mediados de los años setenta. Su obra manifiesta de hecho una ruptura entre la tradición paisajística clásica, que había ocupado sus primeros años como fotógrafo profesional, y esta emergente tradición de lo vernáculo, de lo que Alan Trachtenberg ha definido como "el mundo cotidiano de los lugares y objetos vernáculos americanos"⁵¹⁰, en la que se centrará para componer su personal y completo "archivo de un mundo material construido por el hombre en las garras del cambio"⁵¹¹.

Plowden desarrollará una búsqueda visual de lo que él consideraba la verdadera América, aquella en la que los grandes logros de la civilización coexistían con lo más banal, en un contexto de permanente transformación y adaptación. Su acercamiento al territorio manifiesta por ello un cierto deseo de encontrar la

⁵⁰⁹ Lyons (1966). *Contemporary Photographers: Toward a social landscape*. New York, Horizon Press.

⁵¹⁰ "Everyday world of vernacular American place and things". Alan Trachtenberg, en Plowden (1997). *Imprints: David Plowden, a retrospective*. Boston, Little, Brown: p. 11.

⁵¹¹ "Archives of a material man made world in the grip of change". Alan Trachtenberg, en *ibid.*, p. 12.

esencia permanente de la identidad americana, amenazada por los acelerados cambios culturales. Su mirada expresa la aceptación de una realidad no siempre agradable pero que es reconocida como reflejo de la sociedad que la ha construido, modelado y transformado, sin que esta excluya una mirada y actitud crítica, consciente de la necesidad de corregir y reorientar ciertas actitudes. Sus fotografías, junto con los textos que las acompañan, deben ser entendidas no solo como un documento de la realidad, sino como un instrumento a través del cual esta se hace visible y comprensible como paso previo y necesario para su transformación consciente. No en vano, Plowden reconocía la influencia directa de Peter Blake, de su *God's Own Junkyard. The planned deterioration of America's landscape*, del concepto de la "América fea" y su convicción de que solo educando y concienciando a la sociedad iba a ser posible construir un territorio más armonioso, huyendo en todo caso del idealismo y alejamiento de la realidad que criticó de las sociedades ambientalistas como el *Sierra Club*. Frente a ello, se posicionaba del lado de una América real, cotidiana y no siempre hermosa.

*Solo puedo esperar que mis fotos nos ayuden de alguna manera a ver los elementos de nuestro entorno que hasta ahora hemos ignorado, y al verlos, podamos reaccionar ante ellos.*⁵¹²

La ignorada realidad a la que se refiere Plowden es la de las expresiones materiales de la sociedad, y particularmente sus huellas en el territorio. *The Hand of Man on America*⁵¹³, libro y exposición que recoge las fotografías de sus viajes de la década de los sesenta a lo largo de Estados Unidos y Canadá, puede considerarse una reflexión general acerca de cómo el territorio y su transformación es un reflejo de la cultura que lo ha dado forma, así como su primera señal de alerta acerca de la inadecuada dirección que parecía estar tomando como resultado de los acelerados cambios culturales. Solo *Imprints*⁵¹⁴, la retrospectiva de su trabajo publicada casi dos décadas después, refleja con tanta amplitud como este primer libro la idea de la tierra como obra, como "huella", del hombre.

Lo singular de su aproximación es la huida voluntaria de un tradicional concepto de la impronta humana vinculada a actuaciones con vocación de permanencia. Frente a ello, se asume la condición voluble de lo material y centra su atención en los aspectos más convencionales y que, precisamente por su condición temporal, son el más fiel reflejo de la actualidad, de la América de su tiempo y no de la América simbólica transmitida a través de los para él engañosos monumentos naturales o históricos. Su interés está en lo contemporáneo, en los símbolos de su tiempo, pero también en los vestigios del pasado que han quedado abandonados y obsoletos dentro de un mundo en permanente y acelerada regeneración.

Los espacios y objetos durante largo tiempo relegados al olvido, en ocasiones emblemas de un desaparecido pasado glorioso como los ferrocarriles que posibilitaron los primeros asentamientos en el oeste, algunos abandonados tras el agotamiento de los recursos locales, forman parte de esta visión. O los paisajes de las grandes llanuras agrícolas, de los estados centrales eclipsados por el desarrollo urbano y económico de los estados costeros y denominados de forma peyorativa los

⁵¹² "I can only hope that my pictures will in some way help us to see elements in our surrounding that we have up to now ignored, and in seeing them, we may react to them". Plowden (1971). *The hand of man on America*. Washington, Smithsonian Institution Press.

⁵¹³ Ibid.

⁵¹⁴ Plowden (1997). *Imprints : David Plowden, a retrospective*. Boston, Little, Brown.

flyover states en referencia a la percepción generalizada de los mismos como espacios vacíos cuya única función era la de ser atravesados, por tierra o por aire, con la mayor celeridad posible y sin detenerse a observarlos. Plowden ve sin embargo en estos espacios intermedios, y no en los ámbitos más tradicionales de desarrollo identitario en las costas este y oeste, la verdadera América, la del medio rural y las pequeñas comunidades urbanas, la América de los espacios de trabajo y, particularmente, la de un espacio realmente construido por y para satisfacer las necesidades humanas, que comparte muchos rasgos con aquella América vernácula descubierta en los años treinta por Walker Evans. Y lo hace retornando a una visión próxima al territorio, la del caminante o el viajero, antagónica de la distante y abstracta popularizada por la fotografía aérea y ofrecida por los cada vez más populares viajes en avión.

Las manifestaciones arquitectónicas son uno de los elementos que, para Plowden, permiten una más completa caracterización de ese territorio, y posibilitan apreciar el cambio de perspectiva respecto al paisaje que tiene lugar durante este periodo. Su atención no se limita a los grandes iconos arquitectónicos, sino que se orienta, particularmente, a las expresiones arquitectónicas más populares y cotidianas, a las construcciones anónimas y a los modos, también anónimos, en los que sus usuarios la transforman para adaptarla a su modo de vida. Una concepción próxima a la que a comienzos de los años sesenta había presentado Bernard Rudofsky en su ya clásica exposición celebrada en el MoMA en 1964, *Architecture without architects*⁵¹⁵, que el propio Plowden reconoce también como una de sus influencias, pero que frente a la aproximación generalista y culturalmente distante del arquitecto, él abordará desde la cercanía y conocimiento directo de los elementos materiales presentes en su entorno cultural inmediato.

No quiere esto decir que se renuncie completamente a la expresión de la singularidad a través de lo fotografiado. El propio hecho de la selección del objeto y su aislamiento del contexto a través de la imagen supone que este se convierte en algo diferente y único. Sin embargo, lo importante no es tanto la singularidad, propia o adquirida de lo representado como su condición tipológica, su carácter de elementos comunes, repetitivos y reproducibles, asociados a un determinado contexto cultural, que identificados en un lugar concreto de la geografía americana podrían ser reconocibles en otro situado a kilómetros de distancia. Una condición de singularidad repetitiva que, con una expresión más formalista, también será abordada en Europa por los influyentes Bernd y Hilla Becher a través de sus *anonyme skulpturen*⁵¹⁶.

Los elevadores de grano americanos son un paradigmático ejemplo de este hecho, en el que se combina la propia singularidad del objeto con su condición convencional dentro del mundo agrícola. Plowden elude la referencia a los mismos como símbolos de monumentalidad o las referencias plásticas de la modernidad, popularizadas en buena medida gracias a las publicaciones europeas de arquitectura de los años veinte y treinta⁵¹⁷, para recuperar y reclamar como

⁵¹⁵ Rudofsky (1987). *Architecture without architects : a short introduction to non-pedigreed architecture*. Albuquerque, University of New Mexico Press.

⁵¹⁶ Becher y Becher (1970). *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*.

⁵¹⁷ Fundamentalmente, Le Corbusier (1977). *Hacia una arquitectura*. Barcelona, Poseidon. y Mendelsohn (1926). *Amerika : Bilderbuch eines Architekten*. Berlin, Rudolph Mosse. Para un análisis de los errores de interpretación de la arquitectura productiva americana por parte de los arquitectos europeos de la

verdaderos iconos de la cultura tradicional americana ligada al medio rural su condición funcional y significación social. A Plowden no le interesa tanto su condición formal como su monumentalidad simbólica, su condición representativa y prueba material de un modo de vida en decadencia, el del ya olvidado campo americano, y la reiterada presencia de su función en el territorio, con independencia de su adecuación material a las particularidades de cada lugar.



Ilustración 94.- Tres fotografías de elevadores de grano, formalmente muy diferentes, realizadas por David Plowden. De izquierda a derecha: "Grain elevators, Superior, Wisconsin" (1968); "Golden Valley, North Dakota" (1971); "Chicago, Illinois" (1983). En (Plowden, D., 1997: 128,131,165).

Lo importante de estas series, un modo de organizar las fotografías habitual en Plowden y que reproducirá con otros emblemas de la cultura americana, no son tanto las diferencias como lo que existe de común en estas expresiones materiales, entendiendo lo común en el doble sentido de rasgos compartidos y de cotidianeidad de los mismos, asociados fundamentalmente a una función y, por tanto, a la necesidad de satisfacer una determinada necesidad, sea en este caso la del almacenamiento de los productos agrícola, la de superar un determinado obstáculo en el territorio o, con carácter genérico, la de habitar un lugar.

La búsqueda de expresiones y respuestas análogas a una misma necesidad en puntos desconectados del territorio ofrece la posibilidad de una redefinición de la cultura e identidad americana, ya no sustentada sobre una singularidad localizada y, por ello, desconectada físicamente de una gran parte de la población, sino en una serie de conceptos abstractos, anónimos, fácilmente reconocibles en cualquier lugar. La identidad americana que revela se aleja de los grandes iconos, aunque, contradictoriamente, al mismo tiempo produce algunos nuevos, para centrarse en lo repetitivo, común y cotidiano, en lo que une a la sociedad porque responde a demandas y anhelos compartidos. Lo que Plowden enseña es la existencia de esa identidad compartida, durante décadas de difícil reconocimiento, y obliga a reflexionar acerca de sus conflictos y sus porqués. El historiador y escritor David G. McCullough comentaba acerca de sus fotografías que al verlas creía ser siempre capaz de identificar el lugar en el que habían sido realizadas, hasta que tras leer los pies de foto se daba cuenta de su error, de que nunca había estado allí. Todo resultaba familiar y a la vez extraño, y esa era la magia de unas imágenes que llamaban a una reflexión como la referida por el propio McCullough al afirmar:

Sospecho que futuros historiadores pasarán una buena cantidad de tiempo mirando la obra de Plowden, para ver lo que hemos construido en la tierra en nuestro tiempo, en nuestra precipitación, en

modernidad, véase Banham (1989). *La Atlántida de hormigón: edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea, 1900-1925*. Madrid, Nerea.

*nuestros momentos de desconexión, en nuestro aislamiento, estructuras a las que pensábamos que nadie más prestaría una atención seria; y a las que nosotros mismos apenas hemos mirado.*⁵¹⁸

Al igual que el libro de Peter Blake en los que encontró parte de su inspiración, Plowden muestra lo ordinario como un conjunto de realidades a las que no prestamos atención o que incluso nos negamos a ver, expresando su actitud crítica ante una sociedad que ha dejado de ser consciente de los efectos que sus acciones tienen tanto sobre el espacio que le rodea como sobre sus propias señas de identidad. Lo que expone a través de imágenes es un retrato de lo que él mismo considera la verdadera cultura americana, la de la vida cotidiana, pero también una cultura sumida en la decadencia a causa de una sociedad que ha fracasado al desplazar su consciencia de lo correcto y necesario por los intereses y deseos propios de la sociedad de consumo.

En este sentido, aunque reconoce la cotidianeidad, expresada a través de lo común y repetitivo, como seña de identidad social, sí establece una clara diferencia entre aquellos elementos vernáculos o autóctonos en el sentido tradicional, que aprecia como símbolos culturales, y aquellos de carácter comercial que desprecia. Resulta relevante comprender, sin embargo, que una de las razones que llevan a Plowden a establecer una diferenciada valoración entre ambas expresiones de lo ordinario, la primacía de lo funcional frente a lo formal, sea al mismo tiempo la que ayude a justificar la reconsideración paisajística de la escena contemporánea.

Frente a la homogeneidad ajena al contexto que impone lo comercial, lo vernáculo tradicional se caracterizaba por la adaptación del modelo, por un entendimiento de lo común no tanto en términos formales como a través del modo en el que se desarrolla una respuesta tipo a una necesidad, incorporando al mismo tiempo variantes materiales para adecuarse a cada situación particular. El interés no se encuentra, por tanto, en los objetos en sí, sino en su capacidad para transmitir la existencia de necesidades y deseos compartidos a los que la sociedad ofrece respuestas similares en contextos absolutamente desconectados físicamente, pero unidos culturalmente. Y es en esta adecuación a la función, como defendería también John Brinckerhoff Jackson, donde era posible encontrar la verdadera belleza de las cosas, la belleza de lo útil, frente a la de lo voluntariamente concebido para ofrecer una satisfacción estética.

No tienen la vocación de ser estructuras heroicas ni obras de arte conscientes. Si poseen algún tipo de majestuosidad inherente es accidental, fueron diseñadas principalmente para ser utilizadas y no para inspirar. Las mejores de entre ellas son aquellas en las que el trabajador encuentra la forma más eficiente, la mejor posición para asumir el desempeño de una tarea, y solo entonces pasa a ser también lo más hermoso. Lo mismo sucede con muchas otras estructuras prosaicas: un granero, un elevador de grano, o un puente; hay belleza por la misma lógica Nuestra arquitectura diaria expresa pocas

⁵¹⁸ "I suspect that future historians will spend a good deal of time looking at Plowden's work, to see what we've built on the land in our time, in our haste, in our off moments, in our privacy, structures we thought nobody else would pay serious attention to, and which we ourselves have scarcely looked at". David G. McCullough, en Plowden (1974). *Commonplace*. New York, Sunrise Books.

*fantasías, lo que refleja en su lugar es algo cercano a la naturaleza real de las personas que la construyeron.*⁵¹⁹

El posicionamiento de Plowden pone de relieve una de las principales complejidades que van a surgir a partir de la definición de un nuevo paisaje a partir de lo común, y su expresión material. Al considerar que la definición de lo vernáculo desde una condición exclusivamente material no es válida y abrirse al ámbito de lo común y cotidiano como respuesta funcional, se posibilita el reconocimiento como parte del mismo no solo de las apreciables expresiones materiales del mundo rural o el pasado colonial, sino también de las denostadas estructuras territoriales surgidas en la segunda mitad de siglo. Plowden no niega la existencia un vernáculo moderno, ni el hecho de que pueda ser representativo de la sociedad y la cultura de su tiempo, pero sí su valor frente a un pasado en desaparición que se mira con nostalgia. La solución a este conflicto la encuentra a través del reconocimiento de un nuevo rasgo distintivo de lo que él considera verdaderamente vernáculo, la presencia de una condición simbólica, así como unos vínculos directos y reconocidos entre sociedad y expresiones materiales, que, en su opinión, los procesos de estandarización y producción industrial, carentes de reflexión profunda sobre sus porqués, no solo son incapaces de ofrecer, sino que incluso son capaces de destruir cuando se superponen, de forma acrítica, a los restos del pasado.

*La mayor parte de nuestra mejor arquitectura nativa está siendo arrollada por la misma estandarización que está amenazando con acabar con la propia diversidad y el regionalismo que han sido la base de gran parte de nuestra cultura.*⁵²⁰



Ilustración 95.- Dos visiones contrapuestas del territorio americano realizadas por David Plowden, la "Main Street" tradicional de las pequeñas localidades (a la izquierda, "Main Street, Cazenovia, New York, 1966) frente al nuevo suburbio (a la derecha, "Near Pullman, Washington, 1973). En (Plowden, D., 1997: 61 y 189).

El recurso a la condición simbólica de los objetos, inherente a cualquier proceso de valoración, tiene sin embargo la particularidad de que, como construcción cultural, está sujeta a reinterpretaciones, individuales o compartidas. Plowden, de hecho, al mismo tiempo que reclama la condición simbólica de lo común, minusvalora el simbolismo construido en torno a la monumentalidad y grandeza del territorio

⁵¹⁹ "There are not apt to be heroic structures nor conscious works of art. If they do happen to possess some kind of inherent majesty this is incidental, for they were designed mostly to be used and not to elaborate or inspire. The best among them are like the working man who finds that the most efficient way, the best position to assume while performing a task, just happens to be the most beautiful as well. So it is with many otherwise prosaic structures: a barn, a grain elevator, or a bridge; there is beauty by the same logic. Our daily architecture expresses few fantasies, reflecting instead something close to the real nature of the people who built it". Ibid., p. 19-20.

⁵²⁰ "Most of our best native architecture is being overwhelmed by the same standardization that is threatening to wipe out the very diversity and regionalism which has been the basis of much of our culture". Ibid., p. 21.

natural. Incluso su reconocimiento de la arquitectura tradicional o de la falsamente tradicional como la originada en el siglo XIX bajo la influencia de Andrew Jackson Downing, de quien aprecia su reflexión en torno a la belleza como medio para lograr un lugar satisfactorio en el que vivir, no deja de ser una construcción personal, aunque extendida y socialmente aceptada, condicionada por el mismo historicismo de lo cotidiano que es criticado cuando se manifiesta de forma elitista y selectiva.

Él mismo reconoce que el valor simbólico no es algo propio de los objetos sino producido por cada sociedad y cultura, en ocasiones desde la nada. "La verdadera importancia de lo vernáculo se encuentra tal vez en sus valores simbólicos, aunque no siempre tengan que ser intrínsecos"⁵²¹ afirmará, habilitando de este modo que un proceso de selección cultural establezca qué expresiones materiales son verdaderos repositorios de los valores a preservar y cuales, por el contrario, deben ser descartados. El propio John Brinckerhoff Jackson, en su análisis de el modo en que se producen las nuevas ideas de paisaje, se cuestionaba cómo se produce este proceso de selección y se preguntaba qué decisión iba a tomar la sociedad al respecto a finales de los años sesenta⁵²². Su identificación de lo auténticamente vernáculo, de aquello que merecía reconocimiento, es el resultado de ambos procesos, más subjetivos que objetivos, de la selección voluntaria de los valores simbólicos de una época y la búsqueda consciente de sus expresiones materiales.

Los símbolos territoriales a los que da forma a través de sus imágenes son, de hecho, productos mayoritarios de la primera mitad del siglo XX, de esa América vernácula descubierta por Walker Evans, y que se mantenía con dificultades en el inestable contexto social, cultural y material de los años sesenta y setenta. Pero nada imposibilita la elección de otros elementos para representar y reinterpretar los viejos valores, o incluso la invención de unos nuevos valores. En el marco de un proceso de mutación permanente, Plowden, al igual que Paul Vanderbilt y otros muchos, optaron por identificar los restos materiales que aún pervivían de un pasado admirable y representativo de su verdadera América, mostrándolos a una sociedad que los contemplaba ya con la extrañeza de lo ajeno. Su pretensión no era preservar un pasado material de cuya progresiva e inevitable transformación eran conscientes, pero sí dejar constancia del mismo como medio para concienciar sobre el modo en que la indiferencia de una sociedad por sus referentes tradicionales estaba condenándolos a su desaparición.

El mismo cambio social, cultural y territorial que Plowden aprecia negativamente por el conformismo e indiferencia ante lo que ocurre en torno a lugar donde habitan los americanos es, sin embargo, interpretado también en los mismos momentos como una oportunidad para reinventar y reinterpretar de los símbolos identitarios de los Estados Unidos. A partir de las estructuras materiales modernas, despreciadas por las aproximaciones más tradicionalistas, comienzan a concebirse nuevos iconos que, al igual que los que les precedieron, representan aquello que es admirable de la propia sociedad. De ello surgirá también la idea de la relativa continuidad de algunas de las señas identitarias de la cultura americana, de una sociedad que no ha alterado en exceso sus necesidades y valores aunque su

⁵²¹ "The real importance of the vernacular lies perhaps in its symbolic values, even if it does not always have intrinsic ones". Ibid.

⁵²² Véase Jackson (1970j). *Several american landscapes*. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 43-54.

expresión, tecnológica y consumista, haya dado lugar a un espacio radicalmente diferente del que le había caracterizado en el pasado. El reconocimiento de este complejo equilibrio entre continuidad y cambio de valores, símbolos y expresiones materiales será un aspecto central en la reflexión sobre el paisaje en el último cuarto del siglo XX.

La diferenciación entre lo común y lo excepcional no es una cuestión banal en el marco de una reflexión que trata de encontrar, en aquellos elementos más mundanos, familiares y vulgares, señas de identidad capaces de redefinir la esencia de lo que es y significa el territorio americano en la segunda mitad del siglo. La propia selección de los elementos implica el riesgo de convertir en excepción algo que por su naturaleza no lo es. La repetición fue, para artistas como Plowden en América o los Becher en Alemania, el recurso a través del cual hacer emerger lo que de común tenían objetos singulares, e incluso únicos, desde el punto de vista exclusivamente formal.

Conscientes de la dificultad, no faltaron quienes abordaron el juego entre lo común y lo singular convirtiendo, a través de la imagen, de una suerte de *ready-mades* visuales, situaciones cotidianas en algo excepcional. El interés por lo comercial, pero también el enfoque puesto sobre lo feo y ordinario por autores como Blake o incluso Klett, pueden encuadrarse en esta actitud que es también desmitificadora de algunos iconos arraigados en el imaginario colectivo americano. En todas ellas trasciende la idea de la cada vez más pronunciada barrera que separaba la ideal, simbólica y deseada América, que ya solo existía como imagen mental, de una América más real que no solo no era apreciada sino, por el contrario, despreciada, negada o entendida como algo puramente accidental, sin vocación de permanencia.

Stephen Shore fue uno de los fotógrafos que jugó deliberadamente con esta idea, e introduce un interesante contrapunto con la obra de David Plowden. Mientras este último centró su interés en una cotidianidad presente pero con raíces en la historia, Shore hace emerger los productos de la nueva sociedad que han reemplazado o se han superpuesto a esta tradición, componiendo ambos una visión particular, pero igualmente fiel a la realidad, de la América del momento. Ambos son también testigos de un fracaso, del declive de un sueño que se marchita y de la imposibilidad de alcanzar el deseado paraíso, el nuevo Canaan al que aludía siglos atrás Thomas Morton, en la tierra. Pero al mismo tiempo los dos se yerguen como defensores de la necesidad de apreciar la realidad tal como es, con todas sus virtudes, pero también con todos sus innegables defectos.

En los mismos años en los que Plowden estaba realizando sus viajes a lo largo de los Estados Unidos buscando las huellas resistentes del pasado, Shore realizaba un peregrinaje análogo deteniéndose en las transformadas ciudades medias americanas, en esos espacios vinculados a las nuevas infraestructuras territoriales, pero también con la mirada puesta en los grandes iconos tradicionales del paisaje. El testimonio visual de sus viajes ofrece un amplio panorama de situaciones aparentemente convencionales, pero al mismo tiempo inexistentes o desconocidas apenas un par de décadas atrás. Su intencionada mirada construye el estereotipo de una América genérica, reproducible y extrañamente apreciable, que se contrapone con la evidente excepcionalidad e irrepetibilidad de alguna de las imágenes que la componen, enfatizada con la perfecta datación y localización del lugar en el que han sido realizadas. *American Surfaces* y *A Road Trip Journal*,

proyecto ambos realizados entre 1972 y 1973, serán sus primeras experimentaciones con la construcción de esta América contemporánea y cotidiana, que se desarrollará en los años sucesivos con las series agrupadas bajo la denominación *Uncommon Places*⁵²³.

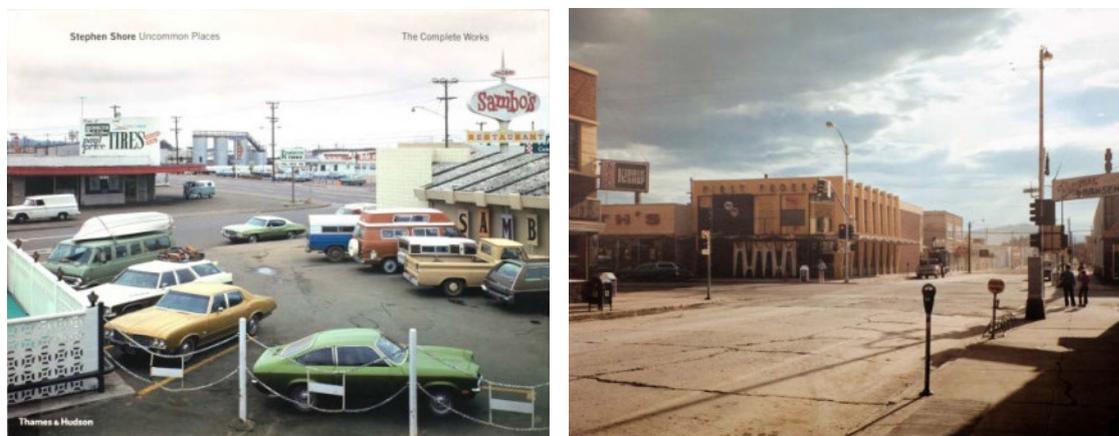


Ilustración 96.- Cubierta de la compilación de fotografías de Stephen Shore, "Uncommon places", y una imagen urbana de la serie: "U.S 2. Ironwood, Michigan, July 9, 1973" (Shore, S. y Tillman, L., 2005: 21), y "Second Street East and South Main Street, Kalispell, Montana, August 22, 1974" (Shore, S. y Tillman, L., 2005: 93).

Shore juega, al igual que otros antes que él, con la posibilidad de dotar de interés y atractivo a lo aparentemente banal, apoyando su discurso gráfico en los mismos recursos que sustentaban la tradición documental. La rápida transformación del paisaje o la condición de Estados Unidos como un proyecto fracasado son ideas que subyacen en estos trabajos, pero frente al rechazo de las interpretaciones más tradicionales, trata de descubrir a través de estas situaciones un modo de apreciar la belleza propia e involuntaria que reside en todo aquello que no es sino el resultado directo, y en ocasiones efímero, de las necesidades e inquietudes de la sociedad de su tiempo. La idea de la belleza de lo útil emerge de este modo con una perspectiva que mira, de frente y si temor, al presente.

Es la suya también una búsqueda de la verdadera y actual identidad americana, crítica con sus viejos símbolos idealizado, y más tolerante con lo vulgar pero al mismo tiempo real. No resulta difícil reconocer también en algunas de sus fotografías la crítica a la sacralización de una naturaleza convertida ya en mera imagen, en simple estética que arrincona su condición representativa de la lucha del hombre contra un territorio hostil. Frente a ello, el nuevo *wilderness* parece un espacio domesticado sobre el que ya se ha vencido, y cuyo interés se limita al placer visual de su contemplación y consumo individualista⁵²⁴. Los *Uncommon Places* desmitifican la América consagrada a la vez que reconstruyen una idea del paisaje americano que, frente a la atemporalidad y permanencia, se apoya en lo instantáneo y efímero, condición propia tanto de un tiempo en transición como de una sociedad que, en su opinión, había basado su modo de vida desde los tiempos de la conquista de la frontera en el constante movimiento y en la que, por tanto, la permanencia del lugar carecería de sentido.

⁵²³ Shore y Tillman (2005). *Uncommon places The complete work*, Aperture.

⁵²⁴ Véase MacCannell (1990). "Nature, Inc.". *Places: A Quarterly Journal of Environmental Design*(Spring 1990): 24-26.



Ilustración 97.- "Trails End Restaurant, Kanab, Utah, August 10, 1973" (Shore, S. y Tillman, L., 2005: 32) y "U.S. 97 South of Klamath Falls, Oregon, July 21, 1973" (Shore, S. y Tillman, L., 2005: 29).

Algunas de sus imágenes de los años ochenta enfatizan este contraste y la importancia del momento incluso en escenarios aparentemente atemporales. Tras las fotografías realizadas en contextos urbanos, Shore volvería su mirada al paisaje natural, pero no con el interés de contemplar lo salvaje e inexplorado sino para poner en evidencia la presencia humana y la superación la fase de exploración y enfrentamiento con su violento entorno, que es ahora incorporado a sus hábitos más ordinarios y convencionales. La presencia del hombre en algunos de estos espacios destruye la idea de atemporalidad y monumentalidad natural, al mismo tiempo que introduce una reflexión sobre el cambio de carácter producido en estos lugares. La comparación de las fotografías del Yosemite de Shore con las de los pioneros del XIX o las realizadas por Ansel Adams a mediados del siglo XX nos enseñan un mismo territorio, pero un muy diferente paisaje.



Ilustración 98.- Mismo escenario, dos visiones antagónicas: Ansel Adams, "Cathedral Spires And Rocks" (1949) y Stephen Shore, "Merced River, Yosemite National Park" (1979), vista general y detalle.

La percepción de Shore asume la pérdida material, e incluso simbólica, del pasado, al mismo tiempo que acepta una realidad cambiante y caótica sobre la que es cada vez más necesario desarrollar esquemas e ideas que la hagan comprensible. La analogía, libremente aplicada, del presente con el pasado a través de lo vernáculo será una de las vías empleadas para restituir, si no el orden aparente, sí al menos las estructuras mentales que guían la apreciación de esa realidad territorial surgida espontáneamente y cuyas reglas desconocemos. Las imágenes quizá no contribuyan directamente a descubrir esos patrones y códigos, pero sí a atraer la atención sobre aquello que puede conducirnos a ellos, y sobre todo a preguntarnos por qué son como son.

*El territorio americano en el arte de vanguardia: cultura Pop, arte conceptual y EarthWorks**Estoy interesado en lo que es interesante.*⁵²⁵

El nacimiento de una cultura de paisaje americano sustentada sobre la apreciación de lo cotidiano y lo banal es, en buena medida, deudor del arte de vanguardia desarrollado en los Estados Unidos durante los años sesenta y setenta, y particularmente de algunas expresiones artísticas como el arte pop o los *EarthWorks* que, aunque tuvieron importantes manifestaciones en el viejo continente, surgen y se desarrollan fundamentalmente al otro lado del Atlántico. El arte pop encumbró a la cotidianeidad y banalidad como objeto de apreciación estética, y al arte conceptual, en sus diferentes expresiones, entre las cuales pueden situarse desde los ya citados *EarthWorks* hasta los trabajos de Dan Graham o Hans Haacke, consiguieron introducir en el discurso artístico ideas y apreciaciones del territorio y su construcción que se transmitieron a otras expresiones formales como la fotografía de la segunda mitad de siglo, o contribuir a reorientar el foco de su interpretación en contextos más formales. Los estudios sobre la arquitectura moderna de Robert Venturi y Denise Scott Brown son quizá una de las expresiones más directas y manifiestamente reconocibles, y reconocidas, de este flujo de ideas entre el arte de vanguardia y el contexto académico, pero las interferencias entre ambos fueron más complejas y diversas.

La figura de Edward Ruscha emerge como una pieza fundamental en este proceso de descubrimiento y comprensión del nuevo paisaje. El propio Venturi agradecía expresamente la influencia de Ruscha en *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*⁵²⁶, de quien toma no solamente reflexiones puntuales, sino también técnicas formales de representación que aplicará para su propio objeto de trabajo. Sus libros de artista, publicados entre 1963 y 1978, deben enmarcarse dentro de la corriente intelectual surgida en los años sesenta y setenta que defendía la democratización y popularización del arte, liberado de las ataduras impuestas por las instituciones artísticas consagradas. Estas publicaciones, autoeditadas, económicas, reproducibles y de fácil distribución, que permitían hacer llegar al gran público conceptos hasta entonces encerrados en las grandes galerías, y que recogían colecciones monográficas de fotografías en blanco y negro de elementos convencionales como gasolineras a lo largo de la ya mitificada Ruta 66⁵²⁷, edificios periurbanos de aparcamientos⁵²⁸, playas de aparcamientos de los grandes centros comerciales⁵²⁹, o piscinas en los suburbios⁵³⁰, expresan la toma de conciencia de un paisaje integrado por elementos que, lejos de la excepcionalidad y grandiosidad que tradicionalmente habían estado presentes en la mitología paisajística, no eran sino expresiones convencionales de una sociedad formalizada tras la Segunda Guerra Mundial, la del renacer del *american way of life*.

⁵²⁵ "I am interested in what is interesting". Ed Ruscha, 1971

⁵²⁶ Venturi, et al. (2008). *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.L.:p. 13.

⁵²⁷ Ruscha (1962). *Twenty-Six Gasoline Stations*. n.p., Ed Ruscha.

⁵²⁸ Ruscha (1965). *Some Los Angeles apartments*. Los Angeles, E. Ruscha.

⁵²⁹ Ruscha (1967). *Thirty four parking lots in Los Angeles*. n.p.

⁵³⁰ Ruscha (1976). *Nine swimming pools and a broken glass*. Los Angeles?, s.n. Es el único de sus libros que incluye fotografías en color.

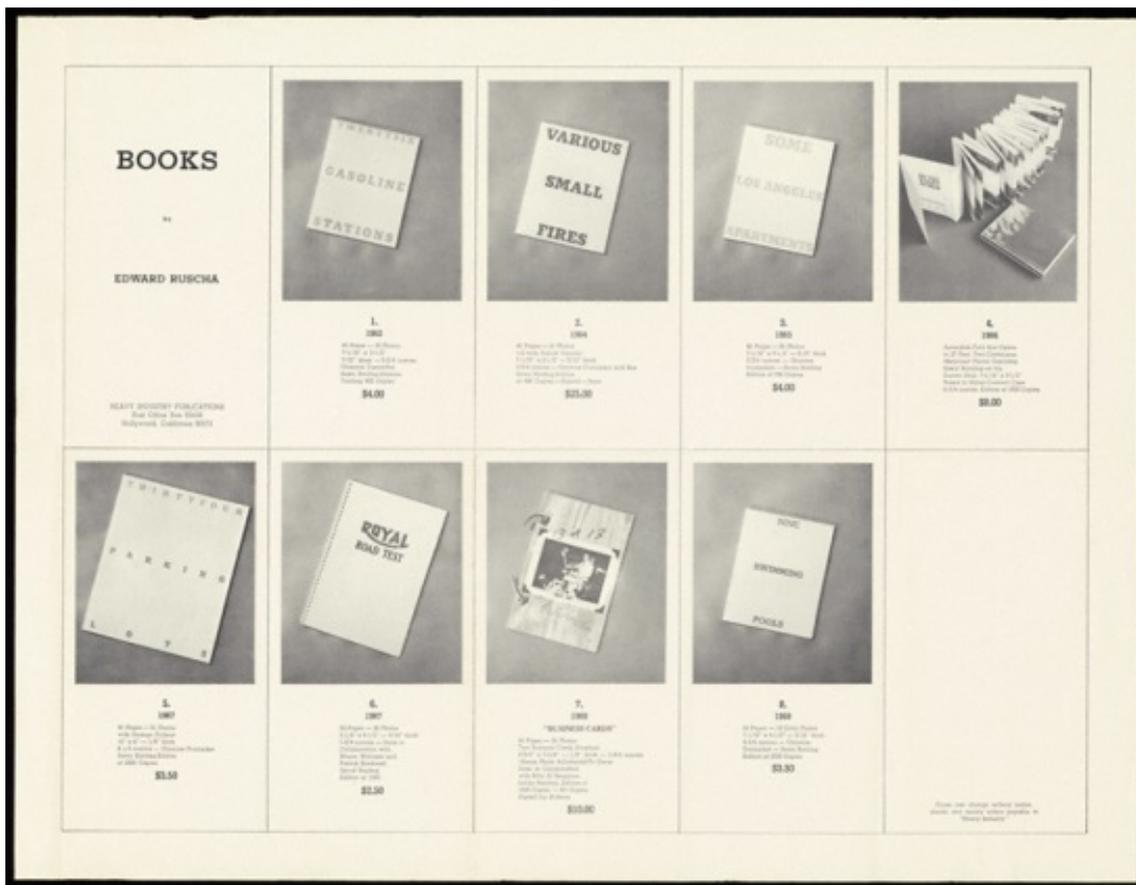


Ilustración 99.- Anuncio de las publicaciones de Ed Ruscha, por la editorial, ficticia, Heavy Industry Publications (ca. 1968).

Sus publicaciones trasladan a una particular interpretación territorial mecanismos propios del arte pop como son, no solo el reconocimiento de lo ordinario en su expresión más capitalista y consumista, sino también estrictamente narrativos como la repetición o la agrupación que posibilitan la identificación de tipologías y rasgos comunes dentro de una diversidad de expresiones materiales aparentemente inconexas. Si artistas como Andy Warhol o Richard Hamilton convirtieron al automóvil o los bienes domésticos en elementos recurrentes de su obra artística, Ruscha dirigió una mirada similar hacia la arquitectura y el territorio que, bajo estos mecanismos de representación, adquirirían nuevos significados y referencias simbólicas. La obra de Ruscha contribuyó a construir, desde la percepción más formalmente convencional, un nuevo panorama acerca de los Estados Unidos, su arquitectura y los motores de su moderna transformación, a la vez que a redefinir un modo de transmitirlo que, frente a la visión integradora tradicional del paisaje, logra hacer emerger el orden y reglas, presentes pero ocultas, en un contexto aparentemente desprovisto de ellas, empleando para ello mecanismos propios de arte pop, minimal y conceptual como la selección, clasificación y repetición. Pero aporta además una apreciación crítica de este paisaje de reciente eclosión y de algunos de los factores culturales que le han dado forma, desde la estandarización formal y social a la cada vez mayor relevancia de los aspectos económicos y comerciales en su apariencia, que se complementa con las reflexiones de otros artistas contemporáneos como Hans Haacke o Dan Graham. No es difícil en este sentido encontrar paralelismos, conceptuales más que

formales, entre su *Real Estate Opportunities*⁵³¹, una simple colección de inmuebles en venta fotografiados con el estilo propio de una agencia inmobiliaria, con la polémica exposición de Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971* que incidía sobre los procesos especulativos en la ciudad de Nueva York, los *Realty Positions: Fake Estates* de Gordon Matta-Clark o el artículo *Homes for America*⁵³² publicado en 1966 por Dan Graham en *Arts Magazine* que sintetizaba sus estudios sobre la forma de vida y expresiones arquitectónicas del espacio suburbano americano. Pero más allá de su importancia dentro del arte y de la experimentación formal de estas obras, adquirida de forma tardía tras una acogida inicial poco favorable de todas ellas, interesa su aportación al reconocimiento del espacio que rodeaba a estos artistas.

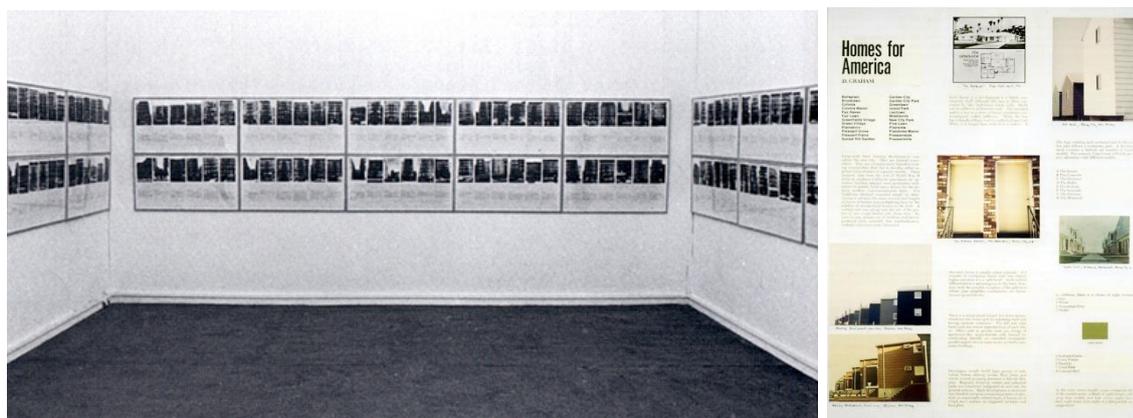


Ilustración 100.- A la izquierda, Hans Haacke "Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971". A la derecha, una de las versiones de Dan Graham "Homes for America".

El primero de los libros editados por Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, manifestaba ya el interés por transmitir que existía una realidad olvidada más allá de los grandes iconos americanos, o más concretamente al margen de uno de ellos. Sus fotografías de gasolineras implican una ruptura con el modo convencional y clásico de entender uno de esos iconos, la carretera y las grandes rutas que cruzaban el continente de este a oeste como la Ruta 66. La secuencia de estaciones de servicio narra la experiencia del recorrido a través de esa misma ruta, habitual para el propio Ruscha pues conectaba su Oklahoma City natal con la ciudad en la que había establecido su estudio artístico en 1956, Los Angeles, sin mostrar la carretera, sino solo un aspecto muy específico de lo que sucedía en sus márgenes. Aunque se trata de un relato formal de un viaje, a través de ellas Ruscha también hace emerger la idea de la carretera no como elemento capaz de conectar lugares sino como un lugar en sí misma que más adelante desarrollarán autores como John Brinckerhoff Jackson⁵³³, pero que tiene antecedentes en la fotografía de los años treinta que había comenzado a construir un mito que se formalizará definitivamente cuatro décadas después. Las gasolineras eran solo objetos banales y carentes de

⁵³¹ Ruscha (1970). *Real estate opportunities*. Los Angeles?, E. Ruscha. Véase también Salvesen (2010). "Real estate opportunities": Commercial photography as conceptual source in New Topographics. En Greg Foster-Rice y John Rohrbach, *Reframing The New Topographics*. Chicago, Center for American Places at Columbia College: 71-85.

⁵³² Graham (1966). "Homes for America. Early 20th Century Possessable House to the Quasi Discrete Cell of 66". *Arts Magazine*(December 1966 - January 1967): 21-22. Hay varias versiones de esta obra y del propio artículo.

⁵³³ Jackson (1994i). *Roads belong in the landscape. A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 187-205.

estética que sirvían para disponer de una referencia temporal y espacial en el itinerario narrado, pero al posar la mirada sobre ellas se abrían las puertas para descubrir la complejidad de lo que sucedía en ese espacio atravesado, pero ignorado, por miles de americanos⁵³⁴. Casi una década después, el fotógrafo John Schott realizará un recorrido similar centrándose en otra tipología común en los márgenes de la Ruta 66, los moteles, recogidos en la serie *Route 66 Motels*⁵³⁵.



Ilustración 101.- La gasolinera moderna. Dorothea Lange, "Near Kingsburg. Small independent gas stations litter the highway. California" (1939) y Ed Ruscha, "Twenty six gasoline stations" (1962).

Twenty six gasoline stations es al mismo tiempo también un acercamiento de Ruscha al análisis y comprensión del paisaje contemporáneo a través de una clasificación tipológica de elementos, un mecanismo que repetirá en trabajos posteriores y que influirá en artistas como los alemanes Bernd y Hilla Becher, quienes lo formalizarán a través de sus *Anonyme skulpturen*⁵³⁶. De manera individual, cada uno de sus libros puede entenderse como un juego, en ocasiones irónico, acerca de los objetos y las posibilidades de elevar a la categoría de arte no solo lo convencional, sino incluso lo carente de cualquier tipo de pretensión estética. No hay belleza intrínseca en lo fotografiado, pero tampoco lo hay en el modo de fotografiarlos, al contrario de lo que sucederá con los Becher. El interés estrictamente formal de las imágenes individuales es solo una construcción posterior que emerge de su repetición y transformación en símbolo. Pero globalmente, las fotografías de Ruscha, integrantes o no de sus libros, ofrecen un recorrido por el entorno construido por el hombre que inventaría y sistematiza un amplio catálogo de los productos de una sociedad dominada por el automóvil y el consumo, de los componentes esenciales de ese moderno vernáculo americano, reflejo de lo cotidiano y ordinario, tan presente en las reflexiones paisajeras del último cuarto de siglo.

Ruscha repetirá el mismo mecanismo en más de una docena de libros que, con la excepción de algunos experimentos más formales como *Various Small Fires* (1964) o *Business Cards* (1968), recogen en su conjunto casi todos los elementos que con el paso de los años caracterizarán el nuevo vernáculo americano. Al igual que

⁵³⁴ Véase Jakle y Sculle (1994). *The Gas Station in America (Creating the North America Landscape)*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

⁵³⁵ Véase Jenkins (1975). *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*. Rochester, NY, The International Museum of Photography at George Eastman House. y Salvesen y Nordström (2009). *New Topographics*. Göttingen, Steidl.

⁵³⁶ Becher y Becher (1970). *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*.

Twenty six gasoline stations, sus títulos reflejarán con claridad unos contenidos aparentemente sin otra pretensión que la del inventario y clasificación tipológica de su entorno construido: *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Thirtyfour Parking Lots* (1967), *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968), *Real Estate Opportunities* (1970). Sería sin embargo *Every Building on the Sunset Street*, publicado en 1966, la publicación que supondría la mayor innovación en la presentación del paisaje urbano contemporáneo, innumerables veces reproducida e imitada desde entonces. En la misma se presentaba, a través de una estructura continua plegada a modo de acordeón, los dos alzados opuestos de la *Sunset Street* californiana, lugar de residencia y trabajo de Ruscha, señalando a lo largo de los casi tres kilómetros del recorrido tanto la identificación de cada edificio, entre los números 8024 y 9156 en la acera de los pares, y entre el 8101 y 9145 de los impares, como las intersecciones con otros viarios. El montaje ofrecía una experiencia desconocida de este lugar, una muestra de la diversidad arquitectónica de una calle del *West Hollywood* californiano imposible de obtener a través de la secuencial visión del caminante. Al igual que la fotografía aérea, a la que Ruscha había recurrido en *Thirtyfour Parking Lots*, el alzado continuo presenta la condición abstracta, codificada y aparentemente neutral de una representación bidimensional, al mismo tiempo que posibilita el análisis de la complejidad de un espacio resultado de la combinación y superposición de arquitecturas, mensajes comerciales y las huellas de la vida cotidiana que lo habían convertido en la versión moderna y banalizada del espacio de reunión y relación social que era el tradicional *Main Street*.

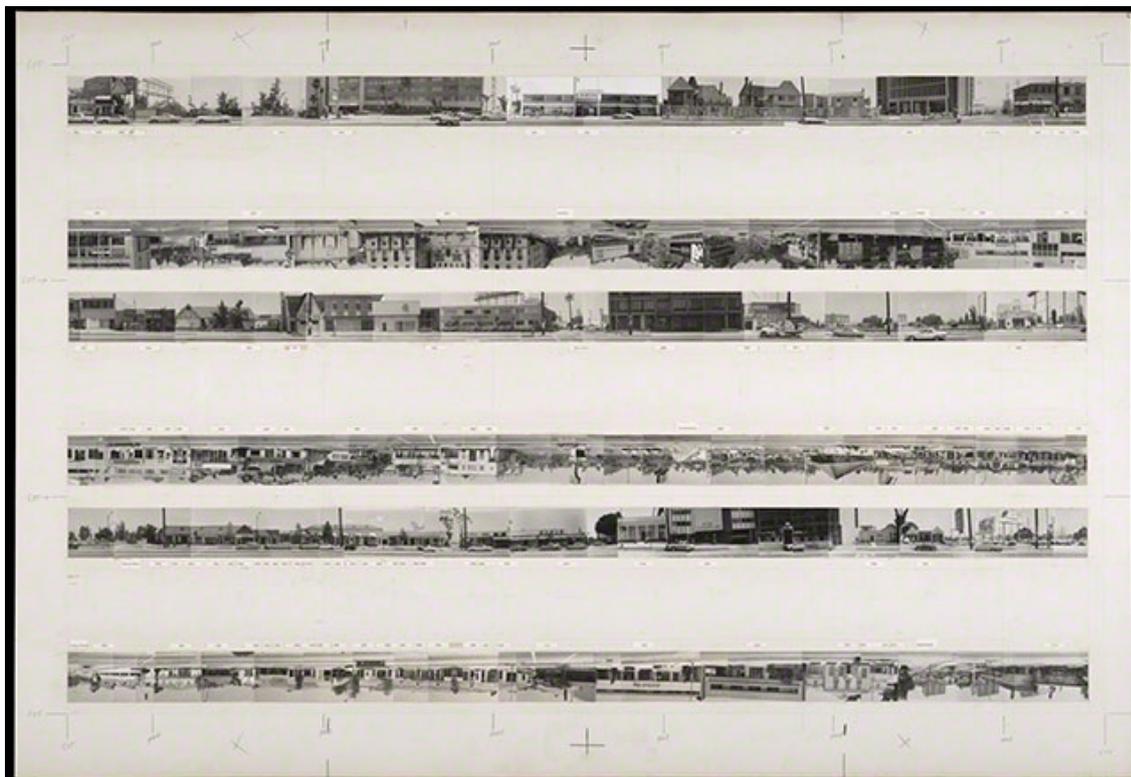


Ilustración 102.- Montaje original de "Every building on the Sunset Street" (1966), con anotaciones del autor .

Ambos mecanismos de reconocimiento visual de lo cotidiano traspasaron tempranamente las fronteras del arte conceptual para ser adoptados como instrumentos de análisis del paisaje contemporáneo. Cuando en el otoño de 1968,

apenas dos años después de la publicación de *Every Building on the Sunset Street*, Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour propusieron a sus alumnos de la Escuela de Arte y Arquitectura de la Universidad de Yale utilizar Las Vegas como objeto de investigación⁵³⁷, los libros de Ruscha tuvieron un papel destacado no solo como fuente de información sino también de nuevas metodologías de trabajo.

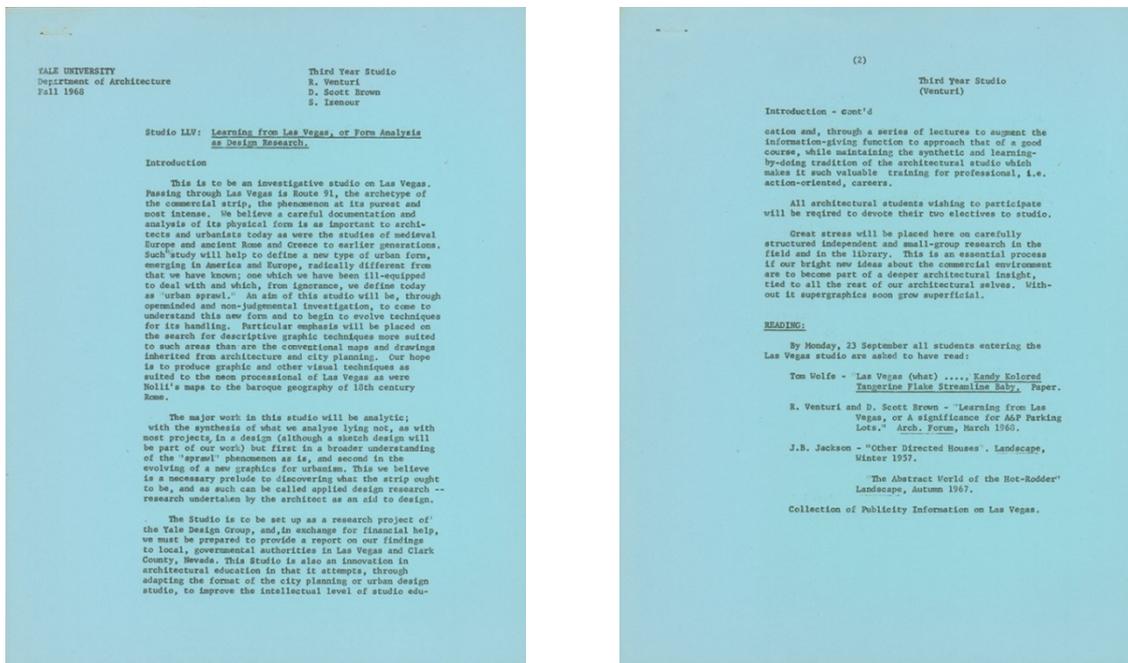


Ilustración 103.- Enunciado presentado por Venturi a sus alumnos para el estudio del Strip de Las Vegas. Entre las lecturas seleccionadas se encuentra, además del propio Venturi, Tom Wolfe y John Brinckerhoff Jackson.

Robert Venturi ya había demostrado años atrás, con la publicación de *Complexity and contradiction in architecture*⁵³⁸, la utilidad del empleo de imágenes y su análisis comparativo como estructura sobre la que apoyar un discurso arquitectónico crítico. Una idea compartida con Peter Blake, cuyo *God's Own Junkyard. The planned deterioration of America's landscape* se convertirá también en referencia central de un análisis de Las Vegas en el que lo visual adquirirá una nueva dimensión. La publicación que nacerá como resultado de *Learning from Las Vegas, or Form Analysis as Design Research*, título del programa de estudios, red denominada *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*⁵³⁹, es, además de una base fundamental para la interpretación de lo feo y ordinario en arquitectura, un tributo a la obra de Ruscha, a quien expresamente se agradece su aportación como fuente intelectual. En el mismo es posible identificar, junto con referencias cinematográficas o al estudio *View from the road* realizado por Kevin Lynch en 1958 y publicado posteriormente en colaboración con Donald Appleyard y John Myer⁵⁴⁰, cada uno de los recursos visuales introducidos o desarrollados por Ruscha en los años previos, explícita o implícitamente referenciados. Sus imágenes aéreas de aparcamientos en Los Angeles, publicadas en *Thirtyfour Parking Lots*, son reemplazadas por las de las grandes playas de estacionamiento de los casinos que

⁵³⁷ En el estudio participaron mayoritariamente estudiantes de arquitectura (9), pero también de planificación urbana (2) y de diseño (2).

⁵³⁸ Venturi (2003). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.

⁵³⁹ Venturi, et al. (2008). *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.L.

⁵⁴⁰ Appleyard, et al. (1964). *The View from the Road*. Cambridge, [MA], The MIT Press.

darían lugar a la primera publicación parcial del estudio⁵⁴¹, o sus gasolineras de la Ruta 66 por los carteles publicitarios y accesos del *Strip*. Más clara resulta la clasificación tipológica de los elementos del *Strip* realizada por Peter Hoyt y, particularmente, la construcción del explícitamente denominado "alzado Ruscha" del *Strip* por Douglas Southworth, ambos estudiantes del programa dirigido por Venturi.



Ilustración 104.- Alzados del strip de Las Vegas realizados por Douglas Southworth para el programa de investigación dirigido por Robert Venturi. En (Green, J., 1984).

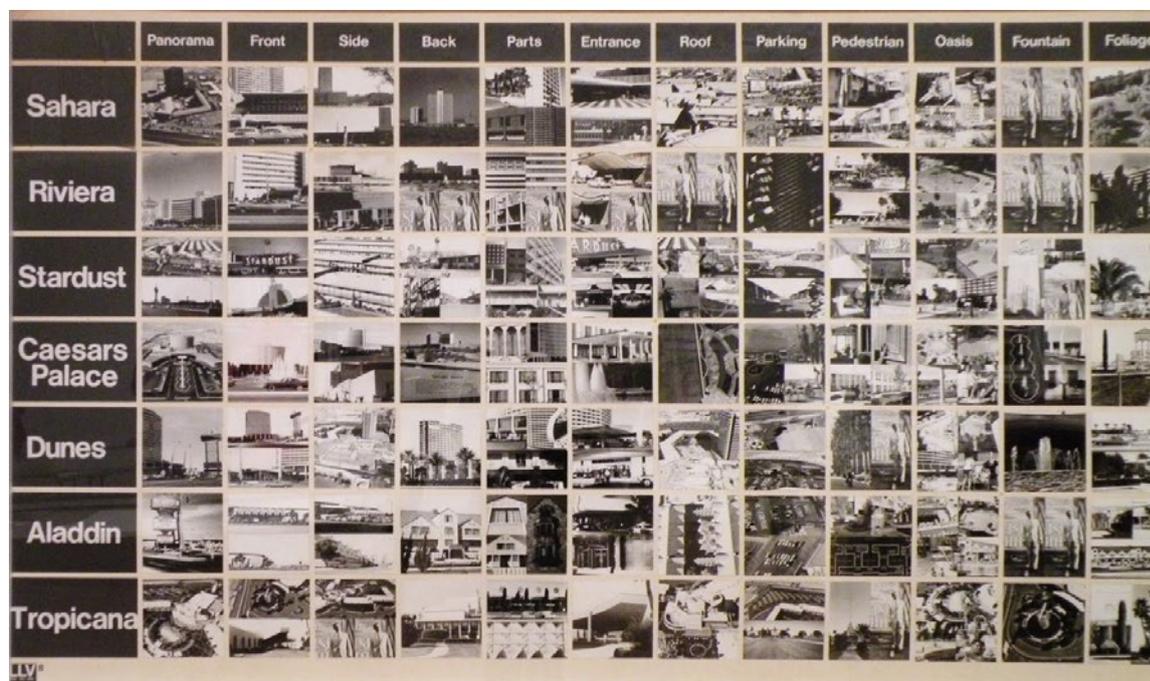


Ilustración 105.- Montaje fotográfico original de Peter Hoyt, mostrando la clasificación tipológica de elementos del Strip de Las Vegas, a medio camino entre los libros de Ed Ruscha y las series fotográficas posteriores de los Becher. Posteriormente fue publicado, fragmentado y con algunas variaciones, en (Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S., 2008: 68 y ss.gg).

Estas referencias a la obra de Ruscha, a quien tutores y alumnos visitaron en su estudio de Los Angeles, deben entenderse tanto en el marco del nacimiento de la nueva estética derivada del arte pop como al carácter experimental, desde el punto de vista de la expresión gráfica y no solo del análisis urbano y arquitectónico, con el que se había planteado la investigación. El recurso de lo visual como herramienta para el análisis de la arquitectura que ya había anticipado *Complexity and contradiction in architecture*, no constituía solamente una provocación a la más tradicional crítica arquitectónica, sino que propugnaba un acercamiento a la misma que se encontraba más en sintonía con las características y motivaciones que

⁵⁴¹ Venturi, et al. (1968). "A Significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas". *Architectural Forum*(March 1968): 34-43.

habían dado como resultado un nuevo e incomprensido paisaje comercial, proyecto en el que el propio Venturi profundizaría con la exposición y publicación de *Signs of Life: Symbols in the American City*⁵⁴², con la colaboración en este caso del fotógrafo Stephen Shore

Los estudios de Venturi y Scott Brown suponen un relevante ejemplo, hoy reconocido e influyente, de lectura del paisaje contemporáneo a través de una nueva visión que conjugaba la reinterpretación de conceptos tradicionales, como el de lo vernáculo, con criterios estéticos y herramientas formales propios de las vanguardias artísticas americanas. En la obra de Ruscha, situada entre lo conceptual y el pop, concurrían con vocación más plástica que teórica, intereses análogos a los de los dos arquitectos, manifestando una pionera aplicación de recursos formales propios del arte pop como la repetición, la seriación, o la exaltación de lo banal, feo y ordinario, al territorio contemporáneo, capaces de hacer emerger los mensajes y significados ocultos bajo la realidad cotidiana, esto es, la interpretación de la arquitectura, a través de su imagen, como un medio de comunicación capaz de transmitir no solo información acerca de sí misma sino también del medio social y cultural que la ha producido.

Venturi y Scott Brown fueron pioneros en el uso de la objetividad fotográfica, siguiendo la estela de Blake, Tunnard y otros, combinada con recursos plásticos y narrativos, para la formulación teórica de un modo de comprender e interpretar el paisaje contemporáneo americano que no hacía sino ordenar y sistematizar inquietudes ya presentes, en sus aspectos esenciales, en el arte de posguerra. Su posicionamiento se encuentra alejado de las pretensiones de corregir este incomprensido paisaje contemporáneo que encuentra en Las Vegas su ejemplo paradigmático, y más próximas a un anhelo de comprender sus mecanismos de composición como paso previo para intervenir en el mismo, a través de un proceso que renuncia a la comprensión integrada y unitaria para sustituirlo por otro de descomposición de una realidad compleja en elementos, y su recomposición a través de relaciones sencillas, ya propuesto en *Complexity and contradiction in architecture*, en cuyo prólogo Venturi afirmaba, en relación a la arquitectura, que "tal descomposición es un proceso que está presente en toda creación y es esencial para su comprensión"⁵⁴³.

En este paisaje de lo banal, que interesó a algunas corrientes del arte pop, y Las Vegas como epicentro de la vulgaridad ordinaria producida por los intereses comerciales y la publicidad, puede encontrarse también el origen de otras expresiones artísticas que pusieron en el paisaje americano su foco de atención y que, junto con la antagónica visión comercial que guiaba a los artistas pop, contribuyeron a redefinir su interpretación. Cuando en 1972, mismo año en el que Venturi publica *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Grégorie Müller edita, con fotografías de Gianfranco Gorgoni, *The new avant-garde, Issues for the art of the seventies*⁵⁴⁴, una aproximación personal a las nuevas vanguardias artísticas americanas en la que manifiesta su impresión por la llegada al arte del mismo espíritu rompedor y contracultural ya presente en otros

⁵⁴² Venturi y Izenour (1976). *Signs of Life: Symbols in the American City*. New York, Aperture Inc.

⁵⁴³ Venturi (2003). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.:p. 19.

⁵⁴⁴ Müller y Gorgoni (1972). *The new avant-garde; issues for the art of the seventies*. New York,, Praeger.

aspectos de la sociedad, cierra su texto y su selección fotográfica con sendas referencias directas a Las Vegas.

*En el pasado [en las década de los cincuenta y sesenta], el arte se hizo menos y menos poderoso cuando fue retirado de su contexto específico. Por un lado, la arquitectura tuvo siempre una mayor presencia física en el espacio; por otro, la aceleración de la historia desarrolló superpoderosas formas de vida que eran siempre más fuertes emocionalmente de lo que nunca ha sido el arte. No es casualidad que un buen número de las obras de Heizer fueran construidas en Nevada, no muy lejos de Las Vegas, uno de los más explosivos centros de nuestra civilización. Para competir con el poder de Las Vegas, el arte tenía que cambiar radicalmente.*⁵⁴⁵



Ilustración 106.- A la izquierda, imagen de Las Vegas que cierra *The new avant-garde* (Müller, G. g. y Gorgoni, G., 1972: 174), y a la derecha, Robert Venturi, "Fremont Street, Las Vegas" (1968), ambas desde la emblemática esquina del casino Golden Nugget. (Stadler, H., Stierli, M. y Fischli, P., 2008: 88).

Grégorie Müller se refería en el texto a Michael Heizer, uno de los artistas pioneros de lo que la crítica, relacionando obras artísticas heterogéneas que van desde la performance a la escultura monumental, agrupará dentro del concepto *Land Art*, y que el propio Heizer calificaría como "la alternativa a la ciudad absoluta"⁵⁴⁶ representada en Las Vegas. En la década de los sesenta, antes de que se popularizase el concepto gracias a la videoexposición producida por Gerry Schum⁵⁴⁷, Walter de Maria y Michael Heizer ya habían comenzado a experimentar, de manera conjunta e individual, con la intervención artística sobre el territorio, produciendo un conjunto de obras de gran escala sobre el desierto americano, ese lugar que Robert Smithson calificaría como "menos naturaleza que idea, un lugar

⁵⁴⁵ "In the past, art became less and less powerful when removed from its specific context. On one hand, architecture was always physically more present in space; on the other, the acceleration of history developed into superpowerful forms of life that were more stronger emotionally than art ever was. It is no by chance that a good number of Heizer's works were built in Nevada, not far from Las Vegas, one of the most explosive centers of our civilization. To compete with a power like Las Vegas, art had to change fundamentally". Ibid., p. 31.

⁵⁴⁶ "The alternative to the absolute city system". Michael Heizer, citado en Smithson (1996a). *The sedimentation of the mind: Earth Projects*. En Jack Flam, *Robert Smithson: The collected writings*. Berkeley and Los Angeles (California), University of California Press: 100-113:p. 102.

⁵⁴⁷ Gerry Sum produjo una película, emitida en la televisión alemana SFB el 15 de abril de 1969, en la que se mostraban ocho obras de otros tantos artistas, conectadas por su condición de intervenciones directas sobre el territorio, rompiendo el canon tradicional de la escultura. La producción aunaba una parte del espíritu pop que trataba de acercar al gran público el arte a través de un medio de comunicación de masas, al mismo tiempo que rechazaba su tendencia mercantilizadora a través de obras que no podían ser adquiridas, solo contempladas.

que engulle las fronteras”⁵⁴⁸, pero que en la década de los sesenta se había convertido en un pastiche formal reproducido de forma recurrente en el cine, la prensa y otros medios visuales. Sus primeras obras pueden entenderse, además de como un modo de romper con los cánones artísticos del momento, como un intento de volver a dar sentido a la inmensidad de este espacio, estableciendo a través de las mismas un elemento de intermediación entre territorio y hombre que no solo ayudaba a orientar la mirada y aportaba una escala de referencia de la que la homogeneidad del desierto carecía, como Walter de Maria mostró en 1968 con *Mile long drawing* en el Desierto de Mojave, sino que al mismo tiempo hacía evidente la presencia humana en el lugar y su capacidad para alterar el entorno.



Ilustración 107.- A la izquierda, Walter de Maria, “Mile long drawing” (Desierto de Mojave, 1968), introduciendo en el desierto una doble referencia de escala, la humana y la unidad del sistema métrico. En (Tiberghien, G. A., 1995: 57). A la derecha, Michael Heizer, “Circular Surface Planar Displacement”, plasma sobre el desierto las posibles posiciones relativas de dos circunferencias, introduciendo una geometría abstracta, humana, en el territorio. En (Müller, G. g. y Gorgoni, G., 1972: 170-171).

En 1968, cuando Heizer había realizado ya al menos una docena de obras en el desierto de Nevada apenas conocidas fuera de su entorno artístico más próximo⁵⁴⁹, Robert Smithson reunía en la Dwan Gallery de Nueva York la obra de catorce artistas contemporáneos que compartían, por un lado la inquietud en torno al formato y comercialización de la obra de arte y, por otro, la relación directa de su trabajo con el territorio. La exposición, titulada *EarthWorks* en tributo a la novela distópica de Brian W. Aldiss⁵⁵⁰, da comienzo al reconocimiento como movimiento artístico con entidad propia a este tipo de intervenciones, condición que se verá reforzada tanto con los artículos *The sedimentation of the mind: Earth Projects*⁵⁵¹ del propio Smithson, y *Antiform*⁵⁵² de Robert Morris, como por varias exposiciones análogas celebradas en los años posteriores, entre las cuales cabe señalar *Earth Art* de 1969, en el Andrew Dickson White Museum of Art at Cornell University (Ithaca, New York), y *Earth, Air, Fire, Water: Elements of Art*, en el Museum of Fine Arts de Boston dos años después.

Las obras de *EarthWorks* planteaban un doble debate que posteriormente se repetirá en otros ámbitos. Por un lado, uno puramente artístico, el relativo al

⁵⁴⁸ Robert Smithson, citado en Kastner y Wallis (2005). *Land art y arte medioambiental*. London, Phaidon:p. 25.

⁵⁴⁹ Véase Beardsley (1989). *Earthworks and beyond : contemporary art in the landscape*. New York, Abbeville Press:p. 13.

⁵⁵⁰ Smithson cita la novela por vez primera en Smithson (1996b). A Tour of the monuments of Passaic, New Jersey. En Jack Flam, *Robert Smithson: The collected writings*. Berkeley and Los Angeles (California), University of California Press: 68-74.

⁵⁵¹ Smithson (1996a). *The sedimentation of the mind: Earth Projects*. En Jack Flam, *Robert Smithson: The collected writings*. Berkeley and Los Angeles (California), University of California Press: 100-113.

⁵⁵² Morris (1993). *Anti Form*. En Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press: 41-47.

formato y modo de comercialización de la obra de arte, entendida ahora como algo que podía ser contemplado pero que, por su dimensión, ubicación o condición efímera, no podía ser poseído, convirtiendo en muchos casos a la imagen fotográfica o videograbación en los únicos mecanismos capaces de su registro y transmisión. Por otro, se recogía una reflexión en torno al modo de entender la relación artística entre el hombre y el territorio, cuestionando, por ejemplo, el carácter y límites de lo natural entendido como concepto definido culturalmente. Ambas cuestiones, conectadas, hacían emerger una tercera, la de la posibilidad de que la representación se convirtiese en un instrumento útil para definir nuevos modos de interpretar el paisaje, configurando a través de ella modos de mirar, introduciendo elementos de referencia o haciendo visible aquello que apenas podía ser apreciado a través de su experiencia directa. La fotografía, junto con la documentación escrita y cartográfica, constituía un intermediario en la construcción y transmisión de la idea en una parte importante de los *EarthWorks*, no siempre deseada ni valorada pero sí necesaria ante la imposibilidad, voluntariamente forzada, de separar la obra del espacio en el que había sido realizada. Casi todos los artistas participantes en *EarthWorks* manifestaban una relación conflictiva con lo fotográfico⁵⁵³, conscientes de que era un medio imperfecto para comunicar plenamente los valores del lugar, pero al mismo tiempo apreciándola por su capacidad para transmitir realidades en muchos casos efímeras y orientar su interpretación. Eran invitaciones a ir al lugar y contemplarlo con los ojos del artista, redescubriendo la naturaleza a través de actuaciones humanas que la hacían legible.

En *A Tour of the monuments of Passaic, New Jersey*⁵⁵⁴, Smithson realizó una demostración de esa capacidad de las imágenes y las palabras para la construcción de un lugar. A través de ellas, transforma una anodina localidad industrial en un paisaje, recorriendo y dotando de significado a unos espacios abandonado y olvidados que, gracias a su interpretación, se convierten al mismo tiempo en repositorio de la memoria de un pasado desaparecido y fuente de nuevos significados. Y lo hace, siguiendo la estela de un Ed Ruscha cuyos libros admiraba, a través de fotografías voluntariamente *amateurs*, carentes de toda pretensión estética pero, al mismo tiempo, con una marcada intencionalidad. Un recurso frecuente en la presentación de los principales *EarthWorks*, como orientación a la mirada e invitación a la visita y experimentación de unos lugares en muchos casos innacesibles y en otros, por la condición efímera o progresiva degradación de las obras, inexistentes. Aunque no debe obviarse que el centro de interés de los *EarthWorks* se encontraba en la propia obra de arte, en todas ellas subyace un interés por transmitir una relación, más o menos singular, con el lugar en el que se localizan y, a través de esta relación proponer un conjunto de claves que posibilitan su entendimiento y, al mismo tiempo, su transmisión a través de un lenguaje artístico, configurando de este modo determinados modos de ver el territorio. El que algunas de los más relevantes *EarthWorks* de los años sesenta y setenta se ejecuten en espacios, como el Passaic de Smithson, anodinos, cuando no degradados y olvidados, no hace sino destacar la capacidad de la intervención

⁵⁵³ Gilles Tiberghien reproduce una conversación entre Heizer, Oppenheim y Smithson en la que se debate el papel de la fotografía en sus obras y su creciente importancia. Tiberghien (1995). *Land art*. New York, Princeton Architectural Press:p. 277-283. Dicha conversación se encuentra publicada en español en Requejo (1998). *Land Art*. Madrid, Nerea:p. 103-113.

⁵⁵⁴ Smithson (1996b). *A Tour of the monuments of Passaic, New Jersey*. En Jack Flam, *Robert Smithson: The collected writings*. Berkeley and Los Angeles (California), University of California Press: 68-74.

humana, en este caso a través del arte, para convertir un territorio anónimo en un paisaje único, haciendonos verlo a través de la óptica particular impuesta por cada artista.

Ya se ha mencionado como la obra de Michael Heizer, por ejemplo, puede ser interpretada como respuesta al nuevo modelo urbano americano, la "ciudad absoluta", ejemplarizada en Las Vegas. Pero sus intervenciones también se enfrentan voluntariamente a una realidad territorial e histórica particular y genuinamente americana, la de un desierto caracterizado por una escala inabarcable por la visión humana y, al mismo tiempo, disponible aún para su conquista, exploración y adaptación. "El arte tenía que ser radical (...) Tenía que hacerse estadounidense"⁵⁵⁵ señalaba en una conversación con John Beardsley en referencia a la necesidad de desarrollar un tipo de arte que se independizase del foco europeo dominante a través de su identificación con las particularidades propias de los Estados Unidos. Mientras los artistas pop buscaron esta identidad en el sistema económico y social dominante, los *EarthWorks* dirigieron su mirada hacia la realidad física de la nación.

Análogas operaciones para dotar de sentido a un lugar y adecuarlo a la capacidad de comprensión humana a través de la intervención sobre el mismo pueden reconocerse en la obra de artistas como Nancy Holt, también en un desierto cuya vastedad deseaba "reformular a escala humana"⁵⁵⁶, o Robert Smithson a través de sus intervenciones en espacios degradados y sus propuestas de rehabilitación ambiental de áreas industriales, los "*environment project*"⁵⁵⁷ que no llegará a ver realizados. Pero, por encima de todo, estas operaciones lograban hacer visible lo hasta entonces oculto, enmarcando y orientando la mirada. Lo consiguieron las marcas realizadas por Walter de María y Heizer en el desierto, al introducir elementos de referencia geométrica o dimensional en este inabarcable espacio, o los túneles de Nancy Holt, en sus distintas escalas, enmarcando y definiendo focos de atención en un paisaje de difícil comprensión por la ausencia de puntos de referencia⁵⁵⁸. Pero también otras obras aparentemente más abstractas, como *Spiral Jetty* de Smithson, han sido capaces de establecer nuevos marcos de referencia en el territorio, señas de identidad y significados capaces de producir lugares legibles.

⁵⁵⁵ "Art had to be radical. (...) It had to become American". Michael Heizer, citado en Beardsley (1989). *Earthworks and beyond : contemporary art in the landscape*. New York, Abbeville Press:p. 13.

⁵⁵⁶ "I wanted to bring the vast space of the desert back to human scale", afirmaba en un artículo en Artforum (abril de 1977) relativo a su obra "Sun Tunnels". Citado en Lailach (2007). *Land Art*. Köln, Taschen:p. 58.

⁵⁵⁷ Aunque los *EarthWorks* se desarrollaron en, y gracias a la existencia de, un contexto social de emergencia de la conciencia medioambiental, con el que comparten algunos intereses como el acercamiento nostálgico a los espacios preindustriales o la recuperación de la identidad de naturalezas olvidadas, no existe, salvo en algunas manifestaciones artísticas particulares, una motivación voluntaria y activamente ecológica. Más aún, la escala y características de muchas intervenciones de *Land Art* han sido objeto de duras críticas desde los movimientos ecologistas por su carácter invasivo y transformador del territorio.

La obra de Alan Sonfist representa la manifestación más ambientalista del Land Art, que cobró protagonismo con varias exposiciones contemporáneas a las que encumbraron a los *EarthWorks* monumentales, tales como "Ecological Art" y "Earth Art", ambas de 1969, y sobre todo con el libro publicado por el propio Sonfist más de una década después, Sonfist (1983). *Art in the land : a critical anthology of environmental art*. New York, Dutton.

⁵⁵⁸ "La vista panorámica es demasiado abrumadora como para ser comprendida sin puntos de referencia visuales. La mirada se difumina, en lugar de centrarse. Mediante los túneles, algunos fragmentos del paisaje quedan enmarcados y devienen foco de atención". ["The panoramic view of the landscape is too overwhelming to take in without visual reference points. The view blurs out rather than sharpens. Through the tunnels, parts of the landscape are framed and come into focus"]. Nancy Holt, en la revista Artforum de abril de 1977, citada en Lailach (2007). *Land Art*. Köln, Taschen:p. 58.

Señalar el lugar y orientar la mirada son dos procesos básicos para la producción de paisajes y lugares, de los que los *Site Makers* de Dennis Oppenheim, en los que el lugar se creaba con el "simple acto de clavar una estaca y sacarle una fotografía y delimitar señalando donde se encontraba en el mapa y describiéndolo en un documento"⁵⁵⁹ o los *Locators* de Nancy Holt pueden ser, quizá, sus expresiones más elementales.



Ilustración 108.- Nancy Holt, "Missuola Ranch Locators" (1972) (Tiberghien, G. A., 1995: 198-199).

Los artistas encuadrados en el *Land Art* o los *EarthWorks*, a través de sus artificios para ver y hacer visible, introdujeron en una naturaleza incomprendida un orden elemental capaz de dotarla de sentido desde la escala perceptiva humana, realizando la tarea de organizar la confusión que Robert Smithson defendía en *The sedimentation of the mind* como el verdadero objetivo de todo artista. Las propuestas de Edward Ruscha, como las de Dan Graham o incluso las del propio Robert Smithson lograron, a través de sus propios mecanismos, un objetivo similar con el otro gran territorio incomprendido, el espacio alterado por la acción humana, más necesitado aún si cabe de un orden y de una mirada sensible que una naturaleza que ya contaba con modelos consolidados.

Afirmaba Robert Venturi en *Complexity and contradiction in architecture* que la causa de banalidad y vulgaridad del paisaje contemporáneo no era la condición ordinaria de los elementos que la conforman, sino "sus conexiones contextuales de espacio y escala"⁵⁶⁰, rechazando la supresión de esos componentes "de mala reputación" que en su opinión enriquecían la escena urbana. Frente a ello, se hacía preciso desarrollar mecanismos para su articulación e integración, tanto desde la perspectiva formal y material como desde de la estrictamente perceptiva. Los libros de Ruscha, *A Tour of the monuments of Passaic, New Jersey* de Robert Smithson o el *Homes for America* de Dan Graham, suponen intentos, realizados desde el arte y la crítica estética, de apreciación de lo que podemos denominar paisaje ordinario, paisaje popular o paisaje de lo cotidiano, articuladas a partir de una redefinición del tradicional concepto de lo vernáculo. Pero no serán los únicos que aborden y profundicen en esta vía para comprender el paisaje contemporáneo.

⁵⁵⁹ Dennis Oppenheim, citado en Kastner y Wallis (2005). *Land art y arte medioambiental*. London, Phaidon:p. 31.

⁵⁶⁰ Venturi (2003). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.:p. 71.

Reescribiendo la tradición

*[cada época] ve el mundo a su propio modo y tiene su propia noción de la belleza; cada uno de ellos redescubre el paisaje (...) Nosotros estamos en el medio de este redescubrimiento.*⁵⁶¹

La insuficiencia demostrada por los criterios y normas tradicionales de interpretación del paisaje para comprender la transformación del territorio americano de posguerra hacía necesaria la búsqueda de nuevas aproximaciones capaces de hacer emerger los porqués, funcionales, sociales, culturales y económicos, de esa denostada realidad aparentemente caótica. Únicamente así sería posible no solo un cambio de actitud ante el mismo, sino también avanzar en un proyecto de construcción colectiva consciente de ese espacio habitado que parecía haber perdido su identidad. El arte, y particularmente la fotografía como herramienta capaz de capturar la realidad tal como es y, al mismo tiempo, manipularla a través del discurso, logró recuperar parte de ese interés perdido por el espacio americano y arrojar luz sobre algunas de las particularidades de su construcción contemporánea, sirviendo de soporte para la crítica y denuncia tanto de sus condiciones formales como de algunos de los factores que las habían producido. Pero también supo reconocer una belleza oculta de este paisaje, que residía no tanto en el objeto en sí como en una mirada intencionada.

Las aportaciones de Ruscha, Smithson, Graham y otros no dejan de ser el resultado de inquietudes personales más que de una reflexión colectiva y socializada, cuya verdadera relevancia solo ha podido ser apreciada desde su revisión retrospectiva. Estas experiencias ayudan a definir, no obstante, un marco cultural y de pensamiento determinado, cuyas expresiones no se acotan al ámbito del arte. En el campo de las ciencias, su aparición coincide con el nacimiento de una renovada sensibilidad que recupera, en la interpretación de determinados fenómenos territoriales, una perspectiva más humanista que reavivaba las facetas históricas, sociales y culturales que habían sido relegadas décadas atrás a un segundo plano, al mismo tiempo que incorporaba cuestiones de tipo perceptivo, estético o psicológico. Se reconocía de este modo la incapacidad de las aproximaciones científicas más puristas, pragmáticas y objetivas para explicar realidades complejas, abogando por un conocimiento más amplio y rico a través de la fusión de aspectos objetivos y subjetivos. Un fenómeno que no es novedoso, pero que sí recibe un particular estímulo en aquellos lugares que ya contaban con un contexto disciplinar propicio como Francia o los Estados Unidos.

En Francia surgirán a mediados de los años setenta, sobre la base de los estudios realizados en el siglo XIX por geógrafos como Vidal de La Blaché o, más tardíamente, Max Sorré, pero también en el marco de una creciente sensibilidad hacia el territorio y lo cotidiano, una nueva manera de entender la realidad espacial y territorial que desplazaba su foco de atención de lo estrictamente material al hombre, que llevará al desarrollo de nuevos conceptos para su análisis desde una perspectiva académica como el "espacio vivido" de Armand Frémont⁵⁶², que trataban de ampliar el alcance tradicional del análisis geográfico para incorporar relaciones intangibles, enfatizando el papel de individuo en la experiencia del

⁵⁶¹ Jackson (1970i). Several american landscapes. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 43-54:p. 43.

⁵⁶² Véase Frémont (1976). *La région, espace vécu*. Vendôme, Presses Universitaires de France.

espacio, pero también a acercamientos más conceptuales y filosóficos como los encuadrados en la obra de Guy Debord o el situacionismo. Experiencias que, aunque efímeras, influyeron de forma notable en el pensamiento geográfico de las décadas posteriores. El propio Frémont caracteriza este cambio de perspectiva al afirmar que:

*Los geógrafos «describen» o «analizan» los paisajes. Con frecuencia, sin embargo, este análisis parece reducirse a un puro inventario de formas. Pocas veces se considera la estética de los paisajes, ni la forma en que éstos son percibidos o interpretados... La morfología debe ser completada por una semiología, por una poética y por una estética del paisaje.*⁵⁶³

En los Estados Unidos la renovada inquietud por comprender el papel del hombre en la construcción del territorio, más allá de los aspectos puramente materiales, se encuadrará en lo que se ha denominado genérica e imprecisamente geografías humanistas, con un desarrollo notable aunque heterogéneo tanto en sus metodologías como en su trascendencia posterior, con precedentes en autores como Kevin Lynch⁵⁶⁴, que en los años sesenta recuperó el interés por cuestiones perceptivas y de la experiencia, aplicadas fundamentalmente a los espacios urbanos, con trabajos como el influyente *The image of the city*⁵⁶⁵ o acercamientos menos convencionales como el que dará lugar a *The view from the road*⁵⁶⁶. Al mismo tiempo que Lynch desarrollaba sus estudios en el *Massachusetts Institute of Technology*, las escuelas de geografía cultural comenzaban a recuperar la relevancia perdida, desvinculadas ya del foco californiano gracias a algunos de los discípulos de Carl Ortwin Sauer que, ya desde mediados de los años cuarenta, habían comenzado a asentar focos culturalistas en las principales universidades americanas⁵⁶⁷. Será sin embargo en los años sesenta cuando tome relevancia, a través de algunas aportaciones individuales como las de Yi Fu Tuan, David Lowenthal o Edward Relph, la incorporación de componentes subjetivos a la interpretación del territorio, superando los límites del análisis formal e histórico propios del acercamiento cultural clásico.

El concepto de lugar [*place*], producto de la experiencia humana del espacio y su atribución subjetiva de significados y valores, cobra con estos geógrafos protagonismo frente al espacio [*space*], entendido como realidad abstracta, reflejando de este modo el desplazamiento del foco de atención al hombre y a la relación con su entorno. Frente a un espacio desprovisto de valores y significados, sin que ello implique que no haya podido ser el resultado de una transformación material por parte del hombre, el lugar incorpora lo que los latinos denominaban *genius loci* o, en el contexto americano, un sentido del lugar [*sense of place*] cuyo origen y componentes son objeto de análisis diversos. Ya sea a través de los mitos, creencias, valores o actitudes, como se aborda en los trabajos de Tuan, de la condición patrimonial, histórica e identitaria enfatizada por Lowenthal, o de la crítica a la deshumanización y desarraigo propios del espacio contemporáneo que postulaba Relph, lo que tienen en común todas estas nuevas propuestas es la

⁵⁶³ Armand Frémont, citado en Nogué i Font (1985). "Geografía humanista y paisaje". *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*(5): 93-107:p. 101.

⁵⁶⁴ Véase Ortega Valcárcel (2000). *Los horizontes de la geografía*. Barcelona, Editorial Ariel, S.A.:p. 302.

⁵⁶⁵ Lynch (2001). *La imagen de la ciudad*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.

⁵⁶⁶ Appleyard, et al. (1964). *The View from the Road*. Cambridge, [MA], The MIT Press.

⁵⁶⁷ Véase Luna García (1999). "¿Qué hay de nuevo en la nueva geografía cultural?". *Documents D'Anàlisi Geogràfica* 34: Noves geografies culturals: 69-80.

consideración del territorio desde una perspectiva que va más allá de la mera suma de sus componentes materiales. Avanzar en la comprensión del territorio requería, por tanto, entender de qué modo cada persona, o cada grupo social, era capaz de producir, una vez satisfechas sus necesidades esenciales⁵⁶⁸, estos significados y valores, pero también sus porqués. Frente a la visión culturalista clásica que encontraba las causas por las que un territorio adquiría una determinada forma en la resolución por parte del hombre de sus propios deseos y requerimientos, y en la adaptación a un contexto histórico y físico concreto, se promueve ahora profundizar en otro tipo de relaciones más complejas ligadas a la cultura inmaterial, capaces de influir no solo en la percepción y comprensión del espacio habitado, sino también en cómo la propia realidad física es modelada.

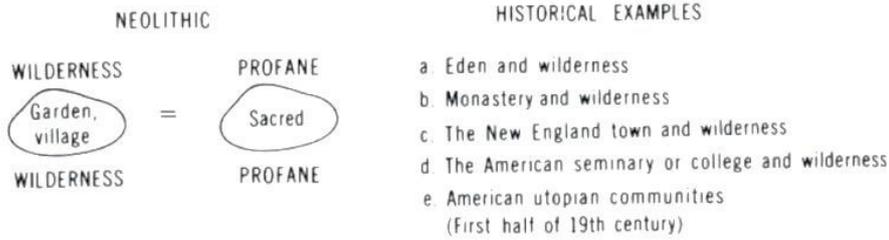
Al analizar los procesos a través de los cuales un espacio adquiere su condición de lugar, Yi-Fu Tuan ha diferenciado dos tipos independientes, uno directo fruto de la experiencia personal de cada individuo a través de sus sentidos, y un segundo indirecto que se produce a través de símbolos y representaciones, sin precisar el contacto directo con la realidad material. Mientras que el primero de los procesos es puramente sensorial, y por ello circunscrito a ámbitos acotados en los que es posible el contacto directo entre la persona y su entorno, el segundo es fundamentalmente intelectual, conceptual y abstracto, siendo el mecanismo fundamental que interviene en la configuración de los "sentidos del lugar" compartidos o culturales. El propio Tuan, que en *Space and Place: The Perspective of Experience*⁵⁶⁹ aborda ejemplos de construcción cultural del lugar a lo largo de la historia, incluye en *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*⁵⁷⁰ una propuesta de construcción y evolución de la identidad territorial de una cultura moderna, la americana, durante sus dos siglos de historia, sustentada sobre el clásico enfrentamiento y búsqueda del equilibrio entre la naturaleza inalterada, el *wilderness* en sus distintas reinterpretaciones, y la ciudad como icono del desarrollo, entendidos ambos como representaciones propiamente americanas de una confrontación más culturalmente generalizada entre lo edénico y lo profano.

⁵⁶⁸ Autores como Tuan o Relph, al igual que Frémont en relación a su "espacio vivido", consideraban que el lugar y, por tanto, la atribución de significados, era el resultado de un proceso avanzado de la transformación del territorio que solo podía tener lugar una vez satisfechas las necesidades humanas fundamentales y, por tanto, culminadas las transformaciones materiales de la naturaleza que convertían a la misma en habitable.

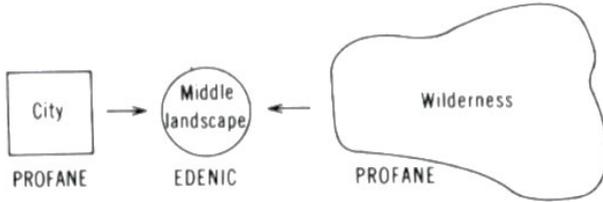
⁵⁶⁹ Tuan (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

⁵⁷⁰ Tuan (2007). *Topofilia: Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, Editorial Melusina, S.L.

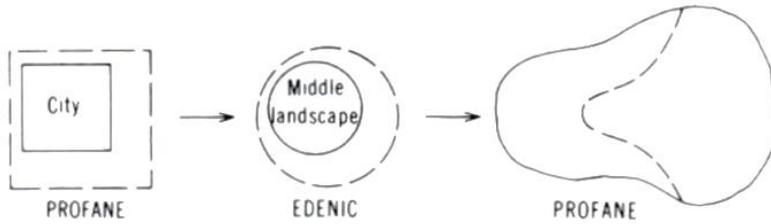
1. Edenic ideal



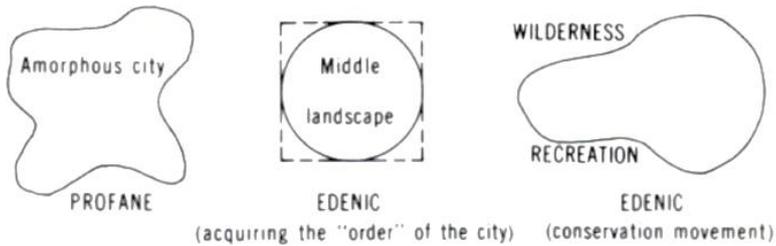
4. The ideal of the "Middle Landscape" (Jeffersonian ideal: late 18th to mid-19th century)



The "Middle landscape" of yeoman farmers is seen as threatened by the city on the one side and by wilderness on the other. In fact this was a time when both the city and the middle landscape were expanding at the expense of wilderness, thus:



5. Late nineteenth-century values



6. Middle and late twentieth-century values

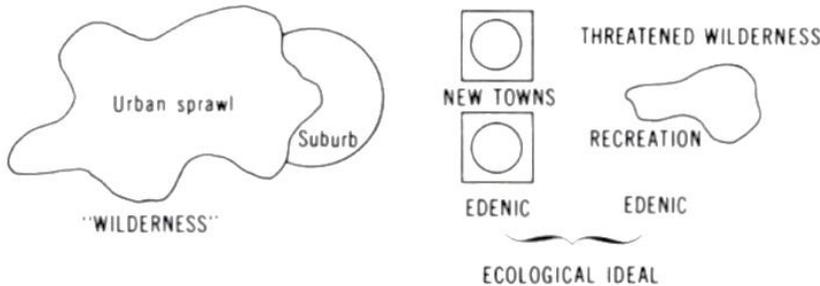


Ilustración 109.- Evolución del ideal territorial americano y cambios de actitud hacia su territorio. En (Tuan, Y.-F., 1974: 104-105).

Aunque de forma muy sintética, y no sin cierto grado de ambigüedad, estos esquemas y el texto que los acompaña transmiten la idea de una progresiva evolución de la actitud de una cultura, la americana, hacia su territorio, y de cómo la valoración negativa o positiva de una determinada expresión territorial puede alterarse a través de la creación y difusión de determinadas construcciones simbólicas: el ideal del *middle landscape* vinculado al campo a partir del ideal jeffersoniano, la apreciación de la naturaleza salvaje a partir de los movimientos conservacionistas o, incluso, la formulación de un nuevo *wilderness* urbano y suburbano que a mediados del siglo XX, al igual que el oeste decimonónico, mantenía el carácter de espacio incomprendido, incontrolado y, por ello, incluso hostil y temible. Este concepto, derivado del último de los esquemas de Tuan, resulta de especial interés por su reflejo del cambio y traslación de valores simbólicos entre lugares. Al mismo tiempo que se banaliza el viejo *wilderness*, protegido y conservado hasta el punto de haber perdido su condición salvaje, aparece un nuevo *wilderness* urbano, una "nueva naturaleza salvaje [que] existe solo en las grandes ciudades de crecimiento ilimitado"⁵⁷¹, que, al igual que el tradicional vinculado a la naturaleza, atraviesa periodos en los que es ignorado, rechazado, admirado y, finalmente, asumido e integrado como una realidad territorial convencional. Un proceso que se sustenta sobre la observación, análisis y progresivo incremento de la comprensión de un determinado espacio y, con ello, del desarrollo y atribución de un conjunto de valores propios que lo convierten en paisaje.

Junto al interés teórico de los textos de Tuan o Relph sobre los procesos de creación del lugar, cobran relevancia los propios mecanismos prácticos a través de los cuales estos se producen. Como se ha expuesto previamente, una parte de la fotografía americana contemporánea, al mismo tiempo continuista y rupturista con su tradición paisajística, abrió los ojos hacia ese nuevo *wilderness*, descubriéndonos su singularidad, pero también su familiaridad y convencionalidad, al mostrar aquello que, en palabras del propio Tuan, parecía ser "inabarcable para el hombre", haciéndolo comprensible a través de su descomposición, selección y ordenación. Carecían sin embargo estos primeros acercamientos de un discurso unitario y culturalmente compartido, de la incorporación al territorio construido a partir del sentido de la visión de la construcción simbólica abstracta que hace posible reconocerlo hoy como lugar. Esta idea del paisaje contemporáneo es el resultado de una construcción compleja, en la que han participado, directa e indirectamente, expresiones literarias y audiovisuales, los medios de comunicación, las artes plásticas o disciplinas como la geografía y la arquitectura que, a través de conexiones en ocasiones intuitivas entre conceptos e imágenes, lograron configurar y al mismo tiempo transmitir un determinado modo de contemplar e interpretar una realidad espacial y temporal muy particular.

Cuando en el año 1991 Robert B. Riley y Brenda J. Brown presentaron en *Landscape Journal* una encuesta realizada a reconocidas figuras académicas, mayoritariamente americanas, en torno a qué publicaciones habían sido, atendiendo a su experiencia personal, las más influyentes en la comprensión e intervención sobre el paisaje, resultó sorprendente comprobar que, entre la diversidad y heterogeneidad de las referencias citadas, solo una de ellas emergía como un referente compartido por un amplio sector de los especialistas

⁵⁷¹ Ibid., p. 154.

consultados⁵⁷². Entre las referencias aportadas no faltaban textos clásicos americanos como los de Lewis Mumford, Ian McHarg, Kevin Lynch o Leo Marx, aunque sorprende la ausencia de Carl Ortwin Sauer o que George Perkins Marsh solo sea mencionado en una ocasión. Se incluyen también obras de carácter más general como las de Aldo Leopold y Clarence Glacken, o incluso a autores como W.G. Hoskins vinculados a la cultura británica del paisaje. Ninguno de ellos alcanza sin embargo, dentro de este selecto grupo de "fuentes intelectuales de la disciplina en las últimas décadas del siglo XX"⁵⁷³, el número de las referencias a una figura tan poco académica como John Brinckerhoff Jackson, cuyas respuestas a la encuesta, también publicadas, evitan curiosamente tanto a autoridades en el estudio del territorio como las referencias norteamericanas para ofrecer un aproximación al paisaje a través de la literatura y la historia.

Resulta interesante la diversidad de interpretaciones y valores que los encuestados atribuyen a la obra de Jackson frente a la condición más acotada, mayoritariamente a una sola publicación, del resto de los autores citados, como también que, aparentemente, su influencia solo es destacada dentro del contexto cultural norteamericano. Encuestados como Warren T. Byrd, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Virginia, llegan a situar a Jackson en el mismo grupo que algunos de los escritores americanos que ofrecieron la base literaria sobre la que se cimentaron las primeras imágenes del paisaje americano, tanto del *wilderness* como del mundo rural: Henry David Thoreau, Walt Whitman, Robert Frost,... Catherine M. Howett, de la Escuela de Diseño Ambiental de la Universidad de Georgia va incluso un paso más allá al afirmar que "el corpus de los escritos de John Brinckerhoff Jackson ha permitido a toda una generación de hombres y mujeres interesados en la naturaleza de los paisajes de finales del siglo XX reflexionar juntos"⁵⁷⁴. Todo ello sin olvidar que Jackson es, quizá, una de las referencias intelectuales del paisaje que, a pesar de su vinculación informal a la geografía, mayor influencia ha tenido dentro del campo de la arquitectura y, en particular, de la arquitectura del paisaje.

Resulta difícil determinar, a partir de las respuestas ofrecidas por los encuestados, no solo cuál puede ser su escrito más relevante sino incluso cuál ha sido la principal aportación de Jackson a la comprensión contemporánea del paisaje. Algunos encuestados, guiados por su gusto personal, son capaces de destacar uno entre todos los textos que publicó a lo largo de casi cinco décadas. *To Pity the Plumage and Forget the Dying Bird*⁵⁷⁵ y *The Necessity for Ruins*⁵⁷⁶, curiosamente dos artículos pertenecientes a dos etapas muy diferentes de la obra de Jackson, se encuentran entre los más citados, aunque autores como el arquitecto Robert Riley, promotor de la encuesta de *Landscape Journal*, no dude en afirmar que *Learning*

⁵⁷² Los autores señalan que los encuestados, entre los cuales solo había cinco no norteamericanos, citaron a 159 autores diferentes, de los cuales solo doce eran referidos más de tres veces. Riley y Brown (1991). "Most Influential Books". *Landscape Journal* 2(10 (Fall 1991)): 173-186.

⁵⁷³ "You might even find it a valuable look into the intellectual sources of the discipline in this last decade of the 20th". Ibid., p. 171.

⁵⁷⁴ "The corpus of John Brinckerhoff Jackson's writings have allowed a whole generation of men and women interested in the nature of late twentieth century landscapes to reflect together". Ibid.

⁵⁷⁵ Jackson (1970). *To pity the plumage and forget the dying bird*. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 132-145.

⁵⁷⁶ Jackson (1980h). *The necessity for ruins. The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 89-102.

from *Landscapes* [sic]⁵⁷⁷ era el escrito más importante jamás escrito sobre el significado de los paisajes⁵⁷⁸.

La obra de Jackson, integrada por aproximadamente 360 escritos entre artículos, libros, reseñas,... sin contabilizar sus innumerables conferencias y su actividad docente en las universidades de Berkeley y Harvard, es un compendio de enseñanzas en torno al paisaje contemporáneo y a la interpretación cultural del mismo que ha mostrado a las nuevas generaciones qué estudiar del territorio y cómo hacerlo, pero también cómo escribir sobre él de un modo accesible para un espectro amplio de lectores, evidenciando el importante papel que expresiones de comunicación como el ensayo, pero también las fotografías y dibujos que acompañaban habitualmente a la palabra escrita, pueden desempeñar en la formación de ideas acerca del territorio y su percepción, acerca de un paisaje conformado gracias a la intervención, material e inmaterial, del hombre y, específicamente, a partir de procesos no planificados sino surgidos de expresiones ordinarias, de las necesidades, deseos, inquietudes y valores de una sociedad y, en resumen, de su cultura. Como afirmaba Bonnie Loyd, de la Universidad de Harvard, "Jackson inventó el campo [el del estudio de los paisajes culturales ordinarios], e hizo que fuese un placer leer sobre él"⁵⁷⁹.

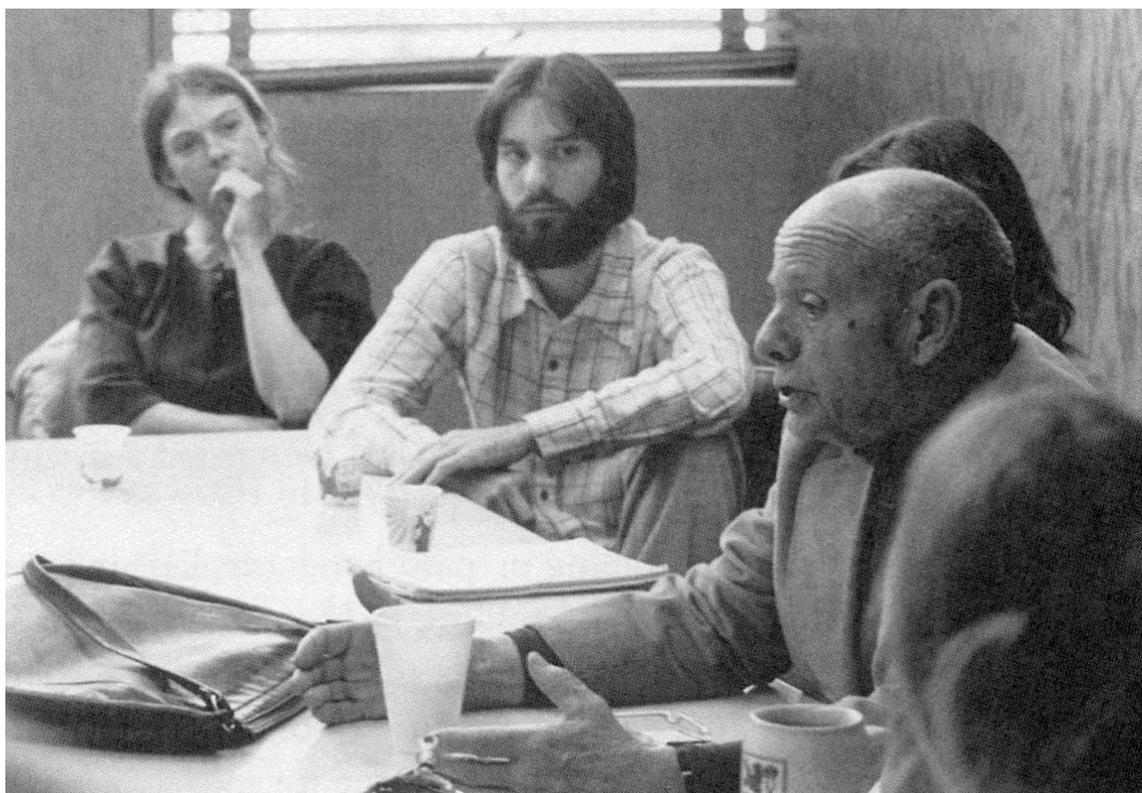


Ilustración 110.- John Brinckerhoff Jackson, con un grupo de alumnos de la Universidad de California en 1980. En (Limerick, J. W., 2003: 132).

⁵⁷⁷ Robert Riley se refiere en realidad a Jackson (1980f). *Learning about landscapes. The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 1-18., cometiendo una errata que recuerda la vinculación de las obras de Jackson y Robert Venturi, expuesta en Scott Brown (2003). *Learning from Brinck*. En Chris Wilson y Paul Groth, *Everyday America. Cultural landscape studies after J.B. Jackson*. Los Ángeles, University of California Press: 49-61.

⁵⁷⁸ "Jackson's "Learning from Landscapes" in *The Necessity for Ruins* is the most important thing on landscape meaning I've ever read. It might be the most important ever written". Riley y Brown (1991). "Most Influential Books". *Landscape Journal* 2(10 (Fall 1991)): 173-186:p. 186.

⁵⁷⁹ "Jackson invented the field, and he makes it a pleasure to read". Bonnie Loyd, en *ibid*.

Desde los primeros acercamientos, aún intuitivos, a los paisajes contemporáneos de lo ordinario resultado de un descubrimiento visual y formal en el que el arte contemporáneo tuvo un relevante papel, hasta la construcción de un corpus teórico acerca de sus causas, reglas, significados y valores tuvieron que pasar varias décadas. En este periodo de tiempo, los textos de John Brinckerhoff Jackson constituyeron los informales cimientos de lo que más tarde daría lugar no solo a una disciplina de reconocido valor académico, sino sobre todo a un modo diferente de observar el territorio no solo de los Estados Unidos, foco principal de su atención, sino también, aunque de manera más tardía, de una Europa cada vez más influida por los modelos urbanos del nuevo continente. Las tres aproximaciones, la formal representada por el arte, la cultural impulsada por Jackson y la vertiente teórica derivada tanto de la geografía como de la arquitectura, ofrecen numerosos puntos de conexión. La relevancia de Jackson como narrador no debe hacer olvidar ni la construcción teórica de un discurso en torno a los paisajes cotidianos, ni la importancia otorgada por el propio Jackson a la componente visual, que alcanzará su punto álgido con *The Essential Landscape: The New Mexico Photographic Survey*⁵⁸⁰, publicación en la que sus ensayos se combinarán con la fotografía contemporánea para presentar una síntesis de su tierra de adopción, aquella que iba a convertirse en símbolo de una nueva verdadera América.

⁵⁸⁰ Yates, et al. (1985). *The Essential landscape : the New Mexico Photographic Survey*. Albuquerque, University of New Mexico Press.

John Brinckerhoff Jackson y los paisajes de lo cotidiano

Jackson insiste en la necesidad de mirar al paisaje moderno directamente a la cara; y su admonición no tiene por objeto solo que seamos comprensivos y tolerantes, sino que veamos el paisaje ordinario del automóvil, la vivienda móvil, el supermercado y el centro comercial como un “vernáculo” legítimo --es decir, propio de un área, pero de un área definida ahora a escala nacional en lugar de loca--l.⁵⁸¹

Encuadre social, cultural y biográfico

El aspecto de la tierra, el paisaje, se parece al aspecto del hombre.⁵⁸²

Sin la obra desarrollada por John Brinckerhoff Jackson a lo largo de casi cinco décadas resulta difícil entender el proceso de asimilación del paisaje cotidiano contemporáneo, no solo de los Estados Unidos en los que centró sus trabajos, sino también su más tardía influencia en Europa. Su colección de ensayos constituyen, más que un intento de explicar de situaciones particulares del territorio americano, relatos que definen y transmiten una determinada actitud ante el paisaje, un modo de mirar y afrontar la interpretación del lugar que antepone su comprensión social y funcional frente a la crítica formal, y que se sustenta en gran medida en la experiencia vital del propio Jackson y en su contexto cultural específico.

El propio Jackson reconoció en numerosas ocasiones que su interés por el paisaje no era algo innato, sino el resultado de un largo recorrido de formación y cambio de actitudes, en el que su atracción inicial hacia la literatura, la arquitectura o la geografía, moldeada por las experiencias adquiridas durante la Segunda Guerra Mundial, dieron lugar a la toma de conciencia respecto a una realidad territorial no suficientemente comprendida que creía necesario hacer visible. Será esta una de las motivaciones que le lleven a fundar en 1951 la revista *Landscape*, pero no el final de un camino que le conducirá desde una inquietud por los sucesos que estaban teniendo lugar en un paisaje pobre y olvidado como el del medio rural del suroeste hasta acometer los paisajes más banales y denostados de la modernidad con una actitud que, sin estar exenta de crítica, no trata sino de comprender y comunicar por qué el territorio es como es y qué influencia ha tenido el hombre en su conformación. Su obra, diversa y heterogénea, es el reflejo tanto de una evolución en su percepción y actitud ante el entorno como de la reformulación, informal, de una disciplina ya clásica, la del análisis cultural del territorio, que gracias a sus escritos se abría a nuevos horizontes.

Como ya se ha señalado, los años que sucedieron al fin de la Segunda Guerra Mundial fueron un periodo de cambio en los Estados Unidos, tanto desde el punto de vista territorial como social, cultural y económico, no exento de conflictos y contradicciones, en el que la acelerada y consentida transformación del entorno coexiste con el germen de una conciencia revolucionaria que eclosionará en los

⁵⁸¹ “Jackson points the way in his insistence on looking the modern scene squarely in the face; and his admonition is not simply for us to be comprehensive and tolerant, but to see the ordinary landscapes of the automobile, mobile home, supermarket, and shopping center as legitimately “vernacular” –that is, native to the area, but area now defined more at the national than the local scale”. Donald Meinig, Citado en Wilson y Groth (2003a). The polyphony of cultural landscape study. An introduction. En Chris Wilson y Paul Groth, *Everyday America. Cultural landscape studies after J.B. Jackson*. Los Ángeles, University of California Press: 1-22:p. 10-11.

⁵⁸² Jackson (1980f). Learning about landscapes. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 1-18:p. 5.

años sesenta. En relación a lo territorial, es a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta cuando, de forma paralela tanto a la recuperación de la conciencia sobre la capacidad humana para transformar el territorio y de los profundos cambios que esta fuerza transformadora estaba produciendo en el paisaje, emergen las bases intelectuales de las que surgirán los movimientos ecologistas modernos. Pero es también el momento del retorno del interés por la relación del hombre con su espacio vital más próximo, reflejo en ambos casos de una incipiente apreciación crítica de unos incontrolados e incomprensidos procesos transformadores de la realidad, generadores de un nuevo territorio construido en apariencia muy alejado de la tradición.

Bajo estas actitudes subyace una sensación de impotencia y escepticismo ante la capacidad de los medios usados tradicionalmente para estudiar y analizar el territorio y sus procesos, insuficientes o inadecuados para acometer la complejidad de la nueva situación y desarrollar, en su caso, mecanismos para el control y corrección de los procesos o sus efectos. Comienzan a adquirir relevancia, como respuesta a ello, metodologías de aproximación a lo territorial de carácter más informal, apoyadas en la narrativa literaria y visual, que ante la insuficiencia manifiesta de las herramientas de análisis y proyectación clásicas, reflejo también de una crítica del positivismo y desconfianza en la tecnología como solución única a los problemas, abogaban por cambios en las actitudes y la sensibilización como posible camino para transformar una realidad poco satisfactoria culturalmente pero también materialmente. Son los años de las primeras exposiciones y publicaciones del *Sierra Club*, de los libros protoecologistas de Teale, Carson o Leopold, o de las visiones arquitectónicas críticas de Blake o Gutkind, pero también el de la fundación, por un joven John Brinckerhoff Jackson, de la posteriormente influyente revista *Landscape*.

Concebida en sus inicios, dentro del creciente espíritu crítico con el paisaje contemporáneo, como una publicación destinada a hacer comprender un espacio tradicional como el rural, con el paso del tiempo *Landscape*, y los escritos del propio Jackson, se convirtieron en un referente esencial para la interpretación de esa moderna realidad construida americana, y para reconocer los vínculos ocultos entre los paisajes de presente, pasado y futuro de los Estados Unidos. A pesar de su extensa producción escrita, sus aportaciones como docente y conferenciante y su acreditada influencia, Jackson no legó un corpus evaluable desde una perspectiva teórica o desde criterios estrictamente académicos. Más que un investigador en el sentido formal, Jackson fue un observador e intérprete cuya principal contribución se encuentra no solo en hacer visible lo que para una gran parte de la sociedad había permanecido oculto u obviado durante décadas, sino también en su capacidad de sugerir modos de leer e interpretar esa realidad, territorial, no siempre exentos de controversia. Como afirmaba Donald Meinig en una conocida reseña sobre Jackson y uno de sus homólogos británicos, William G. Hoskins:

*De todas sus afirmaciones y argumentos, ninguna es documentada ni formalmente demostrada: mucho es observado, nada es medido. Jackson es un pensador estimulante, no es un erudito profesional. Sus escritos nunca están soportados por los instrumentos de investigación habituales.*⁵⁸³

Esta ausencia de una sólida base científica y metodológica, pero también la falta de rigor histórico y cultural de algunas de sus afirmaciones, concebidas más como soporte narrativo destinado a atrapar y sensibilizar al lector mediante argumentos que con la de formarlos a través de datos, ha supuesto el principal soporte a la crítica del trabajo de Jackson. Pero es también su confianza en la observación, intuición y erudición popular, en detrimento de la objetividad y la exactitud, lo que ha impulsado no solo un notable cambio en la percepción del territorio americano, sino también que el mismo trascienda el ámbito de lo informal para, gracias a su influencia e fuerza inspiradora sobre disciplinas ya consagradas como la geografía, la historia, la sociología o la arquitectura, configurar un nuevo campo de estudio reconocido capaz de ordenar y sistematizar un modo de describir y hacer comprender tanto la formación humana de los paisajes como la incidencia sobre los mismos de las actitudes y valores de las personas que los habitan. Quizá Jackson no recorrió el largo camino entre la observación atenta y la construcción del modelo que la diese explicación, pero fue capaz de dar los primeros pasos que abrían una senda hacia un mundo desconocido que otros, posteriormente, se animarían a continuar explorando.

En el momento en el que Jackson funda *Landscape*, en 1951, no existía ya en los Estados Unidos una disciplina que abordase el tema del paisaje y la vinculación del hombre y su territorio, si entendemos como tal un ámbito disciplinar con entidad y reconocimiento propio, aunque sí aproximaciones tangenciales y parciales desde diferentes campos de conocimiento y, sobre todo, un conjunto de inquietudes comunes en torno a temas como la transformación territorial, la alteración de la naturaleza o el papel del hombre en estos procesos. Una de las disciplinas americanas que había desarrollado en profundidad estos temas, la geografía cultural fundada por Carl Ortwin Sauer en los años treinta, cada vez más histórica y menos culturalista, se mostraba ahora incapaz de dar una respuesta integral a estas cuestiones y, sobre todo, a las mismas dentro del nuevo contexto cultural. La propuesta de Jackson, orientada inicialmente al estudio de los paisajes del suroeste americano, nace sin embargo ajena a estas propuestas, que conocerá de forma más tardía. Frente a ello, serían su curiosidad y sus inquietudes personales, formalizadas en los años previos a través de una heterogénea formación, unas lecturas muy remotamente conectadas a aspectos territoriales y, sobre todo, las experiencias personales derivadas de sus estancias en Europa, las que guían unos primeros pasos, aún dubitativos, en este campo.

Cabe en este sentido señalar los estrechos vínculos que Jackson, al igual que algunos de sus predecesores en el estudio del paisaje americano, mantenía con una cultura europea, y particularmente la cultura francesa. Aunque pertenecía a una acomodada familia de la costa este americana, Jackson nace en Dinard, Francia, y

⁵⁸³ "All is assertion and argument, nothing is documented or formally demonstrated; much is observed, nothing is measured. Jackson is a stimulating thinker, he is not a professional scholar. His writings are never supported by the usual research apparatus". Meinig (1979b). *Reading the landscape: An Appreciation of W. G. Hoskins and J. B. Jackson*. En Donald. W. Meinig, *The interpretation of ordinary landscapes: Geographical Essays*. New York, Oxford University Press: 195-244:p. 229.

alternará una formación en escuelas de Nueva Inglaterra, Massachusetts y Wisconsin, con la ofrecida en algunos prestigiosos centros educativos de París y Suiza como el *Institut Le Rosey* que le permitieron adquirir no solo un amplio bagaje cultural, sino también un dominio del francés y el alemán que serán esenciales para comprender algunos acontecimientos de su trayectoria personal posterior. Ya en edad adulta tendrá otros dos contactos intensos con la cultura y el territorio europeo gracias a dos viajes. El primero lo realiza 1929, tras haber leído por vez primera a Oswald Spengler, una de sus reconocidas influencias y guías en la interpretación del arte, la arquitectura y el paisaje europeo, y antes de iniciar sus estudios de historia y literatura en Harvard. El segundo lo inicia tras abandonar sus estudios de arquitectura en el *Massachusetts Institute of Technology* en 1932, apenas un año después de su inicio, y se prolongará hasta 1936, periodo durante el cual recorrió en moto gran parte del continente, documentando con dibujos y fotografías la arquitectura y el paisaje, mientras reflexionaba acerca de cuál era su verdadera vocación y escribía relatos cortos de ficción con algunos tintes políticos para su publicación en revistas como *American Review* o *Harper's*, aún sin vinculación a cuestiones territoriales. Dentro de los trabajos de esta época se encuadra también su única novela, *Saints in Summertime*, firmada como Brinckerhoff Jackson.

En este contexto, y tras dedicarse con carácter temporal a heterogéneos oficios, en 1940 se alista en el ejército, formándose en el *First Cavalry Division* en *Fort Bliss* (Texas) antes de ser destinado a *Fort Riley* (Kansas) y posteriormente, gracias a su formación previa y particularmente a su dominio del francés y el alemán, a Washington. Iniciada la Segunda Guerra Mundial, comienza a recibir adiestramiento para incorporarse a los servicios de inteligencia en el *Military Intelligence Training Center* en Camp Richie (Maryland), desde donde será enviado a Brasil, norte de África, y Europa como parte de la *Ninth Infantry Division* con la que participará en diversas campañas en Inglaterra y Francia. Este paso por el ejército de un joven americano en la década de los cuarenta no era algo excepcional. El propio Jackson se alistó no por iniciativa personal, sino formando parte de un grupo amplio de jóvenes de Nuevo México, donde residían algunos de sus ascendentes familiares con los que había trabajado como granjero en los años previos. Estos años de servicio contribuirían sin embargo de manera apreciable a completar su formación y a orientar definitivamente sus inquietudes hacia un particular modo de estudio y comprensión del territorio cuyas primeras nociones desarrolló en esta etapa. En el ejército aprende a interpretar mapas y fotografías aéreas, descubriendo su valor como instrumento de representación pero, al mismo tiempo, unas carencias que le hacen buscar mecanismos no canónicos para la interpretación del lugar, como fotografías históricas, dibujos, narraciones,... en buena medida debido a la influencia ejercida por una geografía cultural francesa con la que había empezado a entrar en contacto. Al mismo tiempo, adquiere conciencia tanto de la capacidad humana para transformar, en ocasiones de forma violenta, el territorio, como de las diferencias y similitudes entre los paisajes del viejo y nuevo continente.

Este aprendizaje le llevará, a su vuelta a los Estados Unidos en 1945, a mirar su propio territorio con nuevos ojos. El denigrado paisaje sureño o las grandes planicies, pobres en relación al histórica y ambientalmente valioso paisaje europeo que había conocido en su juventud, se presenta ahora ante él con una nueva perspectiva y con la necesidad de ser, al igual que ya había hecho en la década

anterior con el paisaje europeo, recorrido, documentado y comprendido. Sus conocimientos, su experiencia, sus abundantes anotaciones, fotografías y dibujos y unas ideas, heterogéneas y aún inmaduras, acerca de qué y cómo era ese paisaje americano, serán la base sobre la que en 1951 funda *Landscape*, dando comienzo a un enriquecedor modo de interpretar el territorio.

Landscape: Una renovada percepción del paisaje americano

*Landscape ha hecho una contribución única al pensamiento de nuestro tiempo... Ninguna otra revista, con sus modestos recursos, ha hecho tanto por dirigir la atención sobre este aspecto esencial de la existencia humana.*⁵⁸⁴

Durante su estancia en Francia tras el desembarco de Normandía, Jackson había tomado contacto con la geografía cultural francesa, tanto a través de los grandes maestros de la geografía clásica como Paul Vidal de la Blache o Albert Demangeon, como de los geógrafos que a mediados de siglo impulsaban el desarrollo una rama del estudio del territorio, la geografía humana, sin apenas repercusión al otro lado del Atlántico más allá del aún limitado legado de Carl Ortwin Sauer y la ya desestructurada Escuela de Berkeley. Estos textos ejercieron, al igual que décadas antes lo habían hecho en el propio Sauer, una gran influencia sobre Jackson, su modo de mirar el territorio y, particularmente, su manera de entenderlo y transmitirlo a través de un lenguaje sencillo pero al mismo tiempo preciso, que le recordaba a algunos de sus antiguos mentores de la Universidad de Harvard. En particular, le llamará la atención una nueva publicación, promovida por Pierre Deffontaines, la *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, cuyo enfoque y contenidos serán los que trate de trasladar posteriormente al muy diferente contexto, cultural y material, americano. En el año 1951 nace la nueva publicación, *Landscape*, que durante casi dos décadas será el proyecto personal y principal vehículo de expresión de Jackson.

Aunque los primeros números de *Landscape* se encuentran, por temática y contenidos, más próximos a las revistas europeas que tomó como referencia, orientadas hacia el estudio de espacios tradicionales como el medio rural, que al Jackson como intérprete del paisaje contemporáneo americano y de la vida cotidiana, en ellos es posible identificar ya el germen de todo su trabajo y unas primeras intuiciones acerca del paisaje americano que aún deberían madurar. A esta evolución contribuyó que el planteamiento inicial de la publicación se mostrase, de forma muy temprana, insuficiente, obligando al propio Jackson a reinventarla en varias ocasiones para ampliar sus horizontes. La presentación del primer número de *Landscape Magazine*, su título original, mostraba bajo el subtítulo *Human Geography on the Southwest [Geografía humana del suroeste]*, de forma muy específica sus pretensiones:

*Landscape está interesada en artículos originales de no más de 4.000 palabras que aborden aspectos de la geografía humana del suroeste, particularmente que se adapten a ser ilustrados con imágenes aéreas. Los artículos deberían estar diseñados para apelar al profano inteligente en lugar de al especialista.*⁵⁸⁵

Apenas un año después, el espectro de la revista, aún bajo el mismo encabezado, ya había cambiado para ampliar espacial y temáticamente su ámbito de estudio ante el agotamiento de las cuestiones relevantes vinculadas al suroeste americano. Jackson comienza a ser consciente de que hay muchas más realidades territoriales,

⁵⁸⁴ "Landscape has made a unique contribution to the thought of our time...No other magazine, with such modest resources, has done so much to focus attention to this major aspect of man's existence". Lewis Mumford, citado en *ibid.*, p. 227.

⁵⁸⁵ "Landscape is interested in original articles of not more than 4.000 words dealing with aspects of the human geography of the Southwest, particularly those suited to illustration by aerial photographs. Articles should be designed to appeal to the intelligent layman rather than the specialist". John Brinckerhoff Jackson, citado en *ibid.*, p. 210.

además del mundo rural, que no son percibidas ni comprendidas, y sobre las que resultaba urgente reflexionar.

*Nuestra intención es ofrecer artículos, de fuentes estadounidenses y extranjeras, sobre los aspectos más comunes del hábitat humano, los más fáciles de percibir, pero al mismo tiempo los menos entendidos: la vivienda, la ciudad, la carretera, el paisaje humano rural.*⁵⁸⁶

Los inicios de *Landscape*, editada por un entonces desconocido Jackson adentrándose en un campo que apenas si despertaba interés ni entre los profesionales ni entre esos “no iniciados” a los que dirigía su mensaje, no fueron fáciles. El público objetivo de *Landscape*, aunque influyente, nunca llegó a ser muy numeroso, pero en esta primera etapa se limitaba a los contactos personales del autor y a algunas instituciones a las que era enviada de forma promocional. Y si los lectores no eran numerosos, aún menos los participantes en su elaboración, convirtiendo a Jackson por necesidad, pero en parte también por vocación, en editor, productor y redactor de prácticamente la totalidad de los textos que integraban los primeros ejemplares.

Los citados textos introductorios de la orientación de la revista presentan ya, aún sin formalizar, algunas de las claves que van a contribuir a la construcción de una nueva idea del territorio y el paisaje, orientada inicialmente al contexto americano, pero que con el paso del tiempo no solo no ha perdido vitalidad, sino que ha ganado en riqueza y posibilidades de aplicación. El primero, incluido en el número inaugural de *Landscape*, abogaba ya por ofrecer herramientas para la comprensión del territorio alejadas de la especificidad y tecnicismos propios del mundo académico, que fuesen accesibles para un amplio espectro de la población cuyo único requisito exigible sería la existencia de un interés por reflexionar sobre el espacio en el que vivía. Los medios para fomentarlo, que Jackson empleará de manera recurrente durante toda su trayectoria⁵⁸⁷, serán unos textos lo suficientemente breves para obligar a acotar con precisión el tema que debía centrar la atención del lector, pero con suficiente extensión para posibilitar un desarrollo suficiente de objetivos concretos. Unos textos apoyados por un siempre relevante soporte gráfico, muy presente en *Landscape* aunque vea reducido su protagonismo en los libros posteriores, inicialmente enfocado hacia una fotografía aérea entonces de actualidad y en la que “la verdadera relación entre lo natural y el paisaje humano se revela primero con claridad”⁵⁸⁸, pero que sería tempranamente reemplazada por aquellas vistas que, renunciando a la pretensión de abarcar la gran escala y los patrones territoriales generales dominantes en el espacio americano, permitían una apreciación más humana de un paisaje que ya no era solo el rural sureño, sino uno más diverso y complejo.

⁵⁸⁶ “Our intention is to offer articles, both from American and foreign sources, on those aspects of the human habitat which are most common, most easily perceived, but at present least understood: the dwelling, the town, the road, the rural human landscape”. John Brinckerhoff Jackson, citado en *ibid.*, p. 215.

⁵⁸⁷ Jackson solo publicará, además de su novela de juventud, un libro con una estructura y temática unitaria, (1972a). *American space: the centennial years, 1865-1876*. New York,, Norton., que puede considerarse la primera parte de su inacabado proyecto de historia del paisaje americano. El resto de su producción, incluso la concebida pasa su publicación conjunta, está integrada por artículos con estas características.

⁵⁸⁸ “It is from the air that the true relationship between the natural and the human landscape is first clearly revealed”. John Brinckerhoff Jackson, citado en Horowitz (1997). J.B. Jackson and the discovery of the american landscape. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: ix-xxxii:p. xxi.

A partir del segundo año de *Landscape* se dejan a un lado los límites espaciales de los temas tratados en los primeros números para centrarse en la esencia de lo que había llevado a Jackson a posar su mirada sobre el paisaje del suroeste, su condición de lugar construido desde la cotidianeidad, vivido pero al mismo tiempo ignorado y, por ello, incomprendido. Era esa, en gran medida, la sensación que le había movido a tratar de explicar cómo era el paisaje en el que había pasado parte de su juventud, el de Nuevo México y su entorno, cuyo primer sentimiento de rechazo, debido a su contraste con ese bello paisaje europeo que conocía y admiraba, se invierte cuando retorna a él con los conocimientos y experiencia adquiridos en los años cuarenta. El nacimiento y evolución de los contenidos de *Landscape* responden en parte a esta experiencia, a la de un cambio de actitud ante un determinado territorio que pasa del rechazo a la aceptación a través de su comprensión y el reconocimiento de un determinado "sentido del lugar" del que en ocasiones no se es plenamente consciente simplemente porque, por su familiaridad, no es objeto de la suficiente atención. El paisaje del sudoeste americano atendía ya a esa condición de lo cotidiano ignorado, tanto por los habitantes del mismo como por el resto del país, que no era capaz de reconocer en él ninguno de los cánones históricamente consolidados del paisaje americano ni, por supuesto, del europeo. En su acercamiento inicial a Nuevo México es posible identificar, junto con una comprensión de la escala y las estructuras globales producidas por la intervención humana, las primeras lecturas e interpretaciones de elementos populares y cotidianos, pero también una reflexión en torno a la exigencia de no evitar enfrentarse a aquellos aspectos desagradables de la experiencia territorial, parte también esencial y caracterizadora de ese sentido del lugar que debía ser aprehendido. La atención a estos componentes, interrelacionados, constituía un factor diferencial de su visión respecto a las más tradicionalistas, que iba a posibilitar avanzar, con libertad, en el entendimiento de situaciones espaciales con un alto grado de complejidad, heterogeneidad o indefinición, como los espacios en activa transformación o en estadios intermedios, entre los que emergen aquellos construidos a partir de la adaptación y reorganización del entorno a las inmediatas y cambiantes inquietudes y necesidades de sus habitantes, esto es, a la estricta cotidianeidad.

Jackson fue, ante todo, un intérprete de lo observado, alguien capaz de articular un discurso coherente, no necesariamente apoyado en verdades objetivas, que permitía pasar de la ignorancia y rechazo al conocimiento y comprensión del territorio que le rodeaba. Una actitud que podía de algún modo también ser reconocida en algunas expresiones artísticas, literarias o fotográficas de la época que habían centrado su atención en diferentes expresiones de lo cotidiano y ordinario, en ocasiones apoyadas en elaborados discursos capaces de dotar de sentido, para un observador ajeno al lugar, a espacios hasta entonces ignorados. Será este un aspecto diferencial de un trabajo interpretativo de Jackson concebido en el sentido opuesto, el de facilitar la lectura del paisaje no solo al extraño, sino también a sus propios habitantes. Un territorio que en sus inicios se identifica con una región concreta, pero que evoluciona hacia una lectura más global, la de los Estados Unidos de su tiempo por los propios estadounidenses, hacia la configuración de una moderna idea unificadora e identitaria de América a través de su paisaje.

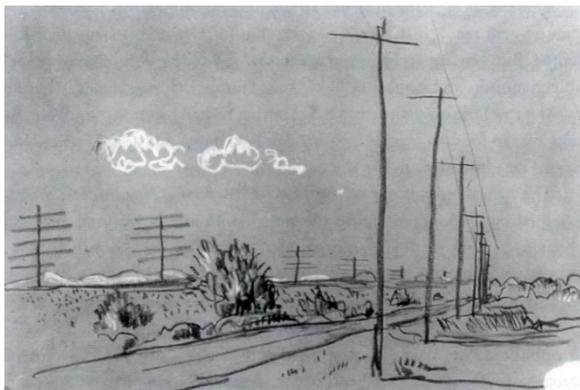


Ilustración 111.- A la izquierda, John Brinckerhoff Jackson, "Road with Telegraph Wires", dibujo realizado inmediatamente después de su vuelta a los Estados Unidos (1947), en (Helphand, K. L., Melnick, R. Z. y Kane, R. C., 1997: 38). A la derecha, Edward Weston, "Solano County, California", fotografía tomada una década antes (1937), en (Szarkowski, J., 1981: 42).

La transición entre el interés por un territorio construido tradicional específico como el del suroeste y su reorientación hacia las transformaciones territoriales de su tiempo no es sino el resultado de una evolución del concepto de lo cotidiano y de la disolución de los límites espaciales y conceptuales autoimpuestos. Como afirman Chris Wilson y Paul Groth, el valor de la obra de Jackson se encuentra tanto en la creación de una disciplina, un concepto o un modo de estudio innovador, como en su capacidad para ampliar el espectro de los elementos territoriales que podían ser objeto del mismo⁵⁸⁹ tanto desde la perspectiva de sus componentes materiales como del modo en que estos se relacionan entre ellos y la sociedad para constituir una unidad coherente. Fue también un pionero en la ruptura voluntaria del paradigma del paisaje como seña de identidad asociada un espacio acotado, propio de una perspectiva regionalista como la de la geografía cultural americana, para acometer sus estudios desde una perspectiva identitaria más generalista, que recupera algunas de las bases de los grandes iconos territoriales nacionales. A partir de un determinado momento, el paisaje que describe y analiza deja de ser solo el del suroeste para convertirse en el paisaje de América, en lo que hay de común, material o inmaterial, en el conjunto del país y que podría constituir un hecho diferencial respecto a lo que había observado y entendido del viejo continente. Del intento de comprender y explicar sus observaciones nacerá la toma de conciencia del paisaje americano como una entidad diferente de cualquier otra que hubiese conocido, una idea que se fragua a partir de un análisis inicial de la arquitectura y, en particular de la vivienda moderna, unidad mínima para la organización y experiencia humana de su entorno que se convertirá en uno de sus temas recurrentes, a la que se irán sumando nuevas entidades de la diversa y compleja realidad territorial americana hasta componer un rico y heterogéneo concepto del paisaje nacional, muy alegado de la simplicidad propia de los iconos popularizados hasta entonces.

En los años sesenta, durante la segunda década de *Landscape*, el tema del cambio, ya habitual en su primera etapa, se convertirá en el eje central del discurso identitario. En los primeros años, tanto la transformación del medio rural que será

⁵⁸⁹ "Su influencia no fue crear nada nuevo, una disciplina bien definida o un simple paradigma. En lugar de ello, conscientemente añadió mayor diversidad a la tarea [de comprender el paisaje]". ["His influence was not to create any new, well-defined disciplinary rigor or a single paradigm. Instead, he consciously added still more diversity to the enterprise [conocer el paisaje]"] Wilson y Groth (2003a). The polyphony of cultural landscape study. An introduction. En Chris Wilson y Paul Groth, *Everyday America. Cultural landscape studies after J.B. Jackson*. Los Ángeles, University of California Press: 1-22:p. 13.

el hilo conductor de la primera recopilación de artículos de *Landscape*, publicada ya en los años setenta⁵⁹⁰, como del medio urbano atraían las observaciones de diversos autores, incluido el propio Jackson, transmitiendo diagnósticos en los que se alternaba la perspectiva nostálgica producida por el recuerdo de un pasado más ordenado y equilibrado que estaba desapareciendo, con el horror ante la destrucción de los ideales que este representaba y el miedo ante un futuro incierto. En buena medida, en *Landscape* concurren las mismas sensaciones de desconcierto, incompreensión e incertidumbre que emanaban también, con diferente perspectiva y actitud crítica personal, de Peter Blake o Christopher Tunnard, con quienes compartía además la búsqueda de mecanismos capaces de corregir las en ese momento consideradas distorsiones territoriales. Jackson conocía, de hecho, la obra de Tunnard, del que en los años cincuenta había publicado las reseñas de *Gardens in the Modern Landscape*, *The City of Man* y *American Skyline*, y con quien discrepaba, al igual que con Garret Eckbo, en la visión posibilista y optimista del diseño como corrector de los errores del paisaje y de la sociedad. Tampoco le eran desconocidos los trabajos de Peter Blake o de Erwin Anton Gutkind, a cuyo *Our world from the air; an international survey of man and his environment* también dedica en 1953 una reseña bastante crítica con su intento de comprender el territorio desde la simplicidad que ofrecía la distancia y la gran escala proporcionada por la fotografía aérea, a pesar de que el propio Jackson había sido un firme defensor de la misma apenas unos años atrás⁵⁹¹.

Para la década siguiente, el pensamiento de Jackson no solo había virado en relación a la preferencia por determinados tipos de representación del territorio, sino también en su consideración del cambio y en cómo dirigir el mismo. La transformación del territorio ya no era entendida como un hecho circunstancial al que, desde una visión nostálgica, debía hacerse frente, para erigirse como una de las claves para entender el presente y futuro del paisaje de los Estados Unidos frente a un paisaje europeo obsesionado con la preservación de las huellas de su pasado. Un cambio que, además, se reconocía como inevitable. Jackson, anticipándose a lo que más adelante defendería Peter Blake, creía que la gestión de esta transformación requería del desarrollo de un nuevo paradigma en la planificación del territorio que no podía ser el resultado de una imposición por parte de técnicos o especialistas, sino que debía emerger de una sociedad sensibilizada y consciente del interés y necesidad de construir una realidad mejor en la que poder vivir, y en la que era una obligación participar activamente. Un proceso para el cual era preciso conocer en profundidad el espacio sobre el que se iba a actuar, pero también a las personas y la sociedad que lo habitaba en toda su complejidad, desde la convicción, ya intuita por la geografía cultural californiana, de que la forma no era sino el resultado de la suma de las acciones emprendidas por cada individuo, pero también de la concurrencia y confrontación de intereses particulares o colectivos. Una adecuada planificación debía, por tanto, incidir y comprender cuáles eran esos intereses y las consecuencias, positivas y negativas, de su satisfacción para, en su caso, establecer los mecanismos que permitiesen a la propia sociedad redirigirlos, voluntariamente, hacia un mayor beneficio colectivo.

⁵⁹⁰ Véase Zube y Zube, Eds. (1977b). *Changing rural landscapes*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press.

⁵⁹¹ Para un análisis de la confrontación entre Gutkind y Jackson, véase Meinig (1979b). Reading the landscape: An Appreciation of W. G. Hoskins and J. B. Jackson. En Donald. W. Meinig, *The interpretation of ordinary landscapes: Geographical Essays*. New York, Oxford University Press: 195-244.

La idea de una sociedad capaz, por sus propios medios e iniciativa, de producir el "territorio soñado" se encontraba muy arraigada en el imaginario colectivo americano, pero no era a esa mentalidad, individualista y orientada a la satisfacción inmediata, a la que recurría Jackson. Frente a ello, introducía el matiz de la exigencia de que los individuos fueran conscientes de que debían actuar no solo en su propio beneficio, sino también en el de la colectividad, no solo para la satisfacción de sus necesidades presentes, sino también para las futuras. Y ante todo, recogía su confianza en una sociedad que por su juventud e indefinición, en contraste con la europea, tenía aún la oportunidad de definir qué y cómo quería ser, pero también la obligación, que parecía olvidada, de asumir su responsabilidad en la toma de esa decisión.

Desde sus orígenes, la sociedad americana se había caracterizado por la búsqueda de la diferenciación, de su independencia política, administrativa, pero también cultural de las metrópolis europeas. En la posibilidad de crear algo nuevo y diferente desde la nada residían algunos de sus mitos tradicionales, como el de la frontera y la conquista del oeste, que no podían evitar considerar el territorio como una gran *tabula rasa* sobre la que era posible construir grandes logros, pero también muchos horrores. Jackson interpretará en los años sesenta que este factor diferenciador de los Estados Unidos, el de la capacidad de hacerse a sí mismo, estaba siendo debilitado por un intento banal de emular a Europa en la consideración de su propia historia, particularmente la urbana, no tanto a través de lo cultural como de lo estrictamente formal. Y reaccionará ante ello con una actitud radical, enfatizando la condición dinámica, cambiante y adaptativa del paisaje como la verdadera identidad americana frente a una historia material escasamente significativa a pesar de los esfuerzos realizados por conservarla, ya sea en el contexto urbano con las políticas de protección de los *downtowns*, o la más arraigada preservación de la naturaleza. La actitud de Jackson ante el paisaje se vuelve, por ello, más tolerante ante lo nuevo y mutable, y trata de transmitir la misma a los lectores.

No debe confundirse en cualquier caso la tolerancia con la aceptación o la ausencia de sentido crítico. No existe en Jackson una renuncia expresa al deseo de crear un entorno de mayor calidad, ni a la sensibilización social sobre las consecuencias que la satisfacción de sus deseos tiene en la forma del lugar que habitan. Sigue entendiendo que existe, en términos de Peter Blake, una América fea, una América que es "un caos, llamativamente mal construida, un desorden iluminado por neones que empeora cada año"⁵⁹². Pero asume que esa es también parte de una identidad a la que no se debe dar la espalda, reconociéndola no solo como una parte integrante más del paisaje americano, sino como un reflejo de la propia sociedad, de su propio desorden.

A partir de este principio, su acercamiento al paisaje discurre por la doble senda del análisis crítico de lo existente y la búsqueda de todo aquello que pudiera contribuir a orientar adecuadamente su futuro, aprovechando el valor de su propia indefinición, flexibilidad y versatilidad. El matiz temporal que introduce esta doble perspectiva es relevante. La capacidad y oportunidad de decidir el camino a recorrer por una sociedad y su territorio no debe interpretarse como la obligación

⁵⁹² "a mess, a garish, jerrybuilt, neon-lighted mess that grows worse each year". John Brinckerhoff Jackson, citado en *ibid.*, p. 224.

de establecer un destino específico, concreto e inamovible. Si algún valor destacaba Jackson de la cultura americana frente a la europea, que conocía y apreciaba, era la ausencia de puntos de referencia estables, la existencia de esa posibilidad de *tabula rasa* material que, a pesar de los negativos resultados mostrados en los últimos tiempos, ofrecía siempre la posibilidad de un nuevo comienzo, de un nuevo proyecto individual pero también colectivo, una nueva y diferente respuesta a la necesidad humana de tener un lugar en el que vivir. Pero esta oportunidad no se reconocía únicamente desde una perspectiva material, sino también social. La refundación de un proyecto cultural único y compartido a partir de su ausencia, entendida como causante del desorden y fealdad territorial, era vista como algo aún posible. Para Jackson, el caos del paisaje americano no era tanto el resultado de un mal proyecto, como de la confluencia espacial y temporal de múltiples proyectos inconclusos y fracasados, fragmentos aislados e incoherentes de la construcción de su territorio y su sociedad, pero si América quería conservar su valor diferenciador e identitario, debía renunciar expresamente a alcanzar un determinado orden formal, y aprovechar su capacidad de cambio y adaptación para redefinir un concepto de belleza que no respondiese a los cánones tradicionales y contribuyese, al mismo tiempo, a la resolución de los conflictos inherentes a la propia sociedad.

Es importante señalar que en esta transformación de las carencias del paisaje americano en virtud nunca se pierde la referencia, aunque expresamente no sea citada, ofrecida por los aspectos que hacen valioso al paisaje europeo. Jackson juega inteligentemente con su conocimiento de Europa y su territorio, y reconstruye a partir de él, y de la analogía y confrontación, unos valores propiamente americanos que no hacen sino enfatizar la condición distintiva de los Estados Unidos. Frente a la actitud conservadora europea sitúa la capacidad de cambio; frente a la existencia de referentes consolidados, la flexibilidad y capacidad de adaptación; frente a un único proyecto colectivo, la individualidad orientada hacia objetivos compartidos; frente a lo excepcional, lo cotidiano; frente a la mirada al pasado, el avance hacia el futuro; o frente a la interpretación visual desde el exterior, la experiencia propia, cercana y participada de aquellos que habitan ese espacio, condición distintiva de una moderna concepción del paisaje.

La inversión o adaptación de los conceptos tradicionales europeos del paisaje inciden también en un concepto clave en su apreciación, el de la belleza, que deja de ser una construcción estética esencialmente visual, que parecía imposible de reproducir en los Estados Unidos si no era a través de su *wilderness*, para encontrarse, en un contexto de permanente cambio, en la eficiente satisfacción de una necesidad, no en la forma sino en la función. Desarrolla Jackson en este sentido una concepción de lo bello no entendida como absoluta sino cultural y también temporalmente mutable, capaz de habilitar su redescubrimiento paralelo a la propia evolución material de un paisaje observado cuya "belleza no es simplemente uno de sus aspectos, sino su verdadera esencia y que esta belleza deriva de la presencia humana"⁵⁹³. El nuevo paisaje redescubierto y conceptualizado es esencialmente humanizado y caracterizado por su eficiencia funcional. Los elementos de la vida diaria emergen en él como la muestra más auténtica de los paradigmas de la cultura americana y su relación con el territorio:

⁵⁹³ "The older I grow and the longer I look at landscapes and seek to understand them, the more convinced I am that their beauty is not simply an aspect but their very essence and that that beauty derives from the human presence"] Jackson (1984e). *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press.

la inmediatez, la respuesta directa a una necesidad, la flexibilidad y adaptación... Lo cotidiano es la expresión más directa, pura y no condicionada, aunque también más incomprendida y aparentemente desordenada, de la construcción del hábitat por parte del hombre. La labor de un analista del paisaje, como era Jackson, sería la de descubrir, pero también construir y transmitir, el orden oculto que permitía reconocer, interpretar y valorar esa realidad frecuentemente olvidada como algo propio, y a través de ello guiar hacia su adecuada construcción colectiva.

Apertura y tolerancia ante el paisaje contemporáneo

Los indeterminados límites disciplinarios de las enseñanzas de Jackson sobre el paisaje fueron su mayor problema y su mayor fortaleza.⁵⁹⁴

A mediados de los años sesenta, *Landscape* y el propio John Brinckerhoff Jackson habían dejado de ser unos desconocidos en el ámbito de las dos disciplinas principales de estudio del territorio en los Estados Unidos, la geografía y la arquitectura, para convertirse en frecuentes e influyentes referencias. Atrás habían quedado los tiempos en los que la revista era solo un proyecto impulsado y desarrollado casi en exclusiva por el propio Jackson, obligado ahora a dejar a un lado su papel como redactor de artículos para asumir el de editor y selector de las numerosas propuestas de colaboración remitidas, en algunos casos, por quienes más adelante se iban a convertir en reputadas autoridades en la materia. Al final de esta década, en 1967, Jackson iniciará un periodo de actividad docente, centrada fundamentalmente en la historia del paisaje americano y europeo, en la Universidad de Berkeley, en el College of Environmental *Design* y el *Department of Geography*, que marcará un punto de inflexión en su trayectoria como analista e intérprete del territorio. Al año siguiente abandona *Landscape*, con la que seguirá colaborando de forma puntual como una más de las múltiples publicaciones a las que ofrecerá sus reflexiones, para concentrarse en su nueva labor como docente, extendida en 1969 al *Department of Visual and Environmental Studies* y el *Department of Landscape Architecture* de la Universidad de Harvard, y a una cada vez más prolífica actividad de difusión y sensibilización expresada a través de escritos y conferencias.

El contexto cultural de finales de los años sesenta era muy diferente ya al del momento en el que Jackson había comenzado a escribir, no solo porque la sociedad se había vuelto más crítica e interesada en cambiar su realidad social, sino también porque ya había tenido lugar un cambio sustantivo en el contexto de la apreciación del territorio en los Estados Unidos. Si en 1951 el tema del paisaje apenas despertaba interés alguno en la sociedad americana, a finales de los sesenta se había convertido en elemento central del debate en torno a los procesos de transformación que estaban teniendo lugar en su seno, un cambio de mentalidad al que Jackson había realizado su personal contribución, que coexistía con otras interpretaciones del territorio en algunos casos antagónicas como las de los movimientos conservacionistas y ambientalistas, o singulares como las vinculadas al mundo del arte, desde Ed Ruscha a los *EarthWorks*, pasando por la cada vez más relevante expresión fotográfica. No obstante, la situación con la que Jackson se encuentra ahora resultaba, hasta cierto punto, contradictoria con la línea de pensamiento que había construido y defendido hasta ese momento, y eso influiría en la futura expresión de sus ideas. Por una parte, contaba ahora con un contexto favorable, con una sociedad que, al contrario de lo que sucedía décadas atrás, se encontraba sensibilizada y receptiva ante las cuestiones relativas a su territorio, y ante la que era posible presentar y defender sus propuestas. Pero al mismo tiempo, Jackson se mantenía aún fuera de las líneas de pensamiento dominantes, apostando por una aproximación al paisaje contemporáneo sin prejuicios para

⁵⁹⁴ "The indeterminate disciplinary boundaries of Jackson's teaching about the landscape were its greatest problem and its greatest strength". Michael Conzen, citado en Wilson y Groth (2003a). The polyphony of cultural landscape study. An introduction. En Chris Wilson y Paul Groth, *Everyday America. Cultural landscape studies after J.B. Jackson*. Los Ángeles, University of California Press: 1-22:p. 22.

comprenderlo, guiarlo y, finalmente, aceptarlo, frente a la más generalizada apreciación negativa y deseosa de soluciones eficaces que pudiesen corregir el aparente desorden.

Durante casi dos décadas Jackson había ayudado a configurar no únicamente una nueva disciplina relativa al estudio del paisaje, sino también un modo de abordarlo al mismo tiempo radical y accesible. El periodo posterior al abandono de *Landscape*, en el que contará con un cada vez mayor reconocimiento así como con un contexto cultural apropiado y receptivo, propiciará que sea ahora cuando aquellas ideas esbozadas en su última etapa en la revista se desarrollen y den lugar a las que quizá sean sus aportaciones de mayor interés, dejando a un lado el análisis de los espacios más tradicionales para abordar con mayor intensidad el paisaje contemporáneo, desde sus extraños elementos hasta su incomprendido orden y estructura, pasando por sus procesos de formación y transformación. El abandono en 1978 de la enseñanza universitaria reglada para retirarse a su finca en La Cienaga (Santa Fe, Nuevo Mexico), le ofrecerá además el tiempo y la tranquilidad necesarios no solo para incrementar de forma sustantiva su producción escrita, sino también para abordar textos con mayor grado de complejidad, aunque no llegara a concluir algunos de sus grandes proyectos como el de componer su historia general del paisaje americano⁵⁹⁵.

Lo que hace interesante a este periodo no es solo que en el mismo se produzcan algunos de sus textos más reconocidos y, por ello, también influyentes. Tampoco es únicamente su mirada a los, cada vez más diversos, elementos del más reciente paisaje a los que algunos de sus contemporáneos, desde diferentes perspectivas, también se estaban aproximando aunque solo fuese para manifestar su rechazo. Lo significativo es que su análisis no era sino una expresión más de una actitud presente a lo largo de toda su trayectoria, la de enfrentarse sin prejuicios a cualquier territorio para intentar comprenderlo, fuera este un lugar con rasgos tradicionales como el medio rural, la ciudad como máxima expresión de la capacidad humana para transformar y adaptar el entorno o, como lo hace ahora, las expresiones más banales y convencionales de su entorno construido. La diversidad de los temas que comienza a tratar aporta riqueza a la experiencia del paisaje americano, y es también una manifestación de la necesidad de encontrar un modo de entenderlo, sin perder de referencia los viejos mitos territoriales pero renunciando a la idea de que estos, por sí solos, pudiesen resolver las incertidumbres inherentes a esta por el momento desconocida e incomprendida realidad. No pretende, como habían propuesto algunos de sus contemporáneos, reinterpretar el *wilderness* a través de la aplicación del concepto y sus valores a espacios antropizados, ni tampoco asimilar el *countryside* a una muy diferente ocupación de las tierras yermas en el último cuarto de la misma centuria. Los nuevos elementos y orden establecidos por el hombre en un espacio americano ya construido requerían una renovada explicación que quizá, desde una visión retrospectiva, pudiese también arrojar luz sobre el pasado.

⁵⁹⁵ Jackson (1972a). *American space: the centennial years, 1865-1876*. New York,, Norton. puede entenderse como la primera parte de esta historia inconclusa, y su único libro cuya estructura no se corresponde con la de recopilación de ensayos breves.

Si la temática se diversifica, también lo hacen las perspectivas a través de las cuales se aproxima a la misma, en un proceso en el que se alternan los aciertos y los errores, consecuencia de la búsqueda de ese "canon territorial americano" que solo a través de métodos poco convencionales parecía poder aflorar. Porque en el recorrido hacia el redescubrimiento del territorio americano se encuentran siempre presentes algunas cuestiones, aunque no sean enunciadas expresamente, a las que Jackson pretendía dar respuesta con independencia del lugar concreto abordado. La existencia de una idea capaz de explicar la construcción del paisaje a lo largo de toda su historia, con independencia de su expresión material, la identificación de los factores diferenciales del paisaje americano respecto al europeo o la relación del hombre con la naturaleza y con su pasado son aspectos que, con diferente intensidad, son tratados en cada uno de sus escritos. Su investigación es, en síntesis, el reflejo de una conciencia de que el modo en el que el hombre transforma el territorio y su interpretación del mismo, el paisaje, es una expresión de su identidad cultural. Una identidad que deja de entenderse únicamente desde una perspectiva regionalista, de un grupo social en un espacio y tiempo determinado, propia de sus inicios en *Landscape* pero también de la geografía cultural clásica, para acometerse desde la búsqueda de una verdadera identidad territorial nacional capaz de asumir el papel que, en otro tiempo, desempeñó el *wilderness* o el espacio del *american farmer*.

Esta búsqueda, abierta y sin prejuicios, conduce a un rasgo particularmente relevante y diferenciador, su creciente tolerancia ante los nuevos paisajes. En las décadas previas ya había manifestado la atracción que le producía contemplar e intentar comprender el *backyard* de América, aquello que permanecía oculto o ignorado, que a través de sus escritos pretendía hacer visible pero también, desde una actitud crítica, instar a la corrección de aquello que juzgaba erróneo, de lo que suponía una ruptura de la armonía entre hombre y naturaleza que tenía en el espacio rural tradicional su expresión más apreciada frente a una actitud ambientalista que consideraba destructiva de esta relación, con el objeto final de contribuir a la construcción de un mejor lugar en el que vivir. Esta actitud inicial evoluciona de manera progresiva hasta el momento en que comienza a apreciar todo ese amplio conjunto de manifestaciones territoriales como la expresión real y directa de la diversidad y vitalidad de la sociedad americana que constituía, en su opinión, uno de sus principales valores. La actitud tolerante no excluye, no obstante, el juicio de valor. Los buenos y malos paisajes, o de manera más precisa el diferente grado de acierto de la intervención humana en el territorio, es considerado, pero el error ya no es valorado únicamente de modo negativo, sino que es entendido como una parte más, inevitable e irrenunciable, del proceso dinámico, abierto y complejo que da lugar al paisaje, cuya expresión formal produce rechazo no tanto por sus características intrínsecas como por la ausencia de las claves, los símbolos, que lo pueden hacer comprensible.

El nuevo paisaje no responde, y por tanto no puede ser entendido, a través de viejos modelos, valores o metáforas. Debían por ello crearse unos nuevos criterios de interpretación, cuya idoneidad era aún desconocida y cuya aceptación social podía tardar largo tiempo en alcanzarse. En este contexto, el no convencional y en ocasiones poco riguroso modo en que Jackson trata de explicar el paisaje contemporáneo supone una apuesta por generar, sin miedo al fracaso, conceptos capaces de llamar a una reflexión individual, profunda e inteligente por parte de sus

lectores e iniciar, a partir de ellos, la construcción de esta nueva metáfora del paisaje que, como todas las que le precedieron, debía ser colectiva. Las propuestas de Jackson, en su diversidad, apuntalan algunas de las claves que podían guiar hacia esa idea compartida de su territorio, contribuyendo a dotar de sentido a algunos fenómenos de transformación espacial y sus efectos hasta entonces considerados como un subproducto de los males de la propia sociedad.

Buscando una metáfora para el paisaje contemporáneo

Parecemos estar viviendo en el medio de un segundo y más masivo 'völkewandering', en un periodo en el que los viejos paisajes desaparecen y nuevos paisajes que implican nuevas relaciones, nuevas demandas en el entorno están lentamente cogiendo forma.⁵⁹⁶

No resulta sencillo, dentro del conjunto de la obra de John Brinckerhoff Jackson, encontrar ni una definición precisa de lo que para él era el paisaje, ni una metodología ordenada para su estudio. Sí es posible reconocer no obstante, dentro de la heterogeneidad y diversidad de sus propuestas, algunas ideas y conceptos recurrentes que pueden interpretarse como la base sobre la que se pretendía construir esa nueva metáfora que permitiría comprender el territorio contemporáneo. Donald Meinig, en la breve síntesis de su obra que realiza en *The interpretation of ordinary landscapes*⁵⁹⁷, identifica algunos de estos conceptos recurrentes, ninguno de ellos realmente novedoso de forma aislada, pero capaces de ofrecer, combinadamente, una interpretación revolucionaria del paisaje y su percepción. Algunos de los conceptos esenciales sobre los que trabaja Jackson se encuentran, de hecho, próximos tanto a la geografía humana francesa que le sirvió de inicial inspiración como a la geografía cultural clásica californiana con la que había entrado en contacto a finales de los años cincuenta. Es el caso de la asociación del paisaje con el resultado material de una determinada interacción entre el hombre y la naturaleza, el énfasis puesto en la capacidad humana para transformar su entorno o el enfoque de sus análisis territoriales no como un fin en sí mismo sino como medio a través del cual comprender a la sociedad que le ha dado forma.

El interés de estas ideas no radica tanto en su ausente condición innovadora como en su reinserción en el marco de los estudios del territorio en los Estados Unidos, tras haber sido estos relegados a un lugar secundario por el contexto académico dominante, y, particularmente, su reconocimiento como constantes que permitían interpretar tanto espacios tradicionales –el campo, los sistemas de poblamiento históricos,...-- como fenómenos contemporáneos –los suburbios, los asentamientos efímeros, los procesos destructivos, los espacios asociados a las vías de comunicación,...--, a la vez que profundizar sobre qué y cómo era la cultural y sociedad americana de la segunda mitad del siglo XX que los había dado forma. Al igual que ocurrió con otras ramas humanistas como la sociología, Jackson trataba, de manera informal, de superar la barrera autoimpuesta por las disciplinas nacidas a comienzos del pasado siglo, aquellas que consideraban inválidos fuera del medio rural los presupuestos de análisis empleados y contrastados sobre el mismo. Pero junto a estas ideas compartidas con líneas de estudio académicamente consolidadas, también es posible reconocer aportaciones más personales, constitutivas de la verdadera esencia de su interpretación del paisaje y el germen de un amplio e interesante desarrollo posterior que ha llegado a conformar una nueva disciplina de estudio territorial con entidad propia. Es el caso del

⁵⁹⁶ "We seems to be living in the midst of a second and more massive *völkewandering*, in a period when old landscapes disappear and new landscapes involving new relationships, new demands on the environment are slowly taking form". Jackson (1980f). Learning about landscapes. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 1-18:p. 18.

⁵⁹⁷ Meinig (1979b). Reading the landscape: An Appreciation of W. G. Hoskins and J. B. Jackson. En Donald. W. Meinig, *The interpretation of ordinary landscapes: Geographical Essays*. New York, Oxford University Press: 195-244.

redescubrimiento de lo vernáculo, concepto que había tenido un papel relevante en la apreciación del paisaje de los años treinta, recuperado y reinterpretado como una expresión material de lo cotidiano y ordinario, otra de las grandes aportaciones de Jackson.

Ni lo vernáculo ni lo ordinario eran tampoco conceptos desconocidos en la época ni en el discurso cultural. Ambos habían sido ya temas recurrentes en el arte americano, comenzando por la fotografía de Walker Evans que establece su canon ruralista y crítico con el desarrollo urbano, hasta llegar al arte pop y conceptual, pasando por la obra pictórica de Edward Hopper. Lo que Jackson aporta en relación a lo vernáculo y ordinario es una nueva interpretación, personal, de ambos conceptos que posibilita no solo el análisis, sino también la comprensión de sus expresiones materiales contemporáneas, rompiendo con premisas como la primacía de lo formal en el reconocimiento de lo vernáculo. Frente a ello, el nuevo vernáculo no puede reconocerse exclusivamente mediante lo visual pues es la función que lo ha producido y la necesidad que ha satisfecho, y no su expresión material concreta, las que lo definen. Serán estas, además, las únicas constantes interpretativas en una comprensión del paisaje guiada por lo cotidiano, por el día a día de una sociedad en la que todo lo material parece destinado a ser efímero y donde la transformación es el único parámetro permanente. Cabe recordar al respecto que, en los estudios de Jackson, el cambio, la vitalidad y la capacidad de adaptación son entendidos como valores positivos y diferenciales, en contraposición a un paisaje y sociedad europeos cuya identidad y equilibrio se sustentaban sobre la continuidad y la preservación.

Compartiría también con algunos de sus contemporáneos la idea del paisaje como algo más que una simple construcción material del espacio o el resultado de su observación, otorgando a su condición simbólica un relevante papel, aspecto que le distancia de las interpretaciones estrictamente morfológicas de la geografía cultural clásica americana, al mismo tiempo que le conecta con las expresiones humanistas de creciente presencia en las décadas de los sesenta y setenta. Interés por lo simbólico que se expresaba a través de vías habituales en la geografía humanista, como eran la búsqueda de los elementos que confieren a un espacio su identidad, que lo convierten en lugar, o el análisis de la experiencia personal del espacio desde su particular interpretación fenomenológica, pero también a través de una perspectiva quizá más interesante, la de la interpretación del propio territorio como un símbolo en sí mismo, como una representación material de la sociedad que lo ha creado y de sus motivaciones, funcionales y espirituales. Su concepción de la construcción del territorio como un modo en el que el hombre persigue "recrear el cielo en la tierra"⁵⁹⁸ expresa de modo sugerente la idea de la búsqueda de un lugar mejor donde vivir a través de la manipulación del entorno. Como símbolo, la importancia del estudio del paisaje reside por ello no tanto en la comprensión del mismo como en la posibilidad de reconocer, en una hipótesis similar a la defendida por Carl Ortwin Sauer, al hombre, a la cultura, a través de las manifestaciones materiales diversas que conforman el territorio construido.

⁵⁹⁸ "The landscape was simply humankind's effort to recreate heaven on earth".

Lo doméstico, lo ordinario, lo vernáculo

*La casa es de muchas maneras un microcosmos del paisaje; el paisaje explica la casa.*⁵⁹⁹

*First comes the house*⁶⁰⁰ es el título de un conocido artículo de John Brinckerhoff Jackson, publicado de forma temprana en *Landscape*, en el número de invierno de 1959, y posteriormente reproducido en varias publicaciones, que expresa de manera perfecta un elemento distintivo y recurrente en su apreciación y análisis de la construcción del paisaje, la primacía de lo doméstico como elemento básico de la configuración del espacio habitado, que le distancia de las disciplinas más geográficas y le conecta con su formación arquitectónica y social. Incluso artículos inicialmente desconectados del tema doméstico, como *Roads belong in the landscape*⁶⁰¹ incorporan un debate sobre el papel de la vivienda en la construcción del entorno, tema que asumirá un papel central en la revista a partir de la década siguiente. *First comes the house* señala así un punto de inflexión en un discurso que permite dejar atrás el medio rural tradicional y abrir los horizontes a una realidad y a unos problemas más propios de su tiempo.

La vivienda había constituido durante toda la historia de los Estados Unidos una de las grandes preocupaciones nacionales, y su resolución en el periodo de posguerra un elemento cada vez más diferenciador del paisaje americano. Jackson lo aborda desde la escala de las grandes actuaciones sobre el territorio, pero sobre todo desde la condición de la casa como unidad mínima del paisaje, como el origen y lo que dota de sentido, al hacer un espacio habitable, a la construcción de cualquier territorio. La casa es el espacio primario en el que el hombre, como individuo, satisface sus necesidades privadas, pero cuya formalización condiciona el modo en el que se da respuesta también a las necesidades públicas y colectivas que, por agregación, dan lugar al paisaje. Y continúa descendiendo en su acercamiento al modo de vivir americano para analizar los elementos y tipologías habituales del medio suburbano y sus conexiones con el pasado, desde la vivienda adosada a la móvil, desde el papel de los jardines a los garajes, de la apreciación individual en lo doméstico a los cambios sociales experimentados en torno a dicho concepto. La comprensión de estas unidades mínimas constituiría un recurso habitual para abordar situaciones más complejas, a través de un proceso de descomposición y recomposición de lo observado que ya era recurso habitual, por ejemplo, en algunas expresiones artísticas de la época.

En este sentido, la casa, lo doméstico, lo cotidiano y lo vernáculo constituyen conceptos íntimamente relacionados en el discurso paisajístico comprensivo de Jackson, siendo la base fundamental de una interpretación del territorio histórico y contemporáneo, relacionados entre sí no a través de su forma, sino de las razones y motivaciones que mueven al ser humano a intervenir sobre su entorno, transformándolo. La casa es para Jackson, esencialmente, un espacio para la resolución de las necesidades vitales, que no se limitan a la simple concepción como refugio, fundamental en su interpretación arquitectónica, o a la resolución de

⁵⁹⁹ "The house is in many ways a microcosm of the landscape; the landscape explains the house". Jackson (1980a). By way of conclusion: How to study the landscape. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 113-126:p. 124.

⁶⁰⁰ Jackson (1985a). *First comes the house*. En Steven A. Yates, et al., *The Essential landscape : the New Mexico Photographic Survey*. Albuquerque, University of New Mexico Press: 13-22.

⁶⁰¹ Jackson (1994i). *Roads belong in the landscape. A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 187-205.

requerimientos exclusivamente funcionales, sino que incorpora también, como en toda su apreciación del territorio, aspectos simbólicos y espirituales. La vivienda es, en el caso de América, también un elemento de identidad manifestado a través de sus diferentes expresiones sociales y culturales, entre ellas algunas tan arraigadas en el imaginario colectivo como la del enfrentamiento a un territorio hostil⁶⁰², para el cual el hogar no era sino una más de las herramientas utilizadas por el hombre, pero también el reflejo de un sistema social o económico particular que, en cada momento de la historia, había dado lugar a un tipo de vivienda, de territorio y de paisaje.

Jackson ofrece en *The westward-moving house. Three american houses & the people who lived in them*⁶⁰³ un relato sintético de esta relación y su evolución a lo largo de historia americana. Su descripción de los cambios en los modos de vida de una familia y sus expresiones materiales a lo largo de tres generaciones se inicia con el análisis de un hogar tradicional de la Nueva Inglaterra del siglo XVII, en el seno de una pequeña comunidad autosuficiente sustentada por una economía agrícola y forestal, y donde la primacía de la vida en sociedad dota de relevancia a los espacios públicos de reunión, los *meeting points*, frente a la sencillez del espacio privado. La segunda parte aborda la ruptura de este modelo con la implantación de una economía capitalista y la exaltación de lo privado, en el que la búsqueda de la máxima eficiencia en los recursos y la productividad no redundaba ya en el bien colectivo sino en el individual a través del comercio, aprovechando las ventajas ofrecidas por unas comunicaciones cada vez más eficientes. En este contexto, lo doméstico comienza a ganar presencia frente a lo comunitario, y con ello la vivienda, convertida en lugar central de la vida familiar, adquiere complejidad y flexibilidad. Jackson cierra este artículo con un análisis crítico de la vivienda contemporánea, funcionalmente óptima gracias a mejoras tecnológicas y de diseño, al mismo tiempo que condicionada por las leyes de mercado. Una vivienda que estaba perdiendo progresivamente algunos de sus rasgos característicos históricos, como su capacidad para, además de ser el refugio de la vida privada, asumir una condición de centro del trabajo y las relaciones sociales de la unidad familiar, o la búsqueda, más allá de la eficiencia funcional, de una determinada concepción estética capaz de proporcionar, como defendía Andrew Jackson Downing en el siglo XIX, un lugar agradable en el que vivir.

El tipo de vivienda contemporánea hacia la que Jackson dirige su crítica era ya un producto existente en los años veinte, pero que se extiende y generaliza en los años posteriores al final de la guerra, en los que América experimenta un resurgir simultáneo de la necesidad social de nuevos hogares y un interés, cultural y también económico, por lo doméstico. Cuestiones ambas a las que, desde la política y la industria, se trata de ofrecer solución de forma rápida y, por ello, irreflexiva, primando la urgencia de la satisfacción inmediata frente a la previsión de las implicaciones futuras de aquello que se estaba produciendo. La prefabricación, la producción en serie, la industrialización, junto con otros fenómenos económicos y culturales, rompen formalmente con los modelos domésticos históricamente predominantes, alterando las relaciones tradicionales entre vivienda, territorio y

⁶⁰² La conquista del oeste durante el siglo XIX no es solo la historia de la explotación de los recursos y de la conquista del *wilderness*, sino también la de la búsqueda de un lugar propio en el que vivir.

⁶⁰³ Jackson (1970n). *The westward-moving house. Three american houses & the people who lived in them*. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 10-42.

sociedad cuyo control deja de reposar en los individuos para estar, cada vez más claramente, condicionados por el mercado y la tecnología⁶⁰⁴.

La interpretación de la vivienda como la base imprescindible para explicar la construcción de cualquier territorio se encuentra directamente en relación con la concepción que Jackson tenía del hombre, como "creador de moradas y paisajes; creador de su propio hábitat, su propio microcosmos"⁶⁰⁵, próxima a la geografía cultural francesa que había conocido en su periodo europeo pero también a las corrientes humanistas americanas emergentes. Una propuesta, la del hogar como centro del entendimiento del conjunto de la realidad social, cultural y territorial, que desde diferentes perspectivas se encontraba también presente en otras figuras intelectuales admiradas por Jackson como el sociólogo Georg Simmel, de quien recuerda en *Working at home* su definición de hogar como "un aspecto de la vida y al mismo tiempo una forma particular de dar forma, reflexionar e interrelacionarse con la totalidad de la existencia"⁶⁰⁶. Ideas semejantes pueden encontrarse en los trabajos de autores como Gaston Bachelard, desde el ámbito de la fenomenología que influirá en la obra tardía de Jackson, cuando afirma que "todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa"⁶⁰⁷, o en Christian Norberg-Schultz al abordar las estructuras de construcción de la realidad territorial y sus significados⁶⁰⁸, por citar solo dos ejemplos próximos. Quizá el factor diferenciador de Jackson frente a ellos sea su escasa confianza en una visión estructurada y ordenada de la realidad contemporánea o, expresado de un modo más preciso, la convicción acerca de la existencia de una desconexión entre el territorio ordenado, generalmente a través de una imposición extrínseca o una planificación que consideraba errónea, y una realidad cultural y social conformada de modo espontáneo y cuya expresión, incluso desde la consideración del hogar como unidad básica, era el resultado de relaciones más fluidas y menos jerárquicas. En este marco, el paisaje no era tanto una realidad intencionadamente perseguida y proyectada como una consecuencia involuntaria y no preconcebida de las acciones que cada individuo, y por agregación cada grupo social, realizaba para satisfacer sus múltiples y ocasionalmente contradictorias necesidades vitales, comenzando con la búsqueda de protección, pero también, en el marco de la sociedad de posguerra, de libertad, de confort, de estatus social,...

La atención puesta sobre el modo de habitar desde una perspectiva amplia y generalista, que tiene en cuenta no solo los aspectos domésticos y privados sino también los asociados al trabajo o al ocio, pero también sobre la vivienda como su expresión particular, no es puramente materialista como lo podía ser el acercamiento de Sauer en los años treinta, sino que tiene en consideración, particularmente a partir de la década de los setenta, la presencia de componentes espirituales en la construcción del hábitat humano. Y, al igual que autores Fremont

⁶⁰⁴ Véase Jackson (1984d). *Craftsman Style and Technostyle*. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: 113-123.

⁶⁰⁵ "man the creator of dwellings and landscapes; the creator of his own habitat, his own microcosm". John Brinckerhoff Jackson, citado en Horowitz (1997). J.B. Jackson and the discovery of the american landscape. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: ix-xxxii:p. xxii.

⁶⁰⁶ "Home is a aspect of life and at the same time a special way of forming, reflecting and interrelating with the totality of life". Georg Simmel, citado en Jackson (1994o). *Working at home. A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 135-145:p. 137.

⁶⁰⁷ Bachelard (2011). *La poética del espacio*. México D.F., Fondo de cultura económica.

⁶⁰⁸ Norberg-Schulz (1975). *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona, Blume, Norberg-Schulz (1980). *Genius loci : towards a phenomenology of architecture*. London, Academy.

o Tuan, Jackson tenía presente que la satisfacción de estas necesidades inmateriales y la incorporación de valores simbólicos o estéticos a un determinado lugar, necesarios para dotarlo de verdadero y completo sentido, solo era posible una vez asegurada la satisfacción de los requerimientos materiales elementales de sus habitantes, una idea que resulta esencial para comprender el porqué de algunos de los errores producidos en la configuración del territorio contemporáneo, su desorden y la ruptura de la añorada armonía entre hombre y naturaleza.

El paisaje contemporáneo americano era, en gran medida, un producto de posguerra, tanto de los cambios en los modelos económicos y productivos como del propósito, social y políticamente perseguido, de satisfacer una repentina y creciente demanda de viviendas. La producción de espacio para acoger los nuevos hogares, convertida en una problemática central en los Estados Unidos de los cincuenta, se realiza de modo rápido pero irreflexivo tanto desde el punto de vista de sus consecuencias como de sus aspectos simbólicos. La casa era solo importante en tanto garantizaba la necesidad básica de refugio familiar y unos cada vez más amplios requerimientos funcionales impuestos por la sociedad de consumo, pero abordaba de manera muy elemental, cuando no obviaba, sus aspectos sociales. La pérdida de identidad de la calle como espacio de relación comunitaria o la desconexión con la naturaleza podían ser los síntomas más superficiales de los errores en el modo de construir el nuevo hábitat humano, pero desde la perspectiva planteada por Jackson, el déficit de reflexión sobre la propia casa como unidad mínima de dicho hábitat debía asumir también buena parte de la culpa por la pérdida del sentido de un territorio concebido ahora únicamente desde el punto de vista de su eficiencia.

Jackson discriminaba, no obstante, dos tipos diferentes de construcción del hogar y, como consecuencia, de producción del paisaje, que podían coexistir en el mismo espacio, y a los que en *Discovering the vernacular landscape*⁶⁰⁹ se referirá como "paisaje político" y "paisaje vernáculo"⁶¹⁰. El primero representaba el orden, la estructura que cohesionaba toda sociedad, un conjunto de reglas y valores compartidos, generalmente impuestos, garantes del desarrollo de la vida en comunidad y cuya necesidad no es negada por el propio Jackson, aunque sí muestre reservas a su aceptación acrítica. El segundo tipo de construcción, la vernácula que para él debía ser el verdadero objeto de interés, se encuentra asociada a esa concepción del hombre como individuo constructor de su propio hábitat y a una tradición de libertad y armonía en la relación entre el hombre y su entorno cuya expresión material y formal, en permanente cambio, respondería únicamente a la cotidianeidad. El primer paisaje, diseñado y planificado, constituye una obligación que asegura el orden social en un contexto de intereses confrontados, pero es el segundo, el vernáculo, el que es auténtico reflejo de sus creadores actuando con libertad y, por tanto, el que, a través de su estudio, posibilitaría la comprensión de la verdadera identidad cultural, en este caso americana.

⁶⁰⁹ Jackson (1984e). *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press., traducido al español como Jackson (2010a). *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L.

⁶¹⁰ Véase Jackson (1984i). A Pair of Ideal Landscapes. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: 8-55.

La representatividad de la arquitectura, y particularmente de la vivienda, en este "paisaje vernáculo" puede derivar en Jackson de su formación y actitud crítica ante el movimiento moderno, pero es también el resultado del conocimiento y experiencia directa de su entorno territorial próximo, de la diversidad observada en los modos de construir el hábitat en Nuevo México, opuestos radicalmente a la homogeneidad impuesta por las modernas reglas de mercado⁶¹¹. En este estado, que conocía de su periodo de juventud y al que se retirará en los años setenta, conocerá y comenzará a comprender modelos de vivienda ajenos a aquellos que estaban proliferando en la posguerra, y que reconoce como ejemplos a través de los cuales poder explicar un verdadero y complejo paisaje americano que abarcaba desde las ruinas de los poblados hispanos e indios a la vivienda de la mitificada periferia de Albuquerque, pasando por las granjas de cowboys, las casas prefabricadas o las diferentes modalidades de vivienda móvil que, con el énfasis puesto en la movilidad y el automóvil por parte de la cultura americana, pronto se convertirán en elementos icónicos. El paisaje de Nuevo México, con sus componentes históricos y modernos, era ejemplo de la libertad y el ingenio manifestado por sus habitantes para dar una respuesta a sus necesidades diarias, sin preocupación por una estética determinada y sin vocación de permanencia, asumiendo plenamente la tan valorada condición cambiante de la realidad territorial y de la sociedad que Jackson entendía como un elemento clave de su identidad, como esencia de lo autóctono o vernáculo americano que, como concepto, había nacido en los años treinta y que ahora es recuperado.

Aunque con expresiones formales muy diferentes, el vernáculo de los años treinta y el resurgido en los sesenta parten de un planteamiento compartido, el de la búsqueda de una determinada idea formal y social de América como respuesta a los cambios producidos durante dos periodos de profunda transformación espacial, que lo son también de cambio cultural bajo el emblema del *American Way of Life*. Lo vernáculo se erige como una alternativa a esta economicista y consumista percepción de la identidad americana, ya sea mediante un ruralismo nostálgico opositor a la emergencia urbana e industrial, o de una más abierta concepción de la tradición sustentada en las esencias de la vida diaria de sus habitantes. En este segundo supuesto existe una apuesta por la redefinición formal y conceptual de lo cotidiano dentro de un contexto social, cultural y estético más actual, en el que las obras de Edward Ruscha de los años cincuenta "proporcionaron una de las primeras críticas del juicio estético bajo la enseña de lo vernáculo"⁶¹². El interés de este proceso estribará, sin embargo, no tanto en las cuestiones estrictamente formales y materiales, que son parcialmente abandonadas aunque sigan constituyendo su expresión visual, para profundizar en sus causas sociales y culturales. El nuevo vernáculo no lo será por parecerse formalmente al tradicional vernáculo rural, sino por surgir de sus mismos principios, más funcionales que estéticos, concebido desde la utilidad y no desde la belleza.

El reconocimiento y aceptación explícita de la ausencia de belleza en lo vernáculo, incluso de su acreditada fealdad, es un rasgo distintivo de su interpretación contemporánea. Su condición heterogénea y caótica, más acusada aún si se comparaba con la homogeneidad impuesta por el mercado, no es tanto un aspecto

⁶¹¹ Véase Jackson (2010b). The house in the vernacular landscape. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 355-369.

⁶¹² Foster, et al. (2006). *Arte desde 1900 : modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos (Madrid), Akal:p. 507.

negativo como una expresión de sus orígenes, capaz de mostrar lo que de auténtico tenía todavía una cultura popular en la que los valores de la vida sencilla, lo comunitario o la relación con la naturaleza aún podían ser reconocidos aunque su manifestación visual se hubiera visto profundamente alterada. Resulta por ello relevante el esfuerzo realizado por construir una estética propia de lo vernáculo contemporáneo no apoyada en una definición tradicional de belleza sino en conceptos como la funcionalidad y la eficiencia, más propias de un entendimiento del paisaje no como una obra de arte pensada para ser contemplada⁶¹³ sino como espacio que debe servir adecuadamente al hombre en todos los aspectos de su existencia, individuales y colectivos, un paisaje para ser usado y no solo para ser visto. Como afirmará en *Discovering the vernacular landscape*:

*A medida que envejezco y que miro más los paisajes e intento entenderlos, más convencido estoy de que su belleza no es solamente uno de sus aspectos, sino su esencia misma, y de que su belleza proviene de la presencia humana.*⁶¹⁴

El énfasis puesto por Jackson en la belleza de lo antropizado, lo funcional y lo eficiente no debe ser entendido, no obstante, como un criterio justificativo de la fealdad, ni validador de cualquier tipo de intervención, sino como condición necesaria pero no suficiente para la conformación de ese paisaje ideal que aún no era posible reconocer en la imperfecta realidad de su tiempo. Lo que quería evidenciar, sobre todo, era la ineficiencia del nuevo territorio construido, ordenado y planificado atendiendo a criterios exclusivamente económicos y materiales, para articular las demandas sociales y colectivas de sus habitantes, frente a una construcción del territorio más espontánea donde, a pesar de su caos, estos aspectos seguían siendo apreciados. Vincent Scully, quizá uno de los teóricos de la arquitectura americana más vehementes en su convencimiento de que la segunda mitad del siglo XX ha sido el periodo de la muerte de la comunidad, a la vez que defensor de su redefinición adaptada a los nuevos modos de organización social y económica, señalaba en una conferencia celebrada en 1996 que "(en) la arquitectura y el urbanismo en los Estados Unidos desde 1963 hasta la actualidad, el tema básico es la destrucción de la comunidad, en parte, por el tipo equivocado de la arquitectura y el tipo equivocado de urbanismo"⁶¹⁵. Una opinión en buena medida compartida por el propio Jackson, quien llegó a considerar que nada útil se había producido en el campo del urbanismo después de los años sesenta. Los procedimientos de repetición acrítica de los mismos modelos arquitectónicos o urbanos, óptimos desde el punto de vista de la rápida satisfacción de la necesidad de vivienda, a través de los que se llegaron a producir en apenas dos décadas más unidades que en toda la historia previa de los Estados Unidos, generaban ámbitos monótonos carentes de cualquier tipo de identidad e incapaces de producir vínculos

⁶¹³ "No somos espectadores; los paisajes humanos no son obras de arte". ["We are not spectators; all human landscape is not a work of art". Jackson (1984j). Preface. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: ix-xii.

⁶¹⁴ Jackson (2010c). Introducción. En John Brinckerhoff Jackson, *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L.: 17-25:p. 25.

⁶¹⁵ "Considering architecture and urbanism in the United States from 1963 to the present, the basic theme is the destruction of community in part because of the wrong kind of architecture and the wrong kind of urbanism". Scully continuaba afirmando que "Esta destrucción ha sido a su vez seguido por el renacimiento de la comunidad por medio de un recién o revivido - tipo de arquitectura y urbanismo". ["This destruction has in turn been followed by the revival of community by means of a new- or revived - kind of architecture and urbanism"]. Scully (1996). *The Architecture of Community*. Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan:p. 7.

sociales comunitarios⁶¹⁶. La mala concepción del espacio público, cuya tradicional función como lugar de relación social se había visto desplazada por la omnipresente movilidad rodada y su condición habilitadora de la división de la propiedad privada, o la ausencia de lugares comunitarios de referencia social y simbólica no hacía sino acrecentar esta desconexión entre la vida individual y colectiva a través de nuevos límites, cada vez más infranqueables, entre lo público y lo privado⁶¹⁷.



Ilustración 112.- A la izquierda, fotografía de una de las comunidades Levitt de New Jersey descritas por Herbert J. Gans (Gans, H. J., 1967: ii). A la derecha, Robert Adams: "Subdivision street, South Denver, Colorado"(1973). La misma realidad suburbana, separada por 2.600 kilómetros.

Esta condición perdida por un urbanismo planificado inadecuadamente concebido es la que, de algún modo, quiere ser reconocida en lo no planificado, en lo convencional y en la ruptura de la normalización y homogeneidad impuestas por la eficiencia exclusivamente funcional y económica. Se pretende encontrar en este territorio de lo informal elementos capaces de seguir representando los valores propios de una cultura vernácula asociada previamente a las antiguas comunidades rurales y pequeñas ciudades, al pasado colonial o a los modos de poblamiento indígenas, y que, como estos, encarnaban la oposición al territorio urbano y suburbano hegemónico. Un vernáculo en el que, con sus manifestaciones formal e históricamente diversas, podrían tener cabida también algunas manifestaciones culturales y territoriales estrictamente contemporáneas gracias al peso cada vez menor de lo formal y material. La condición inherente a lo vernáculo, en la interpretación realizada por Jackson, no era solo su capacidad de dar respuesta específica, en un tiempo y momento determinado, a un conjunto de requerimientos humanos, sino sobre todo una capacidad de adaptación que era también propia de su entendimiento de la identidad cultural americana, cuestión que tiene su reflejo tanto en su flexibilidad y multifuncionalidad como en la ausencia de vocación de permanencia en su solución material. Desprovisto lo vernáculo de la necesidad de representar formalmente esta condición, al mismo tiempo que el urbanismo planificado la enfatizaba, podía entonces ser reconocida en realidades aparentemente alejadas de una tradición con la que, sin embargo, conectaba en sus aspectos funcionales, sociales y simbólicos.

⁶¹⁶ Jackson (1970k). The stranger's path. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 92-106.

⁶¹⁷ Véanse Jackson (1970a). The almost perfect town. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 116-131. Jackson (1980b). The discovery of the street. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 55-66. y Jackson (1970m). Two street scenes. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 107-112.

La vivienda móvil americana se convierte así en un elemento representativo de esta idea, en la nueva vivienda vernácula en contraposición a los tipos predominantes de casa familiar de clase media, las *tract houses*, extensivamente promovidas por la especulación inmobiliaria a través de conjuntos uniformes y carentes de identidad, capaces de dar una solución barata, eficiente, de rápida construcción y comercialización tanto al problema habitacional como al de movilidad⁶¹⁸. Curiosamente ambas tipologías, diferentes no solo desde el punto de vista formal sino particularmente desde la perspectiva de la relación con y entre sus usuarios y el entorno, alcanzaron su periodo de máximo despliegue durante el tercer cuarto del siglo XX gracias a la disponibilidad de los mismos recursos tecnológicos, la estandarización y la moderna industria de posguerra.

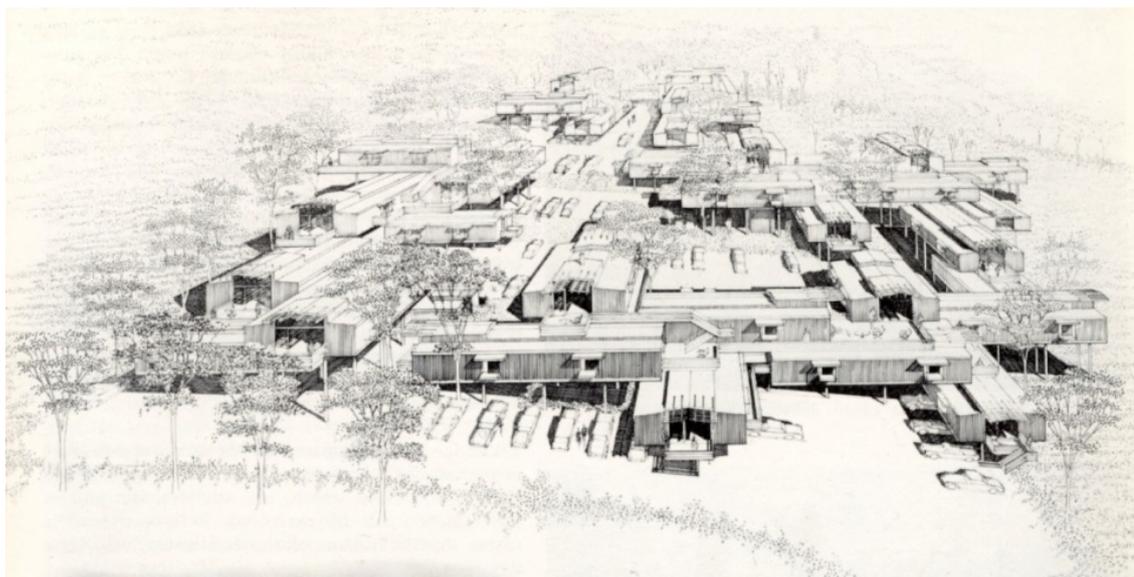


Ilustración 113.- Paul Rudolph, "Magnolia Mobile Home Units". En (Scully, V., 1988: 15).

La extensión de la vivienda móvil en los Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial no puede ser entendida solo como una anécdota, sino como una verdadera alternativa al modo de vida impuesto por el mercado inmobiliario. Si en los periodos de máximo desarrollo de este mercado se estimaba que en los Estados Unidos salían a la venta en torno a un millón de viviendas unifamiliares anuales, a finales de los años sesenta al menos una quinta parte del total de las construidas se correspondía con la tipología de vivienda móvil⁶¹⁹, lo que avala que no se trataba de un fenómeno menor, sino de un aspecto esencial en la construcción de un nuevo y alternativo modo de habitar, que tuvo incluso que ser regulado a través de la *National Mobile Home Construction and Safety Standards Act* de 1974⁶²⁰ al igual que lo había sido la vivienda convencional, y que Jackson interpretó como más próxima a la tradición que las anodinas y aterritoriales urbanizaciones suburbanas. Una afirmación que contrasta con la propia concepción de la vivienda móvil, cuya estandarización las convierte en elementos autónomos y ajenos a cualquier relación

⁶¹⁸ Jackson (1994f). *The mobile home on the range. A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 51-67.

⁶¹⁹ Scully (1988). *American Architecture and Urbanism (New Revised Edition)*. New York, Henry Holt & Co:p. 15. Los datos censales ofrecen unos valores más reducidos, de en torno al 8% del total de viviendas construidas en los años setenta, si bien el cómputo de las viviendas móviles ha sufrido variaciones a lo largo de los años en función de su categoría, grados de habitación, etcétera.

⁶²⁰ Integrada en la nueva legislación de vivienda de los años setenta, la Public Law 93-383, Housing and Community Development Act of 1974 (1974).

con el lugar en el que se implantan, condición que Jackson relega a un segundo plano para destacar su capacidad de adaptación y flexibilidad funcional a las demandas de un grupo social de creciente presencia, el de la clase trabajadora incapaz de acceder al modo de vida de clase media promocionado bajo el renacido eslogan del *American Way of Life* que era, al mismo tiempo, una de las causas de la proliferación de una tipología cuyos orígenes se remontaban al siglo XIX.

La sociedad opulenta de posguerra requería, en sus primeros años, de nuevas infraestructuras y de la explotación de los recursos naturales y, con ellos, de una gran masa de trabajadores nómadas que pudiesen asentarse durante apenas unos años en los lugares donde tenían lugar las obras, antes de desplazarse al siguiente lugar en el que fueran demandados. La vivienda móvil ofrecía una buena solución para este grupo social, que frente al alquiler temporal optaba por desplazar la propia vivienda, creándose de este modo una suerte de ciudades informales y temporales donde, según Jackson⁶²¹, concurrían algunos de los rasgos propios de las pequeñas comunidades tradicionales como la concepción de lo doméstico-familiar, la cohesión social, la interrelación entre el hogar y el trabajo, la multifuncionalidad de los elementos que constituían la vivienda, la disolución de los límites entre lo público y lo privado,... El cambio del contexto social, económico y también legal, por su asimilación a la vivienda prefabricada ya en la década de los setenta, no hizo desaparecer este modelo, sino que lo transformó aprovechando su reconocida flexibilidad. La vivienda móvil comenzaba a dejar de serlo en la medida en que el coste de su traslado se incrementaba y hacía más rentable su introducción en un emergente mercado de compraventa. Y la mayor estabilidad de esas antiguas ciudades y parques móviles derivará en su complejización hasta convertirse ya no en una solución paralela a la del suburbio residencial de clase media, sino también en una alternativa para grupos sociales como los jubilados o la población de menores recursos económicos. En la actualidad, aún existen en los Estados Unidos en torno a veinte millones de viviendas que responden a esta tipología.

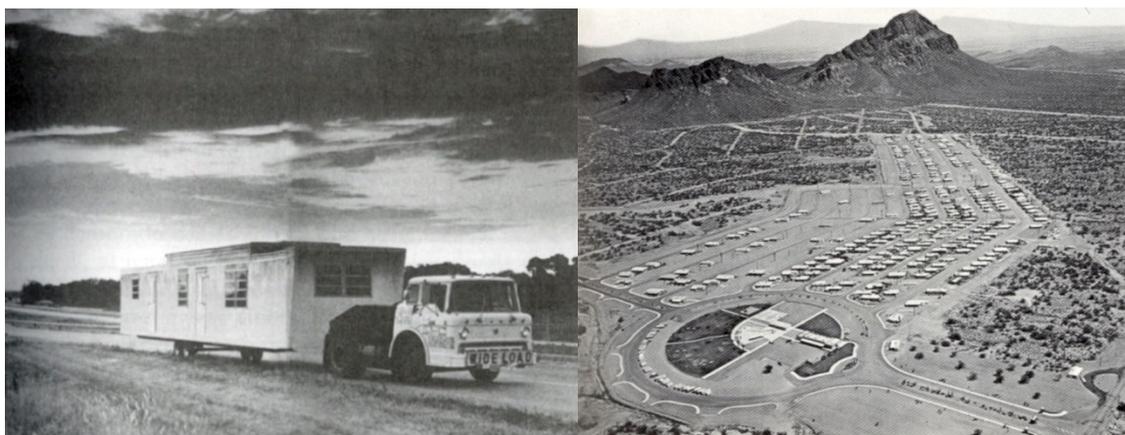


Ilustración 114.- A la derecha, proceso de traslado de una vivienda móvil (Jackson, J. B., 1984e: 88). A la izquierda, colonia organizada y estable de viviendas móviles en Tucson, Arizona (Scully, V., 1988: 15).

Desde su consideración material o tecnológica, la vivienda móvil se encuentra en las antípodas de cualquier concepción tradicional de lo vernáculo, pero las distancias se reducen desde el punto de vista funcional y social. Se podría afirmar

⁶²¹ Jackson (1994f). The mobile home on the range. *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 51-67.

incluso que las motivaciones de estas colonias, ligadas a actividades de construcción y explotación de recursos, no difieren en exceso de las que dieron lugar a los primeros asentamientos del oeste americano durante el siglo XIX, reemplazando el ferrocarril por una moderna red de carreteras, y el oro amarillo por el negro. John Brinckerhoff Jackson ofrecía una analogía más radical incluso entre los asentamientos de viviendas móviles y los poblados preamericanas de Nuevo México⁶²² a través de la búsqueda, por parte de todos ellos, de la solución a una necesidad cotidiana, la de refugio temporal, barato y eficiente. Los cambios en los modelos económicos o en los medios materiales disponibles habían transformado el modo de obtenerlo, pero para Jackson seguían siendo manifestaciones propias y auténticas de la cultura americana que era posible vincular, al igual que otros muchos elementos del paisaje contemporáneo, a través de una concepción de lo vernáculo rupturista con los cánones preestablecidos⁶²³.

La vivienda móvil supone, en este sentido, una ruptura integral con el canon doméstico de clase media, pero la oposición entre tradición y contemporaneidad, entre lo planificado y lo espontáneo, o entre la norma y lo cotidiano, puede ser identificada en otros elementos menores. Y como resultado de una confrontación entre las aspiraciones compartidas de una sociedad, y la realidad social y económica en la que se materializan, la expresión vernácula podía ser reconocida no solo en cualquier alteración, por mínima que esta fuese, del estándar, sino también en cualquier solución que supusiese el sustituto de un anhelo cultural o material. Si la vivienda móvil o prefabricada era entendida como vernácula al reemplazar a la vivienda suburbana, esta lo podría ser en la medida en que suponía una alternativa, mal resuelta, a la deseada villa o casa en contacto con la naturaleza. Lo que sí se hacía presente dentro de esta vivienda suburbana, no obstante, era el deseo de fracturar lo que tenía de solución homogénea y estandarizada para procurar una respuesta más satisfactoria a aquellas necesidades individuales o no previstas que entran dentro de lo calificado genéricamente como "lo cotidiano", y olvidadas por una planificación centrada en los aspectos más consolidados y compartidos de la existencia. Es lo que Jackson veía en elementos como el garaje⁶²⁴, quizá el menos condicionado funcionalmente de los espacios que integraban las viviendas suburbanas, un espacio "sin una identidad inherente, definido simplemente por el modo en el que es usado"⁶²⁵ y, por ello propicio para el desarrollo de actividades no asumidas por la especialización de los estándares residenciales. El uso de los garajes en la casa suburbana, al igual que las viviendas más populares, se constituye como una realidad interpretada como vernácula en tanto que surge a partir del diseño de los propios usuarios con el objeto de resolver

⁶²² Véanse Jackson (1994j). Seeing New Mexico. *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 13-25. o Jackson (1994h). Pueblo dwelling and our own. *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 27-37.

⁶²³ Véase Jackson (1984m). Vernacular. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: 83-87.

⁶²⁴ Véase Jackson (1994o). Working at home. *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 135-145. y Jackson (1980c). The domestication of the garage. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 103-111.

⁶²⁵ "This reflects what I would call a vernacular concept of a space: a space has no inherent identity, it is simply defined by the way it is used". Jackson se refiere aquí a la vivienda de la clase trabajadora, que por sus menores recursos resulta más propicia a la ruptura de las funciones asignadas a cada estancia. En Jackson (1994f). The mobile home on the range. *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 51-67:p. 65.

sus propias demandas sobrevenidas, con independencia de lo que haya tratado de imponer una materialización previa entendida únicamente como su soporte⁶²⁶.

Aunque definida y concebida desde lo doméstico, expresión más directa de la vida diaria, la condición vernácula se hace extensible a todos aquellos elementos territoriales en los cuales se reconoce una oposición análoga entre lo planificado carente de identidad y la solución contemporánea en la que aún es posible identificar una recreación de la tradición, como por ejemplo en la carretera, elemento esencial en la estructuración territorial, mito americano por excelencia y, ahora también, espacio de salvaguarda de una condición de lugar perdida. Como en los espacios residenciales, Jackson reconocía también un cambio sustancial en el modo de entender estos elementos de comunicación, cuya pérdida de sentido Marshall Berman deja entrever cuando define sintéticamente el papel adquirido por la movilidad en las sociedades americanas de posguerra.

*Durante la década de prosperidad que siguió a la primera guerra mundial, el símbolo dominante de la modernidad fue la luz verde; durante el espectacular boom que siguió a la segunda guerra mundial, el símbolo central fue la red de autopistas federales, por la que un conductor podía ir de costa a costa sin encontrarse ningún semáforo.*⁶²⁷

La funcional red federal de autopistas a la que se refiere Berman, desarrollada al amparo de la *Federal-Aid Highway Act* de 1956⁶²⁸ emulando los modelos alemanes de la primera mitad del siglo XX, enfatizaba la condición de la infraestructura al servicio de la movilidad, trasladada a pequeña escala a la red viaria doméstica, pero limitaba la otrora relevante experiencia y simbolismo del viaje. Lo importante de la nueva red era su capacidad de conectar con rapidez puntos alejados del territorio, olvidando el sentido del propio acto de recorrer ese camino y el interés de lo que sucedía en sus márgenes. Jackson tratará de recordar esta esencia olvidada del viaje y, sobre todo, revalorizar la carretera no como elemento funcional que conecta lugares, sino como un lugar en sí mismo en torno al cual, incluso en las redes más planificadas, se suceden las singularidades, las rupturas de la convención, los acontecimientos. No la carretera en sí misma, pero sí sus moteles, las gasolineras, los poblados al margen y, sobre todo, la simbología asociada al acto de desplazarse, constituían para él un nuevo y complejo paisaje de indudable interés⁶²⁹, que representaba como ningún otro algunos aspectos esenciales de la cultura contemporánea como la libertad y la movilidad. El paisaje al margen de la carretera, de modo similar al de las colonias de vivienda móvil, constituía para Jackson uno de esos espacios cuya diversidad, complejidad e inestabilidad representaba realmente a la cultura popular americana, un paisaje vernáculo ni bello ni perfecto, pero sí coherente con la sociedad que lo ha producido y capaz por ello de enseñarnos su modo de ser y valores. Se hacía preciso, no obstante, descubrir el orden oculto en este caos visual e incluso encontrar su belleza, más allá del reconocimiento de su valor como símbolo cultural.

⁶²⁶ Véase Jackson (1980c). The domestication of the garage. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 103-111:p. 110.

⁶²⁷ Berman (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, S.A.:p. 347-348.

⁶²⁸ Public Law 84-627, Federal-Aid Highway Act of 1956 (1956).

⁶²⁹ Jackson (1980a). By way of conclusion: How to study the landscape. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 113-126.

Cuando Robert Venturi, antes de desarrollar los trabajos que darían lugar a *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, expresó su crítica a la simplicidad de la arquitectura moderna en *Complexity and Contradiction in Architecture*, no dudó en realizar una especial mención a estos nuevos paisaje americanos y, en particular, al de la carretera, citando el clásico volumen que Peter Blake había dedicado a la fealdad territorial americana en 1964.

En God's Own Junkyard Peter Blake ha comparado el caos de la calle mayor comercial con el orden de la Universidad de Virginia. Dejando aparte la falta de pertinencia de la comparación, ¿no es casi perfecta la calle mayor? ¿No es casi perfecta la zona comercial de la Ruta 66? Como he dicho, nuestra pregunta es, ¿qué ligero cambio es el contexto los hará totalmente perfectos? Quizá más rótulos, más contenidos. Las ilustraciones en God's Own Junkyard de Times Square y de los bordes de las carreteras se comparan con ilustraciones de pueblos de Nueva Inglaterra y paisajes de la Arcadia. Pero las fotos en este libro, que se suponen malas, a menudo son buenas. La yuxtaposición de elementos de mala reputación que parecen caóticos expresan un tipo intrigante de vitalidad y validez y también logran una aproximación inesperada a la unidad.⁶³⁰

Si bien la posición, tolerante pero más tradicional, de Jackson no puede considerarse afín a este paisaje guiado por el consumo⁶³¹, el paisaje del vernáculo comercial definido por Venturi, ambos comparten la creencia en la necesidad de recuperar, o quizá reconstruir, lo que el territorio tiene de herramienta de comunicación, su condición simbólica y función esencialmente social, su condición de lugar capaz de transmitir mensajes interpretables por una determinada comunidad, diferentes, en su formalización y codificación, a los ligados a la cultura tradicional pero igualmente capaces de conformar, desde su percepción conjunta y relacional, una identidad reconocible⁶³². Al igual que el paisaje característico de una avenida comercial, saturado de mensajes independientes pero de cuya conjunción surge la unidad, el paisaje vernáculo nace de la multiplicidad de pequeños actos cotidianos y aparentemente banales, pero que juntos constituyen la manifestación visible de una cultura común. Lo que Jackson, Venturi y otros autores de su generación reclamaban era una mayor consciencia de esta realidad cotidiana más conectada funcional y socialmente con la tradición de los que mostraba su apariencia. Por ello la importancia de mirar de frente al entorno, sin evitar la fealdad, el desorden o lo fallido, porque solo así era posible identificar e interpretar esos mensajes que, directa e indirectamente, se estaban transmitiendo, y con ello comprenderlo junto con la sociedad que lo ha creado porque, en palabras del propio Jackson, "no son solo una parte importante de nuestro entorno cotidiano, también revelan en su diseño y evolución mucho acerca de nuestros valores y cómo nos adaptamos al mundo que nos rodea"⁶³³.

⁶³⁰ Venturi (2003). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.:p. 166-167.

⁶³¹ Véase Jackson (1970g). Other-directed houses. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 55-72.

⁶³² Véase Jackson (1970j). The social landscape. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 146-152.

⁶³³ "They are not only an important part of our everyday environment, they also reveal in their design and evolution much about our values and how we adjust to the surrounding world". Jackson (1980c). The domestication of the garage. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 103-111:p. 103.

Enseñando a ver el lugar donde vivimos

La recuperada importancia de lo visual

*Cada época ve el mundo a su manera y tiene sus propias nociones de belleza; en cada una de ellas se redescubre el paisaje. [...] Nosotros mismos nos encontramos en medio de este redescubrimiento, ¿cuáles de los viejos valores es más probable que desechemos? ¿Cuáles de ellos es más probable que retengamos?*⁶³⁴

Uno de los aspectos diferenciadores del modo entender y transmitir el paisaje contemporáneo que desarrolla John Brinckerhoff Jackson y otros autores de su tiempo tiene que ver con la relación que se establece entre el territorio observado y el observador. Hasta entonces, la tradición cultural del paisaje había servido fundamentalmente como un mediador entre un determinado grupo social y una realidad que le es ajena, que no ha contribuido a construir de forma directa. Es el caso, evidentemente, de las fotografías de la naturaleza, pero también de un paisaje rural conceptualizado desde y para un contexto urbano, conectando con el tipo de relaciones propias del paisaje europeo que analiza Denis E. Cosgrove en *Social formation and symbolic landscape*⁶³⁵, en las que las ideas o conceptos de belleza que de ellas emergen raramente estaban destinadas a ser asumidas por sus verdaderos habitantes.

Con Jackson, y en el marco de un contexto intelectual más amplio que incluye a las corrientes humanistas, la fenomenología o la experiencia del lugar, este tipo de relación trata de ser reorientada, dejando atrás una concepción del paisaje en la que la experiencia visual es exclusivamente una herramienta para la comprensión intelectual o estética del territorio destinada a un observador ajeno al lugar, para convertirse en un medio a través del cual cada individuo pueda actuar y transformar directamente el espacio que le rodea. La contemplación y comprensión de la realidad territorial ya no es un fin en sí misma. No importan tanto las grandes ideas y conceptos, sino la experiencia más directa, cercana y cotidiana de aquello sobre lo cual cada individuo tiene la capacidad de intervenir, y a partir de cuya agregación, coordinada o confrontada, nace el territorio en su conjunto. El objetivo por tanto de una idea de paisaje no es ya únicamente dotar de sentido a un espacio cualquiera, sino ayudar a comprender el lugar de nuestra experiencia vital cotidiana, dónde y cómo vivimos, a través de la vinculación entre lo observado, las acciones acometidas y las relaciones sociales, como expresión todo ello de una determinada cultura. El propio Jackson afirmaba que:

⁶³⁴ "Each age sees the world in its own manner and has its own notions of beauty; each of them rediscovers the landscape. [...] We ourselves are in the midst of such a rediscovery, what old values are we likely to discard, what are we likely to retain?". Jackson (1970i). *Several american landscapes*. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 43-54:p. 43.

⁶³⁵ Véase Cosgrove (1984). *Social formation and symbolic landscape*. Londres, Croom Helm.

Debemos pensar en el paisaje no solo como la imagen, como el modo en el que se ajusta a un ideal estético, sino como el modo en que satisface necesidades elementales: la necesidad de compartir algunas de esas experiencias sensoriales en un lugar familiar: canciones populares, platos populares,... [...] ... Estas cosas nos recuerdan que pertenecemos --o solíamos pertenecer-- a un lugar específico.⁶³⁶

No por ello la imagen, lo visual, pierde sentido ni deja de ser un componente fundamental tanto en la construcción de la idea de paisaje como en el reconocimiento de la cultura material que la integra. El primer paso para comprender es, siempre, observar. Una de las cuestiones recurrentes en los discursos del momento será el de la necesidad de aprender a mirar⁶³⁷ y, particularmente, hacerlo sin temor a descubrir e indagar, sin prejuicios, en lo desconocido e incomprendido. Los trabajos de Jackson se sustentan sobre esta actitud de análisis, primeramente a través del descubrimiento visual y, posteriormente, mediante la reflexión histórica y cultural, de todo aquello que le rodea, incluyendo lo que permanecía oculto a la vista, obviado o rechazado. La condición esencial de lo visual en el paisaje, con independencia de la expansión de su campo sensorial, parece una idea generalmente aceptada, al igual que el hecho de que esta constituye solo una parte más de la experiencia territorial y de su construcción cultural, como apuntaba la multiplicidad de criterios empleados por Augustin Berque para identificar a una cultura paisajera. Lo interesante es comprender como el cambio en el tipo y formato de esta experiencia puede influir en el modo en el que entendemos e interpretamos el territorio, un aspecto particularmente relevante en el contexto de evolución acelerada de los medios de comunicación que ha tenido lugar a lo largo del siglo XX.

Poniendo el foco en los Estados Unidos, se ha tratado de establecer un paralelismo entre una construcción identitaria y un modo de configurar su experiencia visual a través del medio gráfico por excelencia del siglo XX, la fotografía, como sustitutivo de la tradicional manifestación pictórica. El modo en el que ambas expresiones visuales componen su paisaje, en un caso a través de la recreación e invención de un ideal, y en otro a través de la selección y articulación de un discurso que parte de lo real, establece una diferencia fundamental, aunque no la única, en el modo de reconocer el territorio y lo que este representa que, sin embargo, ha sido escasamente abordado más allá de lo estrictamente instrumental por las disciplinas académicas consolidadas como la geografía, algo que ya puso en evidencia Tim Davis en *Photography and Landscape Studies*⁶³⁸, a pesar de que era precisamente en los Estados Unidos donde se podía apreciar un temprano interés por la cuestión.

Su conexión con la realidad y su condición selectiva convierten a la imagen fotográfica en una poderosa herramienta para la generación y difusión de interpretaciones sobre el territorio más actual y dinámico, apoyadas si cabe por su inmediatez y capacidad para captar y transmitir de forma masiva, gracias a sus posibilidades de reproducción, esa realidad cambiante. Estas particularidades, que

⁶³⁶ "We should think of landscape not merely how the look, how they conform to an esthetic ideal, but how they satisfy elementary needs: the need for sharing some of those sensory experiences in a familiar place: popular songs, popular dishes,...[...] ...these things remind us that we belong --or used to belong-- to a specific plac". Jackson (1980f). *Learning about landscapes. The necessity for ruins, and other topics. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 1-18:p. 16.*

⁶³⁷ Jackson (1984j). Preface. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape. New Haven, Yale University Press: ix-xii.*

⁶³⁸ Davis (1989). "Photography and Landscape Studies". *Landscape Journal* 8(1): 1-12.

ya fueron aprovechadas en varios momentos de la historia, emergen de nuevo con particular intensidad en el marco de las profundas transformaciones del territorio americano en el tercer cuarto del siglo XX, en esa construcción de un nuevo *American Way of Life* irónicamente descrito por Sylvia Flays Fava en 1956 como "suburbanism as a way of life"⁶³⁹. Apreciaciones como las de Herbert J. Gans acerca del nuevo modelo urbano y social producido por las Levittows, en cierto modo heredero de la primera emergencia del movimiento suburbano en los años veinte, ayudaban a identificar y caracterizar algunos de estos fenómenos territoriales, o incluso a reconocer un problema al que era necesario dar respuesta. "Nosotros construimos nuestro entorno y luego nuestro entorno nos construye a nosotros: y en este momento ese entorno es un modelo operativo del infierno" llegaría a afirmar el sociólogo Norman Pearson apenas iniciada la década de los cincuenta⁶⁴⁰. En un sentido similar se pronunciarían, entre el interés y el horror, Christopher Tunnard, Peter Blake o el temprano número especial de la revista *Architectural Review* dedicado al paisaje americano construido.

Si bien algunas de estas apreciaciones pretendieron hacer recaer sobre la planificación, social o espacial, la responsabilidad de resolver los conflictos emergentes, la conciencia de que no se trataba únicamente de un problema formal sino de una respuesta cultural obligaba a abordar el mismo desde su base, desde la concienciación y transformación del modo de pensar y actuar de aquellos que lo construían y habitaban. Para ello era necesario hacer ver, fuera de este entorno académico, la realidad de lo que estaba sucediendo y llamar, al menos, a la reflexión. La fotografía, que ya había demostrado no solo su capacidad para hacer visible lo que permanecía oculto, sino también para orientar determinadas líneas de pensamiento a través de sus propios recursos discursivos, se antojaba como un recurso valioso para lograrlo. La clave parecía encontrarse, por tanto, en sacar esta reflexión crítica de los círculos estrictamente académicos y reintroducirla en la propia sociedad que durante años se había mostrado conformista y ajena a lo que le rodeaba. Recibiendo aún escasa atención, algunos artistas de los años sesenta y setenta, estaban realizando ya esa labor, dando continuidad a una larga tradición de captación del paisaje y su transformación, y ayudando a identificar y caracterizar los nuevos elementos que lo integraban.

⁶³⁹ La expresión está tomada del artículo publicado por la socióloga Sylvia Flays Fava en 1956, parafraseando el "urbanism as a way of life" acuñado por Louis Wirth dos décadas antes. En Ullán de la Rosa (2014). *Sociología urbana: de Marx y Engels a las escuelas posmodernas*. Madrid, CIS (Centro de Investigaciones Sociológicas):p. 175.

⁶⁴⁰ Citado en *ibid.*, p. 179.

Identificando los elementos caracterizadores del nuevo paisaje

[John Brinckerhoff] Jackson fue el primero en identificar persuasivamente los elementos que hacen de un determinado paisaje americano, y de explicar de manera convincente cómo el comercio, la imaginación, la necesidad y la naturaleza colaboraron con el tiempo en la creación la apariencia de la tierra.⁶⁴¹

Entre las diversas interpretaciones del origen etimológico de la palabra paisaje, tanto a partir del vocablo latino *pagus* en las lenguas romances, como del *land* compartido por las formas anglófonas, germánicas y nórdicas, resulta de interés recuperar una de las lecturas del mismo ofrecidas por John Brinckerhoff Jackson en *The word itself*⁶⁴², donde señala que el sufijo *-scape* podría referir no tanto a una condición estrictamente formal, el *shape* que enfatizaría por ejemplo Carl Ortwin Sauer en su interpretación morfológica, como a un modo de organización e introducción de orden sobre un conjunto de elementos territoriales, a un sistema. Esta condición sistémica, y la consiguiente búsqueda de las relaciones internas entre los elementos que lo integran, supone una simplificación operativa de la comprensión del territorio que parte, necesariamente, de la previa identificación de sus distintos componentes, materiales e inmateriales, que es posible reconocer no solo en aproximaciones al paisaje regladas, como la morfología de la geografía cultural, sino incluso también, como ya se ha señalado, en los procesos de construcción de la mitología e imaginario popular del paisaje americano. Baste como ejemplos de ello algunos textos seminales de la escuela pictórica del Hudson que identificaron y asociaron un contenido simbólico a determinados elementos de la naturaleza, como *The American Landscape* y *Essay on American Scenery*, o la sistematización del paisaje rural realizada por Stryker y Vanderbilt en el periodo de entreguerras.

El que estas realidades territoriales, tradicionales y contemporáneas, pudiesen haber tenido lugar en el mismo espacio, no implicaba que se tratase de la evolución de un único paisaje y, por tanto, fuera posible analizarlas, interpretarlas y comprenderlas a través de las mismas reglas, sino más bien de un desarrollo, autónomo y superpuesto, no solo de sus componentes materiales, sino también de los marcos sociales y culturales que las habían producido. Esta distinción, que parece clara al contraponer dos ideas de América como las que representaban el *wilderness*, asociada a un espacio inalterado, y el *countryside*, como espacio humanizado, resulta sin embargo más confusa al abordar un espacio de posguerra que podría entenderse como una mera aceleración del proceso antropizador del territorio iniciado décadas atrás. John Brinckerhoff Jackson sería uno de los primeros en persuadir de que esto era un error, y de que el paisaje contemporáneo no era el resultado de una simple alteración del pasado asimilable mediante viejos

⁶⁴¹ "Jackson was the first to identify persuasively the elements that make a particular landscape American, and to explain convincingly how commerce, imagination, need, and nature collaborated over time in creating the look of the land". Richard E. Nichols, en "Defining American Landscape", citado en Wilson y Groth (2003a). The polyphony of cultural landscape study. An introduction. En Chris Wilson y Paul Groth, *Everyday America. Cultural landscape studies after J.B. Jackson*. Los Ángeles, University of California Press: 1-22:p. 14.

⁶⁴² Jackson (1984o). *The Word Itself*. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: 1-8.

critérios, sino una realidad nueva que nacía en el marco de una también renovada cultura, cuyos elementos, reglas y relaciones propias debían ser redescubiertos⁶⁴³.

Una parte notable de la obra de Jackson atiende a la búsqueda, identificación y caracterización simbólica de los elementos de este nuevo paisaje que, sin embargo, no llegaría a formalizar en un único sistema comprensivo. Incluso sus escritos pretendidamente más expositivos de su concepción del paisaje, como *Learning about landscapes*⁶⁴⁴ o *How to study the landscape*⁶⁴⁵, aunque presentan esquemas elementales que permitirían organizar la interpretación del territorio, no suponen una verdadera metodología o una síntesis de unas conclusiones aún muy inciertas, sino más bien una llamada a la profundización en su estudio. Frente a ello, lo que se reconoce a partir de una lectura de sus escritos es la identificación de un amplio conjunto de elementos, convencionales y fácilmente reconocibles en el entorno, sobre los cuales se indaga, en ocasiones de manera especulativa, para dotarlos de sentido en un contexto territorial y cultural específico, tanto de forma autónoma como, sobre todo, a través de las relaciones materiales, sociales y simbólicas de los mismos con el presente y, ocasionalmente, con el pasado. Algunos de estos elementos aparecen de modo reiterado: la vivienda unifamiliar, la vivienda móvil, la carretera, la delimitación de la propiedad, la calle y otros espacios públicos,... También lo hacen algunos mecanismos de relación y organización, desde la oposición de lo político frente a lo vernáculo, a la percepción del turista frente al usuario o las lógicas de transformación y adaptación del pasado a las necesidades del presente. Todo ello da forma a un paisaje propio que Jackson articula a través de su propia narrativa literaria, pero también visual.

*The Essential Landscape. The New Mexico Photographic Survey*⁶⁴⁶, libro que nace de una exposición fotográfica colectiva acompañada de algunos ensayos clásicos de Jackson, es una muestra elaborada de esa construcción visual y literaria del paisaje cotidiano contemporáneo que en Nuevo México, lugar de adopción del propio Jackson, encontró su paradigma. La diversidad, los procesos de transformación para la adaptación del espacio a las necesidades de aquellos que lo habitan o el palimpsesto formado por los restos del pasado, las huellas del presente y los procesos de cambio para la construcción de su futuro, representaban de forma sintética aquello que Jackson interpretaba como el verdadero paisaje de los Estados Unidos. El texto que sirve de presentación del libro, *Looking at New Mexico*⁶⁴⁷, supone en sí mismo una síntesis del valor de este territorio como ejemplo localizado de una renovada identidad americana, pero también del interés de la imagen como su testigo. Nuevo México no era visto como un caso excepcional y aislado sino, por su diversidad y por particularidades históricas y geográficas, como un ejemplo emblemático de fenómenos que estaban teniendo lugar a lo largo de todo el país, y un lugar donde estos podían no solo ser observados con mayor claridad, sino también confrontados con las huellas de otros periodos de ocupación

⁶⁴³ Véase Jackson (1980a). By way of conclusion: How to study the landscape. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 113-126.

⁶⁴⁴ Jackson (1980f). Learning about landscapes. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 1-18.

⁶⁴⁵ Jackson (1980a). By way of conclusion: How to study the landscape. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 113-126.

⁶⁴⁶ Yates, et al. (1985). *The Essential landscape : the New Mexico Photographic Survey*. Albuquerque, University of New Mexico Press.

⁶⁴⁷ Jackson (1985b). Looking at New Mexico. En Steven A. Yates, et al., *The Essential landscape : the New Mexico Photographic Survey*. Albuquerque, University of New Mexico Press: 1-9.

humana o con la propia naturaleza. En el texto que abre *The Essential Landscape*, Jackson apuntaba al interés del registro formal de este territorio como camino para comprender los procesos sociales y culturales a partir de los cuales surge, y poder posteriormente extrapolar los resultados a otros lugares.

*El fotógrafo que explora el más reciente paisaje [...] registrará de una manera fresca y directa los inmensos, significativos cambios en las relaciones con el entorno, típicas de una gran parte del mundo occidental.*⁶⁴⁸

La fotografía descubría y transmitía esa realidad espacial concreta con la precisión e inmediatez que requería un entorno dinámico y cambiante como el de Nuevo México. *The Essential Landscape. The New Mexico Photographic Survey* constituye un interesante aunque tardío ejemplo del descubrimiento del paisaje contemporáneo a través de un lugar específico, ofreciendo un panorama general de los aspectos que lo integran, algunos ya asumidos y aceptados socialmente cuando es publicado en los años ochenta gracias a las aportaciones previas realizadas por artistas como Ed Ruscha, Dan Graham o Edward Hopper, teóricos como Peter Blake, Robert Venturi o Kevin Lynch, la literatura de Jack Kerouac o intérpretes del territorio como el propio Jackson. Gracias a ellos, la vivienda popular y móvil, los elementos al margen de las carreteras, los *malls*, las infraestructuras y redes de servicios, entre otros elementos, se habían ido incorporando progresivamente a un contemporáneo imaginario colectivo de América. Como señalaba Jackson:

*Los americanos, en especial los jóvenes americanos, están comenzando a descubrir un nuevo paisaje que está evolucionando, demandando nuestra atención e interpretación, si no necesariamente nuestra aceptación crítica. La historia ha comenzado un nuevo capítulo, y nuestra visión se expande para incluir el nuevo paisaje.*⁶⁴⁹

En este contexto, es posible identificar un hito en el descubrimiento visual del paisaje contemporáneo, aunque también cultural en tanto que a través del mismo se instaba de manera expresa a una parte notable de la sociedad americana, y no solo a especialistas, a tomar conciencia y reflexionar sobre los resultados de la transformación de su propio entorno. En el año 1975 se celebró en Nueva York una exposición fotográfica titulada *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*⁶⁵⁰, de la que *The Essential Landscape* era heredera directa, que reunió la obra de un grupo de jóvenes artistas que llamaban a observar este territorio que al mismo tiempo les atraía e inquietaba, y que suponía la constatación de la necesidad de un debate más popular sobre un interés compartido. Si en los escritos de John Brinckerhoff Jackson se encuentran las bases de lo que hoy puede ser considerada una metodología de estudio del paisaje con reconocimiento académico, la exposición *New Topographics*, revalorizada hasta dar nombre a un modo específico de retratar el territorio, sería esencial para la formación de una apreciación estética del mismo, y descubrir una parte de esa belleza oculta que el propio Jackson reclamaba.

⁶⁴⁸ "The photographer who explores the last landscape [...] will record in a fresh and direct manner the immensely, significant change in environmental relationships, typical of much of the Western world". Ibid., p. 9.

⁶⁴⁹ "Americans, especially young americans, are beginning to discover the new landscape that is evolving, demanding our attention and interpretation, if not necessarily our critical acceptance. History has started a new chapter, and our vision expands to include the newer landscape". Ibid., p. 6.

⁶⁵⁰ Jenkins (1975). *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*. Rochester, NY, The International Museum of Photography at George Eastman House.

Nuevas topografías del paisaje contemporáneo

En 1975, la exposición «New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape» ('Nuevas topografías. Fotografías de un paisaje manipulado por el hombre') de Jenkins lideró un movimiento fotográfico que abordó los cambios en el paisaje estadounidense a raíz de la industria, las nuevas tecnologías y los movimientos migratorios. Con una base sólida acerca de la historia de la fotografía y estéticamente afín a la tradición paisajista, este influyente movimiento acabó con el mito del paisaje norteamericano como metáfora nacional de esperanza y prosperidad y puso sobre la mesa el abuso medioambiental y la expansión urbanística descontrolada.⁶⁵¹

Tal como señalan las palabras de Therese Mulligan, conservadora de fotografía del *George Eastman House International Museum of Photography and Film*, en octubre de 1975 tuvo lugar en Nueva York una exposición que señala un punto de inflexión en la comprensión del territorio alterado por la mano del hombre, principalmente en Norteamérica, pero cuya influencia se ha extendido globalmente en la medida en la que también lo han hecho algunos de los fenómenos que en la misma eran retratados. La muestra, titulada *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, a pesar de sus modestos orígenes y escasa repercusión inicial, ha terminado convirtiéndose en icono de la denominada fotografía conceptual y de un determinado modo de entender la fotografía del paisaje cada vez más presente en la escena artística, además de contribuir, desde su condición radical y provocadora, a la revisión del debate en torno a la relación del hombre con su entorno. No puede negarse, no obstante, una cierta mitificación de la muestra alimentada por la hasta hace poco tiempo escasa información disponible, déficit solventado con su reedición y la publicación de algunos estudios críticos que han permitido una comprensión más completa de la misma y sus influencias. Concebida inicialmente como una más de las actividades que periódicamente organizaba el *Museum of Photography at George Eastman House*, institución artística neoyorquina especializada en fotografía contemporánea, *New Topographics* consiguió, con sus limitados medios, dotar de carta de naturaleza y unidad conceptual al conjunto de visiones del territorio americano construido en la segunda mitad del siglo XX ofrecidas por un grupo heterogéneo de jóvenes artistas vinculados mayoritariamente a la institución⁶⁵², y componer con ellas un modo específico de mirarlo y comprenderlo que bebía intelectualmente tanto de los textos geográficos y arquitectónicos de los años sesenta y setenta, como del arte conceptual y la tradición fotográfica americana.

La concepción inicial de la exposición, comisariada por William Jenkins, pretendía abordar las distintas manifestaciones fotográficas que, a lo largo de la historia americana, había tenido el tema del territorio como producto de la actividad humana, más vinculada a la apreciación neutral de un paisaje construido, un *man-made landscape*, que al prejuicio negativo al que parecía apuntar un paisaje alterado, el *man-altered landscape*. Los limitados medios disponibles obligaron a acotar este proyecto que abarcaba casi siglo y medio de historia para centrarse en las aportaciones realizadas en apenas una década por un pequeño grupo de jóvenes artistas que estaban comenzando a recibir reconocimiento por parte de la

⁶⁵¹ Mulligan y Wooters, Eds. (2010). *Historia de la fotografía: De 1839 a la actualidad (The George Eastman House Collection)*. Köln, Taschen GmbH:p. 18.

⁶⁵² Para un análisis de las conexiones personales entre los participantes, véase Rohrbach (2010). Introduction. En Greg Foster-Rice y John Rohrbach, *Reframing The New Topographics*. Chicago, Center for American Places at Columbia College: xiii-xxv.

crítica, y que compartían interés, aunque no visión, por el paisaje contemporáneo americano. Un replanteamiento, accidental, que sería clave para transformar la inicial visión retrospectiva en una exposición revolucionaria y provocadora que se sustentaba no solo sobre las fotografías, sino sobre todo en un breve y polémico, incluso entre los propios artistas participantes, texto introductorio de Jenkins que, junto con una selección de apenas tres fotografías de cada autor, compondrían el catálogo⁶⁵³ que durante más de tres décadas ha sido la principal, y casi única, referencia disponible sobre ella. La exposición en sí, recibida con frialdad y críticas negativas tanto en su sede original como en el *Otis Art Institute* de Los Ángeles y el *Princeton University Art Museum* donde recalaría a continuación, permaneció de hecho olvidada durante años, al mismo tiempo que algunos de los conceptos, visuales y territoriales, que presentaba se desarrollaban al margen de la misma.

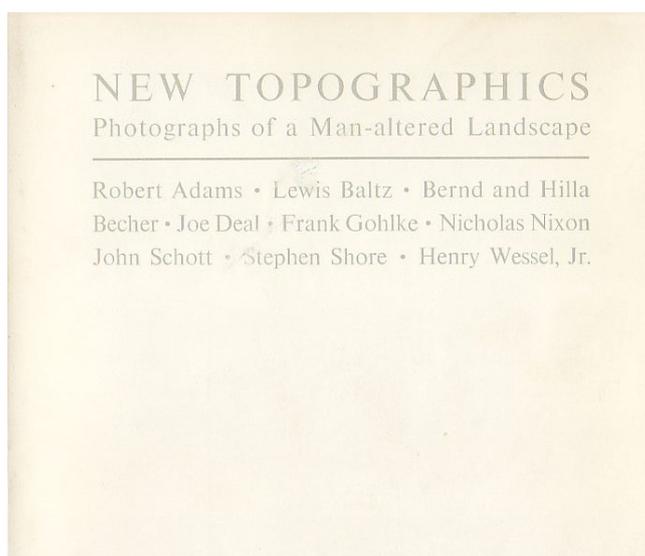


Ilustración 115.- Cubierta del sencillo catálogo de la exposición "New Topographics" (Jenkins, W., 1975).

Las fotografías mostradas eran equiparadas, como manifestaba su título, a aquellas realizadas por los pioneros en el descubrimiento del oeste, como artífices de un registro visual objetivo y científico de un territorio desconocido y, en cierto modo, también como un nuevo *wilderness*, salvaje y hostil. Jenkins afirmaba en la introducción que las imágenes mostradas se encontraban íntimamente conectadas con las realizadas por Edward Ruscha una década antes, y que al haber sido "reducidas a un estado esencialmente topográfico, transmitiendo sustanciales cantidades de información visual pero evitando completamente aspectos de belleza, emoción y opinión" eran capaces de transmitir "una detallada y precisa descripción de un lugar o región"⁶⁵⁴, esto es, topografiar un lugar. Se enfatizaba así la condición neutral y documental de las imágenes como representaciones, capaces en su conjunto de manifestar una observación sin juicio crítico de lo observado, y de ayudar a entender el mundo a través del arte.

⁶⁵³ Jenkins (1975). *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*. Rochester, NY, The International Museum of Photography at George Eastman House. De este catálogo, que incluía la reproducción de tres imágenes de cada artista junto con una breve reseña de su trayectoria y un listado de obras, se editarían únicamente 2.500 ejemplares.

⁶⁵⁴ "reduced to an essentially topographic state, conveying substantial amounts of visual information but eschewing entirely the aspects of beauty, emotion and opinion (...) a detailed and accurate description of a place or region". *Ibid.*, p. 5.

Existe, no obstante, una diferencia sustancial entre los fotógrafos del XIX y los de los años setenta, a la que el propio Jenkins apunta aunque se reafirme finalmente en la condición puramente documental de las imágenes. Si los primeros retrataron la naturaleza salvaje del oeste por vez primera y, por tanto, sin referencias, los modernos fotógrafos no podían liberarse plenamente de las suyas, ni de sus prejuicios ante ese territorio que capturan con sus cámaras. Aunque sus imágenes persigan la objetividad, la neutralidad y el anonimato formal, de modo forzado y planificado, cada uno de sus autores sí pretendía manifestar algo, ya sea una crítica al moderno modelo de desarrollo, una reflexión acerca de las relaciones entre el hombre y la naturaleza o una simple pretensión estética, individualidad que, sin embargo, quedaba parcialmente anulada por una presentación conjunta y homogeneizada de las obras⁶⁵⁵ que permitía enfatizar aquello que tenían en común, el deseo de mostrar un paisaje que, a pesar de su interés, no solo no era aún apreciado por parte del público, sino que parecía permanecer oculto a pesar de encontrarse a la vista de todos.

Es esta lectura territorial de la exposición que nace del conjunto, más que la ya rebatida condición estilística individual, la que resulta relevante como configuradora de una mirada diferente hacia el entorno. Si cada una de las imágenes, tomada de forma aislada, era capaz de describir una realidad concreta y única que, a través de la mirada de sus autores, adquiriría un significado específico, de su apreciación conjunta, ordenada y con forzada neutralidad nacerá otra igualmente relevante, la construcción de una identidad paisajística con entidad propia asociada al espacio americano construido en el tercer cuarto del siglo XX. La presentación de las fotografías, que mitigaba la expresión individual, forzaba al mismo tiempo al visitante de la muestra a expresar su valoración, a reflexionar sobre aquello con lo que convivía diariamente, pero que probablemente contemplaba por vez primera con el detenimiento de una obra de arte. Como afirma Foster-Rice en los agradecimientos de *Reframing New Topographics*, se enfatizaba "la capacidad de las fotografías para hacernos parar, mirar, y tomar conciencia de aquello que tan frecuentemente pasamos por alto"⁶⁵⁶, adoptando así una posición que no dista demasiado de la invocación que figuras como John Brinckerhoff Jackson realizaban, al narrar y explicar elementos del paisaje americano, a la inteligencia y curiosidad de sus lectores, aunque a juzgar por las opiniones de sus visitantes, lo que aún faltaba en los años setenta era una actitud receptiva y tolerante ante el mismo.

Entre los elementos territoriales sobre los que la muestra hacía recaer la atención se encontraba, como no podía ser de otro modo, la vivienda en torno a la cual tanto había escrito el propio Jackson. Los trabajos de John Deal, junto con Jenkins uno de los organizadores de la exposición y diseñador de su catálogo, se centraban precisamente en este tema mostrando, a través de unas aparentemente inexpresivas fotografías, ejemplos de arquitectura residencial suburbana del entorno de Albuquerque que bien podrían haber ilustrado el discurso acerca de la diversidad de la vivienda en Nuevo México del propio Jackson⁶⁵⁷, aunque lo que

⁶⁵⁵ Véase Rawlinson (2010). Disconsolate and Inconsolable: Neutrality and New Topographics. En Greg Foster-Rice y John Rohrbach, *Reframing The New Topographics*. Chicago, Center for American Places at Columbia College: 121-137.

⁶⁵⁶ "Photography's ability to make us stop, look, and take notice of what we so often overlook". Foster-Rice y Rohrbach (2010a). Acknowledgments. En Greg Foster-Rice y John Rohrbach ibid. Chicago, Center for American Places at Columbia College: ix-xi:p. xi..

⁶⁵⁷ Jackson (2010b). The house in the vernacular landscape. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 355-369.

resaltaban realmente era la absoluta desconexión entre la nueva arquitectura y el lugar. La aglomeración heterogénea de soluciones residenciales en un contexto ya no anodino, sino inexistente, carente de lo público, manifestaba la ausencia de ese sentido comunitario tantas veces añorado en las urbanizaciones de posguerra, al que en este caso se unía la apariencia caótica y desestructurada del conjunto, o más bien de todo aquello que escapaba a los límites de lo privado. A diferente escala Nicholas Nixon descubría y describía unos conflictos similares en un contexto muy diferente, el del *downtown* de Boston transformado por los procesos de renovación urbana.

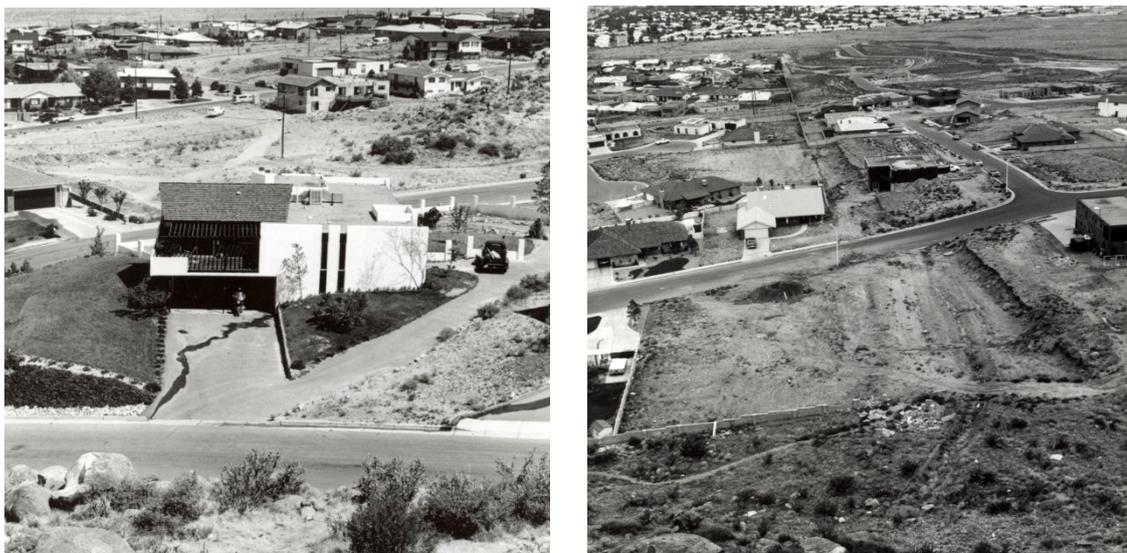


Ilustración 116.- Dos ejemplo de las fotografías de John Deal de la nueva arquitectura de Albuquerque (Nuevo Mexico), tomadas en 1974 (Salvesen, B. y Nordström, A., 2009: 51, 57).

La desconexión entre lo público y lo privado, entre la vivienda y la comunidad, constituía uno de los temas centrales en la obra del más veterano y reconocido de los fotógrafos participantes en la exposición, Robert Adams, cuyos trabajos en los años setenta habían girado íntegramente en torno a la construcción del nuevo paisaje contemporáneo. A *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* aportará algunas de las fotografías que integraban *The New West: Landscapes Along The Colorado Front Range*⁶⁵⁸, el relato de un viaje pero también del descubrimiento de un paisaje en el que, a pesar de sus diferencias formales con los cánones tradicionales, creía reconocer una reinterpretación, imperfecta, del mito del oeste expresada en la búsqueda humana del contacto con la naturaleza o la actitud de conquista y dominio de un espacio desconocido. Adams reconstruye el aspecto de un nuevo oeste en el que la modélica vivienda suburbana con jardín convive con la casa prefabricada o con una vivienda móvil sobre la que hace reposar, al igual que lo hiciese Jackson, buena parte de su reflexión visual, evidenciando su condición de tradición distorsionada en algunos aspectos más satisfactoria que las asépticas e impersonales comunidades suburbanas que aparecían en otros de sus trabajos, como los dedicados al área metropolitana de Denver también realizados en los años setenta⁶⁵⁹. La selección de imágenes realizada para *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*,

⁶⁵⁸ Adams (2000). *The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range*. Köln, Walther König.

⁶⁵⁹ Adams (2009a). *Denver: A Photographic Survey of the Metropolitan Area, 1970-1974*. New Haven, Yale University Press, Adams (2009b). *What We Bought: The New World: Scenes from the Denver Metropolitan Area, 1970-1974*. New Haven, Yale University Press.

diferente de la que había sido publicada un año antes en *The New West: Landscapes Along The Colorado Front Range*, destacaba la condición diversa de los modos de habitar propios de la época, dejando entrever lo que de diferentes tenían en su relación con la naturaleza, pero también con el propio entorno construido

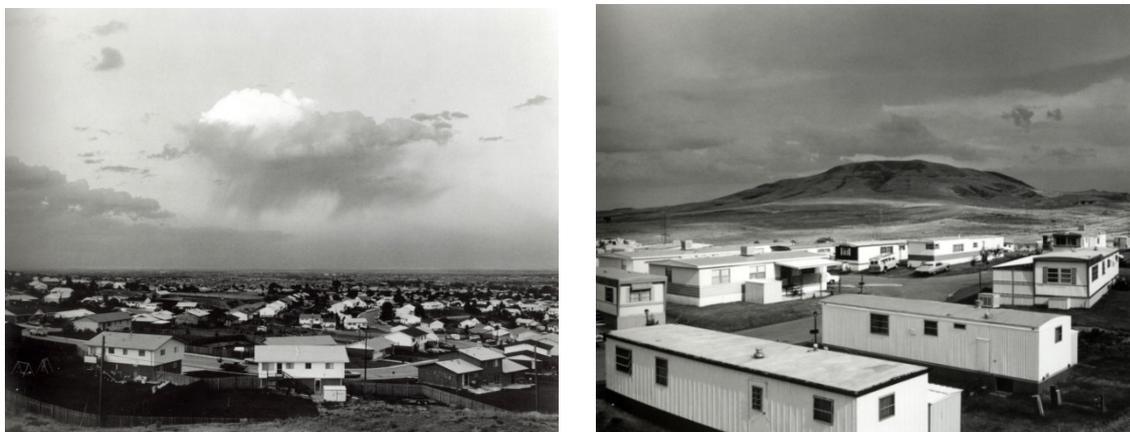


Ilustración 117.- Dos modos diferentes de materializar el hábitat en el nuevo oeste retratado por Robert Adams. A la izquierda, "Tract Housing, North Gleen and Thorton, Colorado" (1973); a la derecha, "Mobile Homes, Jefferson County, Colorado" (Salvesen, B. y Nordström, A., 2009: 91,87).

Aunque el título de la serie de Adams parece apuntar a una reflexión sobre un territorio concreto, en realidad bajo ella subyace otra cuestión recurrente en su trabajo, la del modo en el que el americano de su tiempo deseaba vivir, acerca de "the place we live" por el que se interrogaba John Szarkowski en su introducción a *The New West: Landscapes Along The Colorado Front Range*. Tanto las imágenes de Colorado como de Denver, con sus singularidades, ofrecían una aproximación a diferentes modos de resolver esta cuestión y a las consecuencias de la opción adoptada, si bien no dejan de mostrar, en su condición de construcciones del hábitat humano, más rasgos compartidos que distintivos. La selección de imágenes realizada para *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* focalizaba su atención sobre la relación entre lo doméstico, lo residencial, y la naturaleza, pero desde una perspectiva más amplia. El nuevo oeste de Adams retrata en realidad un nuevo mundo y ofrece una interpretación visual que entronca con algunas de las preocupaciones del periodo como la disolución de los límites entre lo rural y lo urbano, la deshumanización de las nuevas comunidades, la cultura del automóvil o el protagonismo de la imagería comercial, a los que dota de coherencia a través de la reconstrucción de una identidad territorial compartida.

The New West: Landscapes Along The Colorado Front Range es, al mismo tiempo, el relato de un viaje, experiencia tradicionalmente vinculada al descubrimiento visual del paisaje, que con la influencia del arte pop y conceptual se experimenta de modo menos integrador y más analítico que como lo habían hecho algunos de los maestros de los años treinta. Los trabajos de Edward Ruscha, que Jenkins cita expresamente en la introducción al catálogo, habían dotado de validez a un relato de la realidad territorial sustentado sobre su descomposición y clasificación, que este emplearía desde la perspectiva de la redefinición del arte, pero al que también se recurriría para documentar y describir el territorio, lógica en la que pueden situarse los trabajos de Henry Wessel Jr. y Frank Gohlke. El primero daría continuidad a la reflexión sobre la diversidad de la arquitectura residencial americana, al mismo tiempo que incorporaba una crítica a su banalización y

mercantilización, manifestada mediante unas imágenes impersonales y carentes de estética que emulaban las de la publicidad de las agencias inmobiliarias, recurso que Ed Ruscha ya había empleado en *Real Estate Opportunities*⁶⁶⁰, y que al anular el contexto para centrarse en el objeto expresaban una desconexión con el entorno análoga a la expresada por las imágenes de Adams o Deal.

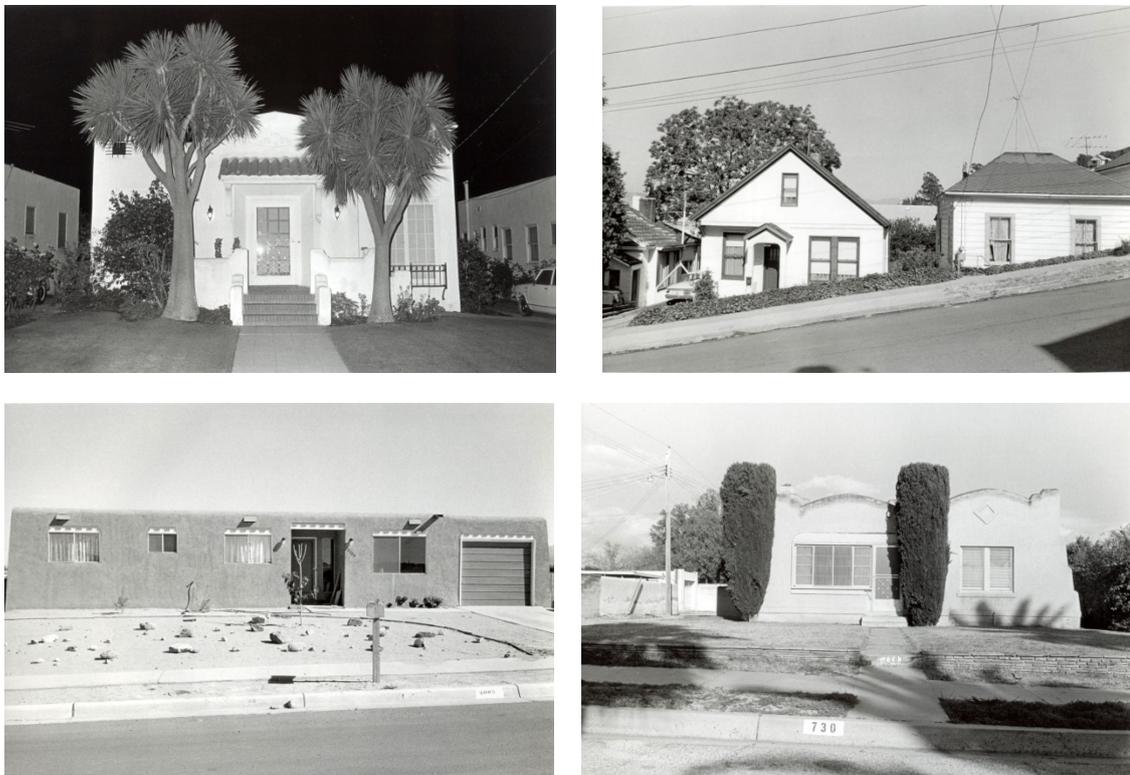


Ilustración 118.- La diversidad tipológica residencial analizada por John Brinckerhoff Jackson, expresada visualmente por Henry Wessel Jr. De izquierda a derecha, y de arriba abajo, "Albany, California" (1973), "Point Richmond, California (1973), "New Mexico" (1969) y "Tucson" (1973). En (Salvesen, B. y Nordström, A., 2009: 149, 150, 155 y 153).

Al igual que ocurría con Robert Adams, la obra de Henry Wessel Jr. es más rica que la visión parcial ofrecida en el marco esta exposición, profundizando durante toda la década de los setenta en ese espacio antropizado contemporáneo del que la vivienda solo constituía una parte importante, pero no su único componente. No se muestran, por ejemplo, en *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* las fotografías que Wessel realizó de un tema tan tradicionalmente americano como la experiencia de la carretera desde la entonces olvidada perspectiva de la comprensión del lugar y la identidad de aquello que sucedía en sus márgenes, y que bajo el auspicio de una beca de la fundación Guggenheim ya había sido objeto de una exposición monográfica en el *Museum of Modern Art* de Nueva York en 1972. Es precisamente en la nota de prensa de esta muestra, escrita por Dennis Longwell, comisario del Departamento de Fotografía bajo la dirección de John Szarkowski, donde puede encontrarse una temprana analogía entre la fotografía topográfica de las *Geological Surveys* decimonónicas y el trabajo de estos artistas, que años después William Jenkins recuperaría, aunque con la singular perspectiva de quien se acerca a un territorio no solo desconocido, sino también ajeno e inalcanzable, que se contradice con la aparente proximidad material de lo retratado.

⁶⁶⁰ Ruscha (1970). *Real estate opportunities*. Los Angeles?, E. Ruscha.

*Estas fotografías [de las Geological Surveys] se proponían informar a los americanos del este sobre la apariencia del oeste, de un modo análogo a como las imágenes de los astronautas nos cuentan cómo es la Luna. Las fotografías de Henry Wessel, en cierta medida, nos enseñan cómo es la apariencia actual del oeste.*⁶⁶¹

Los elementos territoriales capturados por Wessel, viviendas y urbanizaciones aisladas, gasolineras y aparcamientos, poblaciones parcialmente abandonadas y asentamientos informales,... forman parte de ese paisaje del oeste que lo es también de la carretera, y que con distinta expresión formal había abordado también Robert Adams a través de ese viaje por Colorado que conformaba *The New West: Landscapes Along The Colorado Front Range*. Pero en *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* la experiencia de la carretera estaba representada por la recreación que John Schott había realizado de un viaje similar al narrado mediante gasolineras por Ed Ruscha en *Twenty-Six Gasoline Stations*, tomando un elemento diferente y particular, los moteles nacidos, al igual que otras tantas expresiones del paisaje contemporáneo americano, durante su primer *American Way of Life* de los años treinta. John Schott capturaría diez años después del libro de artista de Ruscha, y con el mismo estilo deliberadamente anónimo e inexpresivo, las arquitecturas hoteleras de la mitificada Ruta 66 en *Route 66 Motels Series*⁶⁶², trabajo enmarcado también en una búsqueda más amplia de las expresiones ordinarias de la sociedad de consumo. También de un viaje, menos lineal, por la geografía cotidiana de las ciudades medias americanas procedía el relato ofrecido por Stephen Shore a través de una selección de sus *Uncommon Places*.



Ilustración 119.- Dos ejemplos icónicos de los moteles fotografiados por John Schott a lo largo de la Ruta 66.(Salvesen, B. y Nordström, A., 2009: 121,113).

⁶⁶¹ "These photographs were intended to inform eastern America what the West looks like, just as the pictures the Astronauts make tell us what the moon looks like. Henry Wessel's photographs do, in some measure, show us what today's West looks like".

⁶⁶² El trabajo completo de esta serie ha sido recientemente publicado en Schott (2014). *John Schott: Route 66: 1973-1974*. Portland, Nazraeli Press.



Ilustración 120.- Frente a los moteles más representativos, también ejemplos de la arquitectura más popular y ordinaria. (Salvesen, B. y Nordström, A., 2009: 115, 109).

La condición común y ordinaria de lo fotografiado por Stephen Shore, que guiaría su posterior colaboración con Robert Venturi en la exposición *Signs of Life: Symbols in the American City* celebrada en la Renwick Gallery del Smithsonian Institute, quizá encuentre en Lewis Baltz y Frank Gohlke las expresiones más puras dentro de *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, centrándose, no obstante, en otros extremos funcionales y sociales del nuevo paisaje, en sus elementos no vinculados directamente ni a lo residencial ni al mito de la carretera. Lewis Baltz, artífice junto con Jenkins y Deal de la idea de una exposición que mostrase la condición actual del paisaje americano, era ya en 1975, al igual que Robert Adams, un reconocido fotógrafo con un estilo visual característico, muy formalista, que enfatizaba la neutralidad, objetividad y claridad de la percepción del objeto. De hecho, Baltz ya había compartido exposición en el George Eastman House con los dos participantes no estadounidenses en *New Topographics*, Bernd y Hilla Becher, que habían aportado a la misma su reinterpretación, analítica y tipológica, de la obsoleta arquitectura industrial americana visitada en el año 1974, según los parámetros de las *Anonyme Skulpturen* pero también bajo la influencia de las ideas de Robert Smithson, con quien habían colaborado en los años previos⁶⁶³. Compartían lo que Baltz definió como “un trabajo neutral y libre de posicionamiento estético o ideológico”⁶⁶⁴, que ya había materializado en sus reportajes analíticos de la vivienda suburbana en *Tract houses* o del espacio público en *Public Places*, y que ahora trasladaba, como los Becher, a la arquitectura industrial, aunque no desde la romántica búsqueda de la historia y el deterioro sino poniendo el foco en las expresiones anodinas y descontextualizadas que ocupaban la periferia californiana. *The New Industrial Parks near Irvine, California*⁶⁶⁵, serie de la que proceden las imágenes, traspone al espacio productivo y del trabajo los mismos males que aquejaban a las comunidades residenciales, a una arquitectura incapaz de configurar espacios con identidad ni procurar un mínimo de vitalidad fuera de los límites, espaciales y temporales, de su estricta función.

⁶⁶³ Véase Lingwood, et al. (2002). *Field trips*. Oporto, Fundação de Serralves.

⁶⁶⁴ “I want my work to be neutral and free from aesthetic and ideological posturing”. Citado en Jurovics (2010). Same as it never was: Re-reading New Topographics. En Greg Foster-Rice y John Rohrbach, *Reframing The New Topographics*. Chicago, Center for American Places at Columbia College: 1-12:p. 6.

⁶⁶⁵ Baltz (2001). *The New Industrial Parks near Irvine, California*, Steidl.



Ilustración 121.- Cuatro muestras del anodino espacio industrial californiano capturado por Lewis Baltz. De izquierda a derecha, "IP 26: Wets Wall, R-ohm Corporations, 16931 Milliken, Irvine" (1974), "IP 31: Alton Road at Murphy Road, looking toward Newport Center" (1974), "IP 50: Southeast Corner, Semicoa 333 McCormick, Costa Mesa" (1974) y "IP 13: Deere Road between Daimier and Red Hill Avenues, looking South" (1974). (Salvesen, B. y Nordström, A., 2009: 30, 31, 40 y 266).

Frank Gohlke, uno de los fotógrafos del grupo más interesados en la comprensión teórica del paisaje, ofrecía una perspectiva incluso más radical, que contrastaba con algunos de sus reconocidos trabajos previos sobre el espacio agrícola americano, y particularmente el dominado por los icónicos elevadores de grano cuya monumentalidad y pureza formal había atraído a artistas y arquitectos, objeto del libro *Measure of emptiness: grain elevators in the American landscape*⁶⁶⁶. El territorio contemporáneo, sin embargo, no podía ser expresado a través de la idea de vacío, orden y dominio humano que estos transmitían, enfatizado por las composiciones de Gohlke, sino como una ruptura del mismo, manifestada en la desconexión con el lugar y la caótica disposición de los elementos que ocupaban el espacio. Aspectos que expresó a través de una colección heterogénea y aparentemente inconexa de fotografías de objetos y lugares encontrados en el entorno de Minneapolis-Saint Paul (*Twin Cities*), que llegaría a calificar como descartes de otros de sus trabajos, condición residual que no hace sino enfatizar la dificultad de comprender y encuadrar muchas de las nuevas manifestaciones territoriales en un marco tradicional de interpretación del entorno. Las instalaciones industriales, las infraestructuras, los aparcamientos,... muestran una realidad cotidiana, habitual y necesaria en cualquier espacio habitado contemporáneo, pero al mismo tiempo ignorada no solo en la lectura artística convencional, sino también en su comprensión social y cultural.

⁶⁶⁶ Gohlke y Hudson (1992). *Measure of emptiness : grain elevators in the American landscape*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.



Ilustración 122.- Los elementos inconexos del paisaje contemporáneo de Frank Gohlke. De izquierda a derecha, "Landscape, Los Angeles" (1974), "Landscape, St. Paul" (1974), "Landscape, Minneapolis" (1974) y "Landscape, Albuquerque, New Mexico" (1974). (Salvesen, B. y Nordström, A., 2009: 71, 77, 82 y 87).

La aparente incoherencia y falta de unidad del grupo de imágenes de Gohlke es representativa del conjunto de las que componían una exposición que, aunque no lo plantease expresamente en su presentación, se esforzaba en mostrar algo más que una "cuestión de estilo". Lo que se exponía era un territorio formado, que no integrado, por elementos tan comunes como extraños, de imposible encuadre dentro de lo que hasta entonces era entendido como paisaje, concepto con el que, sin embargo, Gohlke denominaba de modo genérico a cada una de sus extrañas fotografías. Su recepción inicial, negativa por parte de un público aún acostumbrado a la naturaleza como representación del paisaje, pero también por una crítica, que apreciando la componente artística no acogió favorablemente la radicalidad de la propuesta, era una muestra de la dificultad para aceptar y valorar esta realidad cotidiana a pesar de los esfuerzos de los artistas no solo por neutralizar sus aspectos más negativos y mundanos, sino también por embellecerla. El propio Gohlke llegó a afirmar que:

*Lo que recuerdo más claramente de la muestra original, fue que no gustó a casi nadie. Creo que no sería demasiado exagerado decir que fue una exposición odiada vigorosamente. Algunas personas la encontraron indeciblemente aburrida. Algunas personas no podían creer que fuésemos serios tomando fotografías de estas cosas.*⁶⁶⁷

Hoy, en un contexto cultural muy diferente y más receptivo que aquel en el que se presentaron originalmente, la exposición adquiere un nuevo valor no solo como retrato cultural de un lugar y tiempo que nos resulta ajeno a pesar de sus similitudes con el presente, sino también como germen de una sensibilidad más tolerante ante el paisaje, sostenida por la influencia de estos artistas, pero también de teóricos y narradores como John Brinckerhoff Jackson. Este afirmaba que con las fotografías "capturamos en película el espíritu de lugares aún no del todo muertos"⁶⁶⁸, y quizá sea este el mensaje que debe ser tenido en consideración no solo en el marco de la cultura americana que dio forma a este espacio, sino también en la nuestra. Parte del territorio fotografiado en los años setenta sigue siendo reconocible tanto en los Estados Unidos como en Europa, donde quizá su formalización concreta sea diferente, pero no así los aspectos esenciales que han producido la misma. Porque, a pesar de las distancias espaciales y temporales, lo que muestran estas imágenes es la relevancia que en la construcción de un territorio tienen los aspectos más cotidianos y banales de la existencia, las acciones que acometemos para su satisfacción y, sobre todo, la necesidad de comprenderlas para poder guiar nuestros actos de modo adecuado.

En el caso particular de los Estados Unidos, *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* y el conjunto de trabajos que en torno la idea de mostrar, objetivamente, el paisaje contemporáneo, no hicieron sino evidenciar esta realidad que permanecía en su mayor parte ignorada, al mismo tiempo que animaban a desarrollar una actitud crítica ante la misma. La propuesta de Jenkins, incompleta y sesgada, apuntaba en este sentido al neutralizar la intencionalidad de cada artista, negativa en el caso de Robert Adams y más tolerante en el caso de John Schott o Stephen Shore, para hacer recaer en el espectador la responsabilidad de su valoración. En Europa, donde la muestra tuvo una notable influencia desde el punto de vista estético gracias a algunos de los artistas participantes, la trascendencia de la propuesta ha sido más limitada. Incluso con la recuperación y popularización de la obra de estos fotógrafos americanos, a la sombra de la reedición en 2009, por iniciativa de Britt Salvesen, jefe de departamento y conservador de fotografía en *Los Angeles County Museum of Art* (LACMA) y Alison Nordström, conservadora del *George Eastman House International Museum of Photography*, de *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, que permitió apreciar por vez primera en el viejo continente las fotografías originales de los años setenta, el efecto sobre el observador es, por la distancia, necesariamente diferente y menos radical que el de la muestra original.

⁶⁶⁷ "What I remember most clearly from the original show, was that almost nobody liked it. I think it wouldn't be too strong to say that it was a vigorously hated show. Some people found it unutterably boring. Some people couldn't believe we were serious, taking pictures of this stuff". Frank Gohlke, citado en Cheng (2011). "'New Topographics': Locating Epistemological Concerns in the American Landscape". *American Quarterly* 63(1): 151-162:p. 156.

⁶⁶⁸"We captured on film the ghost of places not yet entirely dead". Jackson (1994j). *Seeing New Mexico. A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 13-25:p. 23.

Estas colecciones fotográficas no eran solo una expresión artística, sino que formaban una parte, importante pero no esencial ni única, de un proceso más complejo de producción de una sensibilidad renovada ante un territorio diferente a todo lo conocido antes de la Segunda Guerra Mundial, de la creación de una idea del paisaje americano, pero también del paisaje contemporáneo, entendido de forma más global, que en los años setenta aún no había sido asimilado y aceptado como parte de la experiencia común de la sociedad. Apenas una década después, cuando el Museo de Nuevo México organiza la exposición *The Essential Landscape. The New Mexico Photographic Survey*, esto parecía haber comenzado a cambiar, al menos en ese espacio concreto ampliamente documentado, analizado y hecho accesible a través de los escritos de John Brinckerhoff Jackson. Las fotografías no eran sino la aportación, desde lo visual y el arte, a una reflexión más amplia y compleja sobre el modo de apreciar el territorio que estaba teniendo lugar en los Estados Unidos durante las décadas de los sesenta y setenta, en la que también estaban participando, con indudables influencias mutuas, la geografía, la arquitectura o la ecología, y donde la figura de Jackson es ampliamente considerada como esencial. Por ejemplo, el historiador del arte Kim Sichel afirmaba que:

*La generación de los New Topographics centró su atención en el paisaje antropizado. En particular utilizaron los escritos del eminente fundador de los estudios del paisaje, J. B. Jackson, que argumentaba que ningún paisaje es natural.*⁶⁶⁹

Con independencia de que esta relación directa haya sido o no real, lo cierto es que tanto el reconocimiento visual del paisaje contemporáneo, como la interpretación informal de Jackson, la crítica teórica realizada por Robert Venturi o Peter Blake, o el cuestionamiento artístico de William Garrett o Dan Graham, sustentaban una inquietud compartida, expresada a través de diferentes medios, en torno al modo en el que el hombre se relacionaba y transformaba su entorno, y la búsqueda de un modo de asimilar sus manifestaciones más recientes, venciendo el rechazo y temor que inicialmente provocaba su incompreensión. Su tratamiento como paisaje, como una entidad cuyas características espaciales, temporales y materiales le confieren identidad propia en el marco de una tradición cultural americana intensamente territorialista, constituía un modo de avanzar en este propósito, permitiendo redescubrir relaciones ignoradas entre sociedad, cultura y territorio, no siempre perfectas y en ocasiones rupturistas con el ideal perseguido, pero que era necesario documentar y mostrar como paso previo a su corrección o aceptación. Las fotografías permitieron, en cierto modo y como reconocía Frank Gohlke, reconciliar el mundo que queremos ver con el mundo que estamos obligados a mirar⁶⁷⁰. Quizá, a partir del conocimiento recuperado de estas experiencias, nos encontremos en un momento adecuado para reiniciar el proceso.

⁶⁶⁹ "New Topographics generation focused on the human-made landscape. In particular they utilized the writings of the eminent founder of landscape studies, J.B. Jackson, who argued that landscape are never natural". Sichel (2010). *Deadpan geometries: Mapping, aerial photography, and the american landscape*. En Greg Foster-Rice y John Rohrbach, *Reframing The New Topographics*. Chicago, Center for American Places at Columbia College: 87-105:p. 88.

⁶⁷⁰ Véase Jurovics (2010). *Same as it never was: Re-reading New Topographics*. En Greg Foster-Rice y John Rohrbach. Chicago, Center for American Places at Columbia College: 1-12:p. 12.

CONCLUSIONES

Muchas personas dan por entendido que primero se encuentra la realidad y luego, en segundo término, la comunicación de la misma. Degradamos el arte y el saber creyendo que no se trata más que de actividades secundarias; creemos que primero existe la vida y luego estas reflexiones acerca de la misma. (...) Hay que decir que muchos de nosotros sabemos por experiencia que la vida del hombre, y todo lo concerniente a la sociedad, no puede limitarse a estos fines, que el esfuerzo por aprender, describir, entender y educar es una parte esencial y necesaria de nuestra humanidad. Este esfuerzo no empieza en una fase secundaria, una vez se ha encontrado la realidad; es, en sí, uno de los principales medios por los que se forma y transforma incesantemente la realidad.

(...) La comunicación nace en la lucha por aprender y describir. El hecho de que este proceso se origine en nuestras mentes y podamos transmitir sus resultados a los demás, depende en ciertos modelos de comunicación, ciertas reglas o convenciones a través de las cuales podemos comunicarnos. Podemos cambiar estos modelos, cuando ya no sirven, o modificarlos y desarrollarlos. Los esfuerzos que hacemos para lograr esto y para utilizar con éxito los modelos existentes acaparan una gran parte de nuestra actividad vital.⁶⁷¹

⁶⁷¹ Williams (2013). *Los medios de comunicación social*. Barcelona, Ediciones Península:p. 23-24.

Al inicio de esta investigación nos proponíamos profundizar tanto en la posibilidad de que la fotografía pudiese ser un medio capaz de formalizar un pensamiento paisajero propio como en el carácter distintivo que este tendría en relación a los construidos apoyándose en la tradicional representación pictórica del territorio. Esta indagación se ha realizado a través del estudio de un caso particular, el estadounidense, quizá el territorio más fotografiado de la historia, que ofrecía no solo la posibilidad de su acotación espacial y temporal, sino también algunas oportunidades metodológicas como su relativa independencia respecto a culturas con una larga tradición de paisaje pictórico, caso de la europea, y un interesante paralelismo entre la historia del propio medio y la formación de la nación tanto material como identitariamente

El recorrido realizado a través de un conjunto de momentos significativos de la historia de un país y su territorio ha permitido establecer conexiones entre realidad construida, representación y reflexión teórica, elementos esenciales para la constitución de un modo de entender el territorio propio, reconociéndose, desde su condición singular, elementos que distancian los mecanismos de formación de una cultura paisajera tradicional frente a una cultura del paisaje joven como es la americana, formalizada conscientemente a través de herramientas propias de nuestro tiempo –la imagen fotográfica, la metodología científica, la moderna política,...--, que podrían ayudarnos a comprender procesos similares que están teniendo lugar en nuestro entorno más próximo. Pero ofrece también una oportunidad de relectura de los Estados Unidos a través de su territorio, como expresión de una sociedad que ha desarrollado estrategias para observar el presente con la mirada puesta en su futuro.

Los siguientes epígrafes ofrecen unas conclusiones sintéticas que, partiendo del objeto general de la investigación, la relación entre territorio, representación fotográfica y cultura del paisaje, profundizan en cuestiones particulares relativas a su aplicación específica al ámbito de estudio.

La ruptura de las convenciones del paisaje pictórico

Durante décadas la fotografía, entendida inicialmente como una mera aplicación tecnológica, persiguió no solo su reconocimiento como arte sino también su independencia respecto a las disciplinas artísticas tradicionales, y particularmente respecto a un lenguaje pictórico que los primeros fotógrafos habían tratado de emular. En esta búsqueda de sus rasgos distintivos como mecanismo de representación y expresión formal, la fotografía no solo se definió a sí misma, sino que también redefinió algunos de los elementos representados, entre ellos el territorio. La posibilidad de capturar con auténtica fidelidad la realidad situada delante del objetivo de la cámara se convertirá en el rasgo distintivo más elemental de lo fotográfico, característica explotada conscientemente desde el punto de vista formal y compositivo por artistas como Edward Weston en su observación de las complejas y diversas tierras californianas. Pero más allá de sus posibilidades formales, emergerá el interés de convertir a lo fotográfico en un testigo veraz de la realidad, en un documento objetivo del mundo que nos rodea.

Una imagen fotográfica posibilita introducirnos en un espacio seleccionado y conocerlo en detalle, condición aprovechada tempranamente por las campañas de exploración del oeste. Sin embargo, a pesar del valor documental de una imagen,

esta no puede por sí sola crear un paisaje. Permite describir lo concreto, pero no prefigura una idea ni una actitud, ni siquiera un modo de mirar. En cómo se produce el paso de la imagen a la idea, en el modo en el que se articula el sistema de comunicación visual, se encuentra el verdadero carácter distintivo de lo fotográfico.

Es habitual, como ya señalaba H.J. Morton en 1865, referirse al proceso fotográfico como un acto en el que se seleccionan y aíslan componentes de la realidad, frente a la pintura que actúa uniendo elementos, reales o ficticios, a través de la composición del lienzo donde se produce su contemplación conjunta. Sin embargo, la fotografía también ha desarrollado sus propios recursos compositivos, o más propiamente de construcción de un relato mediante el cual transmitir mensajes implícitos en la representación. El modo en el que las imágenes se presentan, utilizando mecanismos como las series, la repetición, la comparación,... adquiere así una importancia equivalente a su propia selección. En el caso del territorio, este hecho ha sido particularmente relevante, teniendo en el libro de fotografía una de sus expresiones de mayor interés tanto por su capacidad para construir el relato intencionado de un lugar como para hacer que este fuese accesible y legible de manera uniforme por un amplio espectro social. Los reportajes promovidos por la *Farm Security Administration* son un buen ejemplo del uso consciente de este recurso con una intencionalidad política e ideológica, pero no es ni la primera ni la más relevante de estas construcciones paisajísticas.

La segunda parte de *American Photographs* de Walker Evans⁶⁷², catálogo de la exposición homónima, puede interpretarse como la construcción visual de un particular territorio americano, el de una realidad convencional a la que el propio autor dotaba de sentido a través de la idea de lo vernáculo, y que caracterizaba tanto un lugar como a la propia sociedad que le había dado forma. De algún modo, este recurso se encuentra también presente en los libros elaborados a finales del siglo XIX para promocionar las maravillas nacionales descubiertas en el marco de las expediciones al oeste, como *America's Wonderland: Pictorial and Descriptive History of Our Country's Scenic Marvels as Delineated by Pen and Camera* de James W. Buel⁶⁷³, o las publicaciones de las compañías ferroviarias, principales beneficiarias de este descubrimiento, pero Evans logra algo que le diferencia de sus predecesores, prescindir del texto y que las imágenes, por sí mismas, construyan el relato, convirtiéndose así en el reconocido como primer libro de fotografía moderno.

Este catálogo no era una mera colección de instantáneas de un lugar. Las imágenes que incluía ni siquiera eran representativas de una localización geográfica concreta, como avala una simple verificación del listado de emplazamientos en los que las fotografías habían sido tomadas, separadas en algunos casos por miles de kilómetros. Porque lo importante no es tanto el reconocimiento de cada objeto como de sus rasgos comunes, base sobre la que es posible construir el sistema de relaciones propio del paisaje. Una muestra de la afirmación de Rosalind Krauss, que nos recordaba Ignasi de Solà-Morales en relación a la influencia de la fotografía en la percepción de la arquitectura y la ciudad⁶⁷⁴, relativa a la condición de lo

⁶⁷² Evans y Kirstein (2012). *American photographs*. New York, Museum of Modern Art.

⁶⁷³ Buel (1893). *America's Wonderland. A Pictorial and Descriptive History of our Country's Scenic Marvels*. New York, John Williams.

⁶⁷⁴ Solà-Morales (2009). *Terrain Vague*. En Ignasi de Solà-Morales, *Los artículos de Any*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos: 63-74.

fotográfico como índice y no como icono. Por eso, tan importante como la selección en la construcción del paisaje fotográfico lo es el orden y, sobre todo, la repetición, la demostración visual de que aquello que ha sido encuadrado y aislado voluntariamente de su contexto no es una singularidad sino la representación de un tipo real que puede ser reconocido más allá de la imagen. El paisaje no se produce tanto por la definición de un canon como por una acumulación de impresiones que debemos ordenar y simplificar para hacerlas comprensibles, proceso llevado al límite por los libros de artista de Edward Ruscha o por las *Anonyme Skulpturen* de los Becher, pero presente en los principales trabajos fotográficos que han tratado de caracterizar un lugar, incluso en aquellos con aportes tan heterogéneos como los que conformaron *New Topographics*, *Photographs of a Man-Altered Landscape*.

Pero la fotografía no solo ha alterado los códigos relacionales convencionales a través de los cuales un territorio puede ser caracterizado, sino que también ha afectado al propio objeto descrito y su condición contextual.

Nuevos elementos para la caracterización territorial

Algunas de las capacidades técnicas de la fotografía, como su inmediatez y la posibilidad de una percepción más detallada de la realidad que la que puede ofrecer el ojo, han contribuido a la incorporación a la descripción del territorio de nuevos elementos y puntos de interés. La fotografía directa, tal como fue conceptualizada en los años treinta, perseguía no solo la captura de la realidad con la máxima fidelidad, sino también con una nitidez que permitiese llegar más allá de las capacidades de la visión humana. Una búsqueda que puede ser ejemplificada con las imágenes de la naturaleza producidas por Ansel Adams, con un rango de profundidad y detalle difícilmente apreciable sin ayuda instrumental, pero que se encuentra también presente, con el uso de los grandes formatos y, ya modernamente, con las técnicas digitales⁶⁷⁵, en una buena parte de la fotografía contemporánea del paisaje.

Profundidad y detalle son dos factores distintivos de la representación a través de la fotografía. Nada puede escapar al objetivo de la cámara que, en ausencia de filtros perceptivos o mentales, capturará todo lo que se encuentra dentro del espacio encuadrado, con independencia de su relevancia o interés, dando entrada en la apreciación del territorio a lo pequeño, lo imperfecto, lo anecdótico o lo vulgar que acompaña con frecuencia a los elementos principales. O haciendo de esos elementos vulgares y convencionales el objeto principal a observar, antes incluso de que Robert Smithson considerase esta posibilidad como un objetivo en sí mismo al escribir *A Tour of the monuments of Passaic, New Jersey*, ejemplificando al mismo tiempo la relevancia de la construcción de un discurso en torno a lo visual.

Resulta interesante como este mecanismo puede servir para ofrecer una imagen idealizada de la realidad, como la presentada por Ansel Adams, pero también para lograr el efecto inverso, para evidenciar la existencia de un territorio de imperfecciones o incluso expresamente feo como el que trataba de mostrarnos Peter Blake. Pero lo relevante de ello no será tanto determinar si el paisaje

⁶⁷⁵ Aunque estas son, a su vez, generadoras de un nuevo lenguaje que pone en cuestión incluso algunos principios de la fotografía tradicional, como se argumenta en Mitchell (1992). *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, The MIT Press., y que, en relación al paisaje, puede ser objeto de un debate complementario.

representado es estéticamente agradable, por sus propias características o a través de la mirada intencionada del fotógrafo, como la posibilidad de introducir en el mismo lo que habitualmente no es percibido o, más apropiadamente, lo que es obviado en nuestra apreciación general del mundo que nos rodea. El nacimiento de un paisaje de lo cotidiano, y en menor medida de lo vernáculo, puede ser entendido en el marco de una reflexión intelectual determinada que trata, entre otras cosas, de romper los esquemas normalizados y ordenados de la realidad, fundamentalmente aquellos vinculados a lo urbano, ya sea en los años treinta a través del campo o de lo vernáculo de las *middletowns*, o a la metrópoli contemporánea mediante la reconsideración de los indefinidos espacios de su periferia. Pero no debe obviarse que ello quizá no se hubiese producido sin las incrementadas posibilidades ofrecidas por el medio fotográfico para su captura y transmisión.

El lenguaje fotográfico no solo posibilita una más compleja apreciación de componentes materiales, sino que facilita también la incorporación, e incluso su consideración como un tema central, de un factor inmaterial, el de lo temporal, trasladando una preocupación propia de este medio a la percepción del territorio. Un componente cuya principal aportación desde el punto de vista de la apreciación del paisaje no se encontrará ni en la captura del "momento decisivo" ni en la atemporalidad, sino en la posibilidad de retratar el cambio, los procesos de transformación espacial. El propio John Brinckerhoff Jackson se refería en su interpretación del paisaje, histórico y contemporáneo, a la existencia no solo del ya clásico "sentido del lugar", sino también de un "sentido del tiempo", de la posibilidad de una lectura del entorno que tuviese en cuenta procesos simultáneos de conservación y alteración tanto de lo material como de su condición simbólica, que le llevará a considerar positivamente el propio cambio como expresión de la capacidad humana de adaptación del ambiente. Con independencia de la valoración, positiva o negativa, que podamos realizar sobre los efectos del paso del tiempo, lo cierto es que, por su inmediatez y conexión con lo real, la fotografía se ha convertido en un testigo de excepción de los mismos. Técnicas como el refotografiado, ya sea a través de la nostálgica mirada a lo vernáculo de William Christenberry o de la pretendidamente comparativa del presente y el pasado ofrecida por Mark Klett, han puesto en evidencia la desaparición o alteración de algunos paisajes tradicionales, pero también la inherente inestabilidad de los más contemporáneos.

Junto a la apreciación estática de la realidad, como simple testigo de los procesos, emerge también una percepción más dinámica y participativa. No nos estamos refiriendo únicamente a la posibilidad de una apreciación del paisaje en movimiento que tendrá en las imágenes del *road trip*, desde los viajes de descubrimiento de la California de Weston a la experiencia de las grandes autopistas americanas ofrecida por Stephen Shore o Robert Adams, pasando por el registro sistemático de un recorrido ofrecido por Edward Ruscha en *Twentysix Gasoline Stations* y reproducido con variaciones por otros artistas, una de sus expresiones más populares. La fotografía ha permitido capturar procesos tan activos y presentes que llevan a la máxima expresión su condición, señalada por Jackson, de fantasmas de lugares que ya no existen. Las imágenes aéreas de los desarrollos urbanos californianos realizadas en los años cincuenta por William Garnett son un buen ejemplo de la capacidad de la fotografía como documento y testigo de una realidad territorial

dinámica, pero resultan aún de mayor interés si entendemos que las mismas fueron utilizadas tanto por Ansel Adams en *This is the American Earth* como por Peter Blake en *God's Own Junkyard. The planned deterioration of America's landscape* como fuentes a partir de las cuales realizar sus personales, y muy diferentes, valoraciones del paisaje americano emergente en la posguerra, y movilizar a la corrección de sus disfunciones.

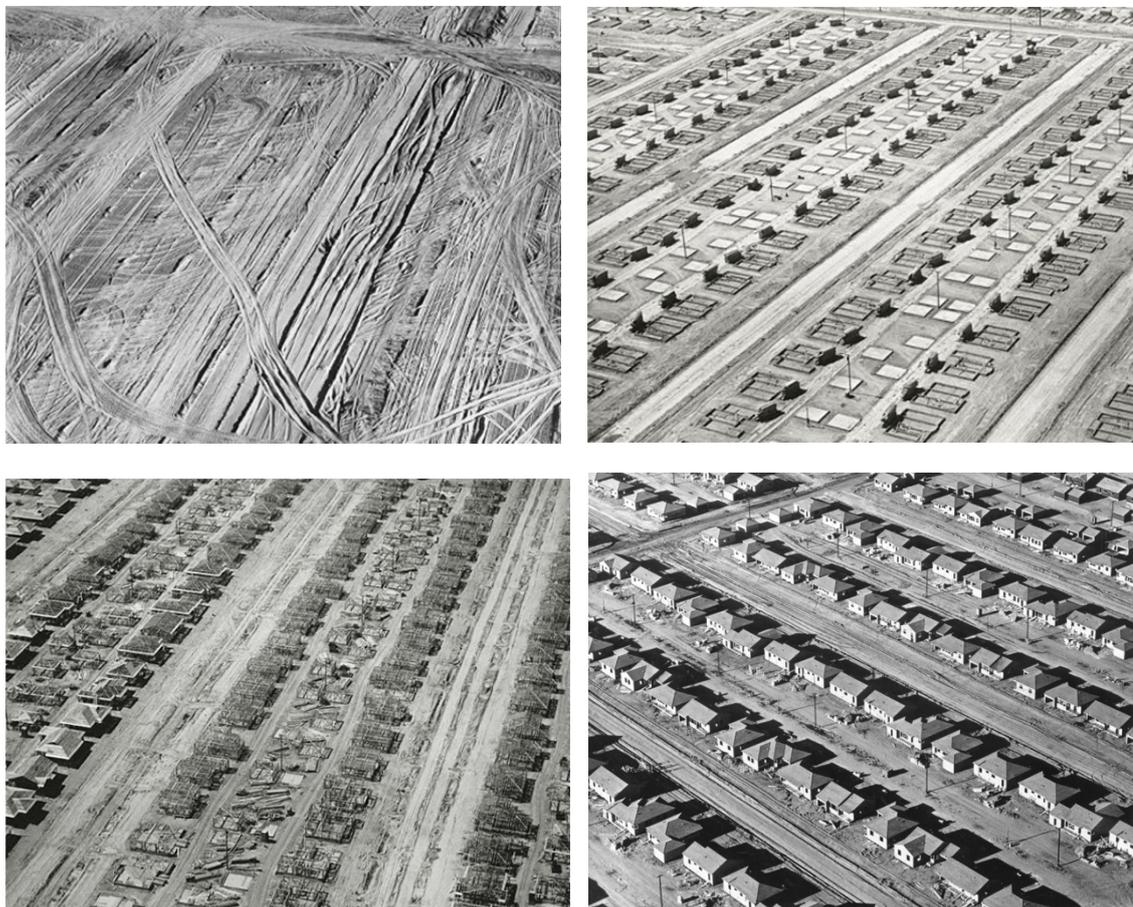


Ilustración 123.- William Garnett, "Lakewood housing development, California" (1950). Publicadas parcialmente en (Adams, A. y Newhall, N., 1968: 60; Blake, P., 1964: 104-106; Garnett, W., 1954: 112).

Es en este punto donde irrumpe una cuestión que va más allá de las particularidades de la fotografía como medio de comunicación del territorio, e incide sobre el sentido y objeto de la definición de una determinada idea de paisaje. Y es el análisis de un caso específico, el de la construcción del territorio de los Estados Unidos, el que puede proporcionar algunas de las claves de esta condición de la fotografía del territorio como artefacto, como medio para conseguir un fin.

El paisaje como artefacto: La construcción de un territorio

La imagen de un territorio, con la mediación de un relato, es capaz de propiciar un determinado modo de observar la realidad y, con él, una actitud ante la misma, quizá una de las implicaciones más notables del desarrollo de una idea de paisaje. La inmediatez y conexión con lo real de lo fotográfico, junto con su capacidad de difusión, posibilitan que esta idea pueda producirse no solo a partir de la mirada a un espacio formalmente consolidado, sino también a aquellos en pleno proceso de transformación y, con ello, quizá influir en las fuerzas que mueven esos cambios.

Los citados ejemplos de *God's Own Junkyard. The planned deterioration of America's landscape* de Peter Blake, *This is the American Earth* de Ansel Adams o *Man-made America, chaos or control?: an inquiry into selected problems of design in the urbanized landscape* de Christopher Tunnard, pueden ser entendidos como intentos de redirigir, a través de imágenes y de un discurso crítico, el modo en el que el espacio americano estaba siendo alterado. Difieren, no obstante, en la manera de plantear soluciones al problema, que Tunnard encuentra en el diseño técnico mientras Blake reposa sus esperanzas en el cambio social y de actitud ante el entorno, aunque solo Ansel Adams trata de reconstruir una auténtica idea, ya consolidada, de lo que debería ser la identidad territorial americana.

A pesar del reconocimiento de su valía, ninguna de estas publicaciones logró, al menos de forma inmediata, reorientar de manera apreciable los procesos de transformación territorial a los que dirigían unas denuncias que, por otro lado, ponían el énfasis en cuestiones territoriales fundamentalmente estéticas, ya sea manifestando un sentimiento de pérdida del *wilderness* o denunciando la construcción de una realidad calificada expresamente como fea. Sin embargo, el caso americano también ofrece ejemplos de una imagen del territorio que ha sido capaz de orientar e impulsar determinados procesos de cambio cuando su condición formal se acompañaba de un discurso en el que intervenían aspectos sociales, funcionales o económicos, esto es, cuestiones pragmáticas vinculadas a la obtención de un espacio habitable.

Tanto la difusión de las imágenes del oeste americano a finales del XIX como de los espacios agrícolas en los años treinta y cuarenta utilizaron el recurso de construcción de una identidad territorial propia para la movilización de recursos materiales y humanos. En el primer caso, ya existía una demanda latente de nuevas tierras a ocupar por una creciente población, pero las fotografías mostraron, junto con la revitalización de algunos mitos como el de la propiedad o el de la frontera, no solo hacia dónde ir, cómo y por qué hacerlo, sino sobre todo que era posible y deseable, aunque dicha construcción evidenciase, apenas unas décadas después, su condición irreal con el abandono de algunos de los asentamientos constituidos bajo su amparo.

En los años treinta una decepción similar, denunciada a través de la imagen, tuvo lugar cuando la emigración al oeste, en este caso utilizando las ya mitificadas carreteras, fue interpretada como una solución a la crisis agrícola. Este componente de denuncia social fue acompañado, sin embargo, con una revitalización del medio rural, mostrando que el campo no era solo un espacio deprimido sino también la "tierra orgullosa" en la que hacer reposar los reconocidos como auténticos valores americanos y que, por ello, debía ser apreciada y salvada a través de la movilización de recursos económicos. Resulta irónico entender que la defensa del campo tradicional americano se realizaba al mismo tiempo que se propiciaba el incremento de la superficie de unas explotaciones agrarias industrializadas que poco tenían que ver con el modelo agrario al que se asociaban dichos valores⁶⁷⁶.

En ambos procesos fue importante, como vía para conseguir los objetivos planteados, la capacidad de construcción del imaginario visual, pero también la de comunicar y socializar lo que este representaba. La construcción de una identidad

⁶⁷⁶ Véase Mitchell (1996). *The Lie of the Land. Migrant Workers and the California Landscape*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

territorial compartida emerge como un elemento de extraordinario valor no solo desde el punto de vista de la apreciación estética, sino también como instrumento para comprender el entorno y guiar su futuro, ya sea a través de su conservación o su transformación. Y es en relación a esta segunda posibilidad donde la fotografía ha asumido, en el caso americano, un relevante papel.

Los Estados Unidos como paisaje transformado

La idea del *wilderness*, de una naturaleza inalterada, aunque no propia del ámbito americano, emerge a finales del siglo XIX no solo como un modo de comprender la realidad de su territorio y la relación con la sociedad, sino también como un símbolo del orgullo e identidad nacional, como un monumento cuya grandeza y singularidad trascendería su aún breve historia. Sin embargo, el desarrollo de la nación no podía sustentarse únicamente sobre un concepto en el que primase la conservación de un espacio, mayoritariamente hostil, frente al dominio y adaptación del mismo para convertirlo en un lugar habitable al que llamaba otro de los grandes ideales decimonónicos, el del Destino Manifiesto.

Ambas no son sino dos expresiones coetáneas de una identidad que se manifiesta contradictoriamente en aspectos como la interpretación de su historia o la apreciación del paisaje, que no obstante tratarán de confluir. El mito de la frontera, en la lectura realizada por Frederick Jackson Turner, puede ser interpretado como un intento de armonizar ambas ideas en el que la naturaleza es un elemento necesario para posibilitar el enfrentamiento del que nace la verdadera identidad americana, y sus redefiniciones posteriores como modos de recrear esta lucha en contextos en los que la naturaleza tradicional había dejado ya de ser el elemento más temible. Pero el debate entre la conservación y la transformación será una constante en la interpretación del espacio americano, presente incluso en textos como el *Sand County Almanac* de Aldo Leopold, referencia temprana de los movimientos ecologistas modernos.

Desde el punto de vista de la apreciación del territorio, este hecho se manifiesta a través de la aparición de un concepto antagónico al del *wilderness*. Frente al espacio salvaje e inalterado, la idea de un territorio transformado y humanizado, un *man-made landscape*, permitió a la sociedad interpretar y asumir los efectos que sus acciones tenían sobre el espacio que había sido hecho habitable mediante la alteración de las preexistencias, ya perteneciesen estas a su idealizada naturaleza o fueran las huellas de su propio pasado. Porque el rasgo distintivo de este paisaje no es tanto su condición de producto de la acción humana como, de forma simultánea, su condición de acción en proceso, útil por tanto no como una mirada al pasado, función que es trasladada a la naturaleza, sino como una prospección en el presente y el futuro. Y en ese aspecto, en la construcción de una identidad territorial específica que se distingue precisamente por su condición "en construcción", lo fotográfico ofrece ventajas sobre otros medios de comunicación visual. Frente a la estabilidad y continuidad propios del paisaje pictórico, que en el marco de la cultura europea es también reflejo de una conceptualización sustentada por el aprecio a la historia, lo fotográfico, al menos dentro del contexto americano, ha posado su particular modo de mirar sobre todo aquello que se manifestaba como temporal, incompleto y mutable.

John Brinckerhoff Jackson creyó haber encontrado en la capacidad de adaptación del entorno una de las señas fundamentales de la identidad norteamericana, condición que debe ser entendida en un contexto que combina la confianza en la capacidad transformadora del hombre, presente en los textos de George Perkins Marsh o Carl Ortwin Sauer, con la permanente presencia de un proyecto de futuro, tanto desde la perspectiva individual –el *self made man* o el *american dream*--, como desde una social devenida de la satisfacción de la anterior, y en el que lo territorial siempre ha ocupado un lugar destacado, ya sea para satisfacer los deseos de libertad y propiedad de los primeros emigrantes llegados a la que consideraban una "tierra de oportunidades", o por la posibilidad de explotar los recursos de una mitificada "tierra de abundancia".

La cultura americana ha contado, a lo largo de toda su historia, con una idea particular, aunque variable, de lo que es su *man-made landscape*, que emerge con particular intensidad en aquellos momentos en los que el cambio constituía al mismo tiempo una necesidad y un modo de progreso. El hecho de que este concepto de *man-made landscape* se mantenga en el marco de transformaciones en algunos casos profundas del territorio, adaptándose en su caso a las mismas, lleva a reflexionar en torno al diferente modo en que la identidad territorial americana se configura en relación a la europea, más estática y vinculada a la conservación de lo material. Frente a ello, el *man-made landscape* americano mantiene una cierta condición simbólica y función social a pesar de los cambios en su manifestación formal, la de intermediar en la relación entre hombre y naturaleza, ya sea a través de la confrontación o mediante la búsqueda del equilibrio entre sus respectivas fuerzas. Una mediación que se manifiesta de modo directo en el tradicional mito decimonónico de la frontera, pero que es trasladado con una lógica semejante al deprimido medio rural o, tardíamente, a un medio suburbano entendido como el nuevo *wilderness*, la nueva frontera en la que el orden urbano deja de estar presente.

El *man-made landscape* es la expresión territorial y visual de este proceso, pero también de sus errores y de un camino aún sin recorrer, de ese estado intermedio entre lo que se desea y lo que se ha obtenido con los medios disponibles. Y, en este sentido, en la percepción del territorio americano han tomado progresivamente una mayor presencia los aspectos no vinculados a la satisfacción del ideal, sino a la toma de conciencia respecto a una realidad más próxima y cotidiana que surge, en gran medida, de su frustración.

La identificación del paisaje con los espacios de la vida diaria

Tanto la fotografía como medio de representación y comunicación, como el particular interés americano por los espacios construidos y en transformación, han tenido un papel fundamental en el nacimiento de un concepto de paisaje, el de lo cotidiano, ordinario y vulgar, ligado a los elementos propios de la vida diaria, que supone una ruptura con la tradición, al menos desde el punto de vista exclusivamente formal. En cierto modo, se podría afirmar que se trata de la primera idea de paisaje propiamente americana, si tenemos en consideración que tanto el *wilderness* como lo rural, aunque cuenten con una manifestación visual y cultural propia en el nuevo continente, adaptan formulaciones teóricas y estéticas ya existentes en el paisaje europeo.

Si la fotografía del paisaje tradicional buscaba en la realidad elementos que permitiesen representar su ideal, el paisaje de lo cotidiano, de creciente influencia a partir de los años setenta, renuncia a ello para, a partir de su descubrimiento visual, formular su propio relato comprensivo. Y lo hace no desde la búsqueda de iconos, sino desde la identificación y ordenación de aquello que cualquiera puede encontrarse en el desarrollo de su vida diaria, producto de la satisfacción de las necesidades y deseos de unos usuarios generalmente ajenos a sus porqués sociales, funcionales o culturales. Y son precisamente estos usuarios, los habitantes de este nuevo paisaje, los destinatarios principales del mensaje que se pretende transmitir.

Este paisaje, representado y conceptualizado, hace visible una realidad oculta, pero su objetivo no es tanto visual y esteticista como identitario y cultural. Para lo primero, lo fotográfico juega intencionadamente con la confusión entre un paisaje clásico concebido para ser visto y el, en palabras de Barthes⁶⁷⁷, destinado a ser vivido, el visitable y habitable, creando la distancia necesaria para obligar a contemplar lo propio con la mirada del extraño. Para lo segundo, la construcción de un nuevo imaginario visual, anima a observar la realidad de un modo más reflexivo, no solo a ver sino también a leer la misma, y a partir de ello a ser conscientes de la posibilidad de actuar. Las imágenes fotográficas no funcionan únicamente como mecanismos de representación, sino que también pueden hacerlo como catalizadores de la reflexión y la acción sobre realidades concretas, como instrumentos para la recuperación del interés y capacidad para observar e interpretar el entorno como paso previo y necesario para su transformación.

Esta diferencia es sustantiva, ya que ninguna de las representaciones previas del territorio implicaba una verdadera conexión entre el sujeto que observa la imagen y el constructor del lugar representado, aunque de algún modo se le hiciese partícipe de este acto, ya sea contribuyendo a la preservación del lugar, atrayendo a emigrantes para continuar el proceso de expansión territorial o animando al apoyo social y económico al medio rural. Sin embargo, en el paisaje de lo cotidiano sí se persigue una implicación directa entre el observador y ese espacio representado vinculado a su vida rutinaria, a lugares vulgares en sentido estricto, que son el producto de sus propias acciones y hábitos. Los suburbios, la calle, la carretera, la vivienda, la sociedad,... son observados desde lo pequeño, desde aquello que puede ser controlado, aunque lo que evidencien las imágenes sea precisamente lo contrario, su desorden y falta de control, llamando con ello a ser, si no partícipes voluntarios en la producción de ese espacio, sí al menos conscientes de las consecuencias de nuestras acciones, o de su ausencia, sobre él. Frente a la atención por lo grande, lo urbano metropolitano cuya escala se sitúa fuera de nuestro alcance, se reclama la atención sobre todo aquello que depende, fundamentalmente, de actos individuales y colectivos cotidianos.

⁶⁷⁷ "las fotografías de paisajes (urbanos o campesinos) deben ser habitables, y no visitables". Barthes (1997). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Ediciones Phaidos Ibérica. S.A.:p. 82.

La fotografía de los Estados Unidos como punto de partida

El contexto en el que se produce la construcción física del territorio y la intelectual del paisaje estadounidense es singular y difícilmente reproducible, al igual que lo es el empleo de la fotografía como instrumento para su documentación desde etapas muy iniciales de estos procesos. La exposición realizada debe entenderse, por ello, como un estudio de caso sobre una selección discreta de hitos en la historia del espacio estadounidense que permiten ejemplificar un conjunto de ideas acerca del modo en el que la construcción material de un territorio puede relacionarse con su representación visual y conceptual.

Sin embargo, algunos de los elementos partícipes en los procesos analizados se encuentran cada vez más presentes en nuestro entorno inmediato. El ritmo de transformación espacial se ha acelerado, los límites entre lo urbano y lo no urbano se diluyen, la introducción de entidades territoriales ajenas a la lógica del lugar se hace no solo más frecuente sino de mayor escala. Al mismo tiempo, la comunicación visual ocupa un papel cada vez más relevante en la prefiguración de nuestras ideas y actitudes, ya no solo a través de la imagen fotográfica, sino también a través del cine, la prensa, la televisión,... condicionando, sin que seamos en ocasiones plenamente conscientes de ello, el modo en el que miramos y entendemos lo que nos rodea.

A lo largo de la exposición se han presentado las pautas que han regido la representación de algunos territorios, la creación de una particular idea de paisaje, vinculadas a su construcción material. Pero nuestro interés no se encuentra tanto en comprender estas reglas como en indagar sobre las posibilidades que este mecanismo podría ofrecer para guiar la transformación de nuestro propio entorno mediante la creación, voluntaria, de un contexto útil y favorable a determinados cambios. Lo fotográfico, particularmente en su expresión más impersonal, objetiva, documental y, por tanto, más fácilmente asimilable y socializable, ha supuesto una herramienta válida a tal fin en determinados contextos. Como afirmaba Williams, el conocimiento, la reflexión y la comunicación siguen siendo elementos interdependientes y esenciales para transformar la realidad que nos rodea. Quizá no solo debamos aprender, como señalaba John Brinckerhoff Jackson, a leer "el rico y bello libro [que] está siempre abierto delante de nosotros"⁶⁷⁸, sino también a escribirlo.

⁶⁷⁸ "we adorn the face of the earth with a living design which changes and is eventually replaced by that of a future generation. () A rich and beautiful book is always open before us. We have but to learn to read it". John Brinckerhoff Jackson, en la introducción del número 1.1 de la revista *Landscape*, citado en Wilson y Groth (2003a). The polyphony of cultural landscape study. An introduction. En Chris Wilson y Paul Groth, *Everyday America. Cultural landscape studies after J.B. Jackson*. Los Ángeles, University of California Press: 1-22:p. 9.

BIBLIOGRAFÍA

- Ábalos, Iñaki, Ed. (2009). *Naturaleza y artefacto: El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.
- An Act to aid in the Construction of a Railroad and Telegraph Line from the Missouri River to the Pacific Ocean, and to secure to the Government the Use of the same for Postal, Military, and Other Purposes (Pacific Railway Act) (1862).
- An Act to secure Homestead to actual Settlers on the Public Domain (Homestead Act) (1862).
- Adams, Ansel (2013). Acerca de Edward Weston. En Manfred Heiting, *Edward Weston*. Köln, Taschen: 8-9. Publicado originalmente en 1964.
- Adams, Ansel y Nancy Newhall (1968). *This is the American Earth*. San Francisco/New York, Sierra Club/Ballentine Books. Primera edición, 1960.
- Adams, James Truslow (2001). *The Epic of America*. Safety Harbor, Florida, Simon Publications. Publicado originalmente en 1931.
- Adams, Robert (1989). *To make it home: Photographs of the Americana West*. New York, Aperture.
- , (2000). *The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range*. Köln, Walther König.
- , (2009a). *Denver: A Photographic Survey of the Metropolitan Area, 1970-1974*. New Haven, Yale University Press.
- , (2009b). *What We Bought: The New World: Scenes from the Denver Metropolitan Area, 1970-1974*. New Haven, Yale University Press.
- , (2013a). *¿En qué podemos creer y dónde? Fotografías del Oeste Americano*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/La Fábrica.
- , (2013b). *Robert Adams.: The Place We Live*. Göttingen, Steidl.
- Adams, Willi Paul (1979). *Los Estados Unidos de América*. Madrid, Siglo XXI de España. Publicado originalmente en 1977.
- Agee, James (1934). "The Great American Roadside". *FORTUNE*(September 1934): 53.
- Agee, James y Walker Evans (2008). *Elogiemos ahora a hombres famosos*. Barcelona, Editorial Planeta, S.A. Publicado originalmente en 1941.
- Alcázar Garrido, Joan del, Nuria Tabanera García, et al. (2007). *Historia contemporánea de América*. Sant Vicent del Respeig, Universitat de València. Publicado originalmente en 2002.
- Alexander, Darsie, Ed. (2011). *The Spectacular of Vernacular*. Minneapolis, Walker Art Center.
- Álvarez Mora, Alfonso, Ed. (2010). *Vittoria Calzolari: Paesistica/Paisaje*. Valladolid, Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid y Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid.
- America 1935-1946: index to the microfiche (of) the 87.000 captioned photographs of the Farm Security Administration and the Office of War Information in the Prints and Photographs Division of the Library of Congress* (1981). Cambridge, Chadwyck-Healey Ltd.
- Anderson, Edgar (1977). Horse-and-buggy countryside. En Ervin H. Zube y Margaret J. Zube, *Changing rural landscapes*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 125-128. Publicado originalmente en Landscape 4.3 (1955).
- Antich, Xavier (2008). Caligrafías del paisaje. Divagaciones estéticas en torno a algunas prácticas del *land art*. En Joan Nogué, *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L.: 69-190. 2008.
- Appleyard, Donald, Kevin Lynch y John R. Myer (1964). *The View from the Road*. Cambridge, [MA], The MIT Press.
- Arribas, Diego (2010). Paisajes alterados. La acción entrópica del arte. En Javier Maderuelo, *Paisaje y patrimonio*. Madrid, Abada Editores S.L.: 275-302.
- Astre, Georges-Albert y Albert-Patrick Hoarau (1997). *El universo del Western*. Madrid, Fundamentos. Publicado originalmente en 1973.

- Augé, Marc (2008). *Los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Editorial Gedisa, S.A. Publicado originalmente en 1992.
- Avery, Kevin J. (1987). A historiography of the Hudson River School. En John P. O'Neill, *American Paradise. The World of the Hudson River School*. New York, The Metropolitan Museum of Art: 3-20.
- Bachelard, Gaston (2011). *La poética del espacio*. México D.F., Fondo de cultura económica. Publicado originalmente en 1957.
- Badger, Gerry (2009). *La genialidad de la fotografía : cómo la fotografía ha cambiado nuestras vidas*. Barcelona, Blume.
- Baltz, Lewis (2001). *The New Industrial Parks near Irvine, California*, Steidl.
 —, (2012). *Lewis Baltz: Text*. Göttingen, Steidl.
- Banham, Reyner (1965). "A Home Is Not a House". *Art in America*(April 1965): 109-118.
 —, (1969). *The architecture of the well-tempered environment*. London, Architectural Press.
 —, (1971). *Los Angeles : the Architecture of four Ecologies*. Londres, Allen Lane The Penguin Press.
 —, (1985). *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona, Paidós.
 —, (1989). *La Atlántida de hormigón: edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea, 1900-1925*. Madrid, Nerea. Publicado originalmente en 1986.
 —, (2010). Cuatro artículos sobre Los Ángeles. En Enrique Walker, *Lo ordinario*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.: 11-36.
- Banham, Reyner, Paul Baker, et al. (2010). Sin plan: un experimento sobre la libertad. En Enrique Walker, *Lo ordinario*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.: 37-60.
- Banham, Reyner y Marco Biraghi (2006). *Deserti americani*. Torino, Giulio Einaudi.
- Barthes, Roland (1997). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Ediciones Phaidos Ibérica. S.A. Publicado originalmente en 1980.
 —, (2009a). *La aventura semiológica*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Publicado originalmente en 1985.
 —, (2009b). *Mitologías, Siglo XXI de España Editores, S.A.* Publicado originalmente en 1957.
- Bates, Marston (1956). Summary Remarks: Process. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 1136-1140.
- Baudrillard, Jean (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid, Siglo XXI de España Editores S.A. Publicado originalmente en 1970.
 —, (2010). *El sistema de los objetos*. Madrid, Siglo XXI de España Editores S.A. Publicado originalmente en 1968.
- Baum, Lyman Frank (1990). *El mago de Oz*. Madrid, Alianza. Publicado originalmente en 1900.
- Bauman, Zygmunt (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Publicado originalmente en 1999.
- Beardsley, John (1989). *Earthworks and beyond : contemporary art in the landscape*. New York, Abbeville Press.
 —, (1991). Earthworks: The Landscape after Modernism. En Stuart Wreke y William Howard Adams, *Denatured visions : landscape and culture in the twentieth century*. New York, Museum of Modern Art ; Distributed by Harry N. Abrams: 110-117.
- Becher, Bernhard y Hilla Becher (1970). *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*.
- Bell, Julian (2007). *El espejo del mundo*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Benjamin, Walter (2007a). Daguerre o los panoramas. En Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos: 111-113.
 —, (2007b). Gisèle Freund. En Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos: 87-89.

- , (2007c). La fotografía. En Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos: 115-143.
- , (2007d). Pequeña historia de la fotografía. En Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos: 21-53.
- , (2007e). *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos.
- , (2010). *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica*. Madrid, Casimiro Libros. Publicado originalmente en 1936.
- Berger, Alan (2002). "Representation and Reclaiming: Cartographies, Mappings, and Images of Altered American Western Landscapes". *Landscape Journal* 21(1-02): 1-30.
- Berger, John (2008a). *Mirar*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L. Publicado originalmente en 1980.
- , (2008b). Un prado. En John Berger, *Mirar*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.: 183-188.
- , (2010). *Modos de ver*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L. Publicado originalmente en 1972.
- Berger, Peter L. y Thomas Luckmann (2006). *La construcción social de la realidad*. Madrid, Amorrortu editores. Publicado originalmente en 1967.
- Berman, Marshall (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, S.A. Publicado originalmente en 1982.
- Berque, Augustin (1995). *Les raisons du Paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris, Fernand Hazan.
- , (2008). Del símbolo paisajista al *impasse* ecológico. En Joan Nogué, *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L.: 87-111.
- , (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Besse, Jean-Marc (2003). Geografías aéreas. En Alex S. MacLean, *La fotografía del territorio*. Barcelona, Gustavo Gili, S.L.: 336-361.
- , (2010). *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva S.L.
- "Beyond Wilderness". (1990). *Aperture*(120 (Summer 1990)).
- Biarge, Fernando, Enrique L. Carbó, et al. (2014). *El paisaje del hombre : fotografías 1968-2013 : sala de exposiciones Diputación Provincial de Huesca, 8 de marzo a 11 de mayo de 2014*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca.
- Blake, Peter (1961). "The Ugly America". *Horizon*(May 1961).
- , (1963). "The Suburbs Are A Mess". *The Saturday Evening Post*(October, 5, 1963).
- , (1964). *God's Own Junkyard. The planned deterioration of America's landscape*. New York/Chicago/San Francisco, Holt, Rinehart and Winston.
- , (1977). *Form, Follows, Fiasco. Why Modern Architecture Hasn't Worked*. Boston, Atlantic Monthly Press. Publicado originalmente en 1974.
- Bloom, Harold (2011). *El canon occidental*. Barcelona, Editorial Anagrama, S.A. Publicado originalmente en 1994.
- Bois, Yve-Alain y Rosalind Krauss (1996). "A User's Guide to Entropy". *October* 78(Autumn 1996).
- Bolger Burke, Doreen y Catherine Hoover Voorsanger (1987). The Hudson River School in eclipse. En John P. O'Neill, *American Paradise. The World of the Hudson River School*. New York, The Metropolitan Museum of Art: 71-90.
- Boorstin, Daniel J. (1962). *The image; or, What happened to the American dream*. New York,, Atheneum.
- , (1975). *Democracy and its discontents : relections on everyday America*. New York, Vintage Books.
- , (1997). *Compendio histórico de los Estados Unidos : un recorrido por sus documentos fundamentales*. México, Fondo de Cultura Económica.
- , (2012). *The image : a guide to pseudo-events in America*. New York, Vintage Books.

- Boorstin, Daniel J. y William H. Goetzmann (1989). *Estados Unidos : una civilización*. Madrid [etc.], Alianza [etc.].
- Bosch, Aurora (2011). *Historia de los Estados Unidos, 1776-1945*. Barcelona, Crítica. Publicado originalmente en 2005.
- Boyer, M. Christine (2003). An Encounter with History: the postwar debate between the English Journals of Architectural Review and Architectural Design (1945-1960). *Team 10 - between Modernity and the Everyday*. Faculty of Architecture TU Delft: 135-163.
- Bozal, Valeriano, Ed. (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visor Dis, S.A.
- Bright, Deborah (1985). "Of Mother Nature and Marlboro Men: An Inquiry Into the Cultural Meanings of Landscape Photography". *Exposure*(23:1).
- , (1990). "Victory Gardens: The Public Landscape of Postwar America". *Views*(Spring 1990).
- , (1992). "The Machine in The Garden Revisited: American Environmentalism and Photographic Aesthetics". *Art Journal*(51:2 (summer)): 60-71.
- Brooks, Paul (1993). *Rachel Carson. Precursora del movimiento ecologista*. Barcelona, Editorial Gedisa, S.A. Publicado originalmente en 1972.
- Buel, James William (1893). *America's Wondeland. A Pictorial and Descriptive History of our Country's Scenic Marvels*. New York, John Williams.
- Bunce, Michael F. (1994). *The countryside ideal : Anglo-American images of landscape*. London ; New York, Routledge.
- Bunnell, Peter C., Ed. (2012). *Aperture Magazine Anthology - The Minor White Years 1952-1976*. San Francisco, California, Aperture.
- Burke, Edmund (1997). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, Editorial Tecnos, S.L. Publicado originalmente en 1757.
- Busquets, Jaume y Albert Cortina, Eds. (2009). *Gestión del paisaje: Manual de protección, gestión y ordenación del paisaje*. Barcelona, Editorial Ariel, S.L.
- Butin, Hubertus, Ed. (2009). *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Madrid, Abada Editores, S.L.
- Butzer, Karl W. (2010). The indian legacy in the American landscape. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 27-50.
- Cadava, Eduardo y Federica Soletta (2013). Formas fantasmales. En William Christenberry, Yolanda Romero Gómez, Carlos Gollonet et al, *William Christenberry*. Madrid, Alcobendas, Fundación MAPFRE ; TF: 265-271.
- Caldwell, Erskine y Margaret Bourke-White (1995). *You Have Seen Their Faces*. Athens, University of Georgia Press. Publicado originalmente en 1937.
- Calzolari, Vittoria (2010). El concepto de paisaje y *paesística*. En Alfonso Álvarez Mora, *Vittoria Calzolari: Paesística/Paisaje*. Valladolid, Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid y Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid: 67-92.
- Callahan, Bob (1981a). Introduction. En Bob Callahan, *Carl O. Sauer. Selected Essays 1963-1975*. Berkeley: California, Turtle Island Foundation: xi-xv.
- , , Ed. (1981b). *Carl O. Sauer. Selected Essays 1963-1975*. Berkeley: California, Turtle Island Foundation.
- Campany, David (2014a). Breve historia del largo camino. En David Campany, *En la carretera : viajes fotográficos a través de Norteamérica*. Madrid, La Fábrica: 7-39.
- , (2014b). *En la carretera : viajes fotográficos a través de Norteamérica*. Madrid, La Fábrica.
- , (2014c). Modos de fotografiar. David Campany entrevista a Stephen Shore. En Stephen Shore, Marta Dahó, Horacio Fernández y Sandra S. Phillips, *Stephen Shore*. Madrid, Fundación Mapfre: 23-55.

- Capel, Horacio (1996). Introducción. En Clarence J. Glacken, *Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental, desde la antigüedad al siglo XVIII*. Barcelona, Ediciones del Serbal: 9-25.
- , (2002). *La morfología de las ciudades I. Sociedad, cultura y paisaje urbano*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- , (2003). "La geografía y los dos coloquios sobre la incidencia del hombre en la faz de la tierra". *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona* VIII(459).
- , (2005). *La morfología de las ciudades II. Aedes facere: técnica, cultura y clase social en la construcción de edificios*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Carbó, Enrique L. (1997). Paisaje y fotografía: Naturaleza y territorio. En Javier Maderuelo, *El Paisaje: actas : arte y naturaleza, Huesca, 1996*. [Huesca], Diputación de Huesca: 24-54.
- Carlebach, Michael L. (1988). "Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration". *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 8(Spring): 6-25.
- Carson, Rachel (1941). *Under the sea-wind, a naturalist's picture of ocean life*. New York,, Simon and Schuster.
- , (1955). *The edge of the sea*. Boston,, Houghton Mifflin.
- , (2010). *Primavera silenciosa*. Barcelona, Crítica, S.L. Publicado originalmente en 1960.
- Carson, Rachel, Alice Roosevelt Longworth y Rouben Mamoulian Collection (Library of Congress) (1951). *The sea around us*. New York,, Oxford University Press.
- Carson, Rachel y Charles Pratt (1965). *The sense of wonder*. New York,, Harper & Row.
- Certeau, Luce Giard Michel de (1996). *La invención de los cotidiano: I Antes de Hacer*. Mexico, Universidad Iberoamericana. Publicado originalmente en 1979.
- , (1999). *La invención de lo cotidiano: II Habitar, cocinar*. Mexico, Universidad iberoamericana. Publicado originalmente en 1979.
- , (2012). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, University of California Press. Publicado originalmente en 1984.
- Clark, Kenneth (1956). *Landscape into art*. Edinburgh, Pelican Books.
- Claval, Paul (1981). *Evolución de la geografía humana*. Barcelona, Oikos-Tau, S.A. Publicado originalmente en 1974.
- , (1995). *La géographie culturelle*. París, Nathan.
- , (1999). "Los fundamentos actuales de la geografía cultural". *Documents D' Anàlisi Geogràfica* 34: Noves geografies culturals: 25-40.
- , (2002). "El enfoque cultural y las concepciones geográficas del espacio". *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 34: 21-39.
- Clua, Anna y Perla Zusman (2002). Más que palabras: Otros mundos. Por una geografía cultural crítica. En A.G.E., *Boletín de la A.G.E, nº 34*: 105-117.
- Colafranceschi, Daniela (2007). *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Cole, Thomas (1836). "Essay on American Scenery". *American Monthly Magazine*(1 (January 1836)): 1-12.
- Colomina, Beatriz (2006). *La domesticidad en guerra*. Barcelona, Actar.
- , (2010a). "Los medios de comunicación como arquitectura moderna". *EXIT*(37: Arquitectura II, la mirada del artista): 112-125.
- , (2010b). *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia. Publicado originalmente en 1994.
- Colomina, Beatriz, Annmarie Brennan y Jeannie Kim, Eds. (2004). *Cold War Hothouses. Inventing Postwar Culture, from Cockpit to Playboy*. New York, Princeton Architectural Press.
- Coll-Barreu, Juan (2004). *Construcción de los paisajes inventados. Los Ángeles doméstico 1900-1960*. Madrid, Fundación Caja de Arquitectos.

- Collier, John y Malcolm Collier (1986). *Visual anthropology : photography as a research method*. Albuquerque, University of New Mexico Press. Publicado originalmente en 1967.
- Collignon, Béatrice (2010). De las virtudes de los espacios domésticos para la geografía humana. En Alicia Lindón y Daniel Hiernaux, *Los giros de la Geografía Humana. Desafíos y horizontes*. Barcelona, Anthropos Editorial.
- Conzen, Michael P. (2010a). Ethnicity on the land. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 221-248.
- , (2010b). Introduction. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 1-8.
- , (2010c). *The making of the American landscape*. New York, Routledge. Publicado originalmente en 1990.
- Cooper, Julian (1972). Reyner Banham loves Los Angeles, BBC.
- Copeta, Clara (2009). La identidad: Nueva categoría descriptiva del territorio y del paisaje. En Clara Copeta y Rubén Lois, *Geografía, paisaje e identidad*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L.: 251.
- Copeta, Clara y Rubén Lois, Eds. (2009). *Geografía, paisaje e identidad*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L.
- Corboz, André (2004). El territorio del palimpsesto. En Ángel Martín Ramos, *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona, Edicions UPC: 25-34.
- Corner, James (1996a). Aerial Representation and the Making of Landscape. En James Corner y Alex S. MacLean, *Taking measures across the American Landscape*. New Haven and London, Yale University Press.
- , (1996b). The American Landscape at Work. En James Corner y Alex S. MacLean, *Taking measures across the American Landscape*. New Haven and London, Yale University Press.
- , (1996c). Taking Measure: Irony and Contradiction in an Age of Precision. En James Corner y Alex S. MacLean, *Taking measures across the American Landscape*. New Haven and London, Yale University Press.
- , (2003). El paisaje norteamericano desde el aire. En Alex S. MacLean, *La fotografía del territorio*. Barcelona, Gustavo Gili, S.L.: 8-13.
- , (2009). Terra fluxus. En Iñaki Ábalos, *Naturaleza y arteificio: El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.: 133-148.
- Corner, James y Alex S. MacLean (1996). *Taking measures across the American Landscape*. New Haven and London, Yale University Press.
- Cosgrove, Denis E. (1983). "Towards a radical cultural geography: problems of theory". *Antipode: A Radical Journal of Geography* 15(1): 1-11.
- , (1984). *Social formation and symbolic landscape*. Londres, Croom Helm.
- , (1985). "Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea". *Transactions of the Institute of British Geographers* 10(1): 45-62.
- , (1996). The Measures of America. En James Corner y Alex S. MacLean, *Taking measures across the American Landscape*. New Haven and London, Yale University Press.
- , (2002). "Observando la naturaleza: El paisaje y el sentido europeo de la vista". *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 34: 63-89.
- , (2004). "Landscape and landshaft". *GHI Bulletin*(35): 57-69.
- , (2012). *Geography and vision*. London, I.B. Tauris. Publicado originalmente en 2008.
- Cosgrove, Denis E. y Stephen Daniels, Eds. (1989). *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design an Use of Past Environments*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Cosgrove, Denis E. y Peter Jackson (1987). "New directions in cultural geography". *Area*(19): 95-101.
- Crawford, Margaret (2004). El mundo en un centro comercial. En Michael Sorkin, *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.: 15-46.

- Crevencour, Hector St. John de (2005). *Letters from an American Farmer*. London, Dover Publications. Publicado originalmente en 1782.
- Cronon, William (1992). "A Place for Stories: Nature, History, and Narrative". *The Journal of American History*(March 1992): 1347-1376.
- Crow, Thomas (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid, Akal Ediciones, S.A.
- Cuenca, Carme Manuel (2006). *La literatura de Estados Unidos desde sus orígenes hasta la Primera Guerra Mundial*. Madrid, Editorial Síntesis, S.A.
- Cullen, Gordon (2009). *The concise townscape*. London, Architectural Press. Publicado originalmente en 1961.
- Chassey, Éric de (2009). *Planitudes: Historia de la fotografía plana*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca. Publicado originalmente en 2006.
- Cheng, Wendy (2011). "'New Topographics': Locating Epistemological Concerns in the American Landscape". *American Quarterly* 63(1): 151-162.
- Chevriers, Jean-François (2007a). La fotografía en la cultura del paisaje. En Jean-François Chevriers y Jorge Ribalta, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.: 41-99.
- , (2007b). La historia de Bernd y Hilla Becher. En Jean-François Chevriers y Jorge Ribalta, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.: 297-311.
- , (2007c). Walker Evans / Dan Graham: Doble lectura. En Jean-François Chevriers y Jorge Ribalta, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.: 229-296.
- , (2013). William Christenberry: el coleccionista. En William Christenberry, Yolanda Romero Gómez, Carlos Gollonet et al, *William Christenberry*. Madrid, Alcobendas, Fundación MAPFRE ; TF: 29-40.
- Chevriers, Jean-François y Catherine David (2007). La actualidad de la imagen. En Jean-François Chevriers y Jorge Ribalta, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.: 213-227.
- Chevriers, Jean-François y Jorge Ribalta, Eds. (2007). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Christenberry, William, Yolanda Romero Gómez, et al. (2013). *William Christenberry*. Madrid, Alcobendas, Fundación MAPFRE ; TF.
- Dahó, Marta (2014). Stephen Shore. Las paradojas de la transparencia. En Stephen Shore, Marta Dahó, Horacio Fernández y Sandra S. Phillips, *Stephen Shore*. Madrid, Fundación Mapfre: 9-21.
- Daniels, Stephen (1988). *Fields of Vision. Landscape Imagery & National Identity in England & the United States*, Polity Press.
- Dardel, Eric (2013). *El hombre y la Tierra: Naturaleza de la realidad geográfica*. Madrid, Biblioteca Nueva S.L. Publicado originalmente en 1952.
- Darias Beautell, Eva (2000). Introducción. En Ralph Waldo Emerson, *Ensayo sobre la naturaleza*. Tenerife, Ediciones de Baile del Sol: 5-10.
- Davidson, Isaac Grundy (ca. 1879). *Oregon and the Pacific Northwest. Glimpses of pretty spots along the valley of the Columbia River from Northern Montans to the Pacific Ocean. Scenery along the line of the Northern Pacific Railroad, showing the new trans-continental route in process of construction*. Portland, G.H. Himes, printer.
- Davis, Mike (2003). *Ciudad de cuarzo. Arqueología del futuro en Los Angeles*. Madrid, Ediciones Lengua de Trapo S.L. Publicado originalmente en 1990.
- , (2007). *Ciudades muertas. Ecología, catástrofe y revuelta*. Madrid, Traficantes de Sueños. Publicado originalmente en 2002.
- Davis, Tim (1989). "Photography and Landscape Studies". *Landscape Journal* 8(1): 1-12.
- , (2010). "The New New Topographics". *Aperture*(198 (Spring 2010)): 16-17.
- Davis, Timothy (2003). Looking Down the Road: J.B. Jackson and the American Highway Landscape. En Chris Wilson y Paul Groth, *Everyday America*.

- Cultural landscape studies after J.B. Jackson*. Los Ángeles, University of California Press: 62-80.
- Davis, William M. (1906). Biographical Memoir of George Perkins Marsh (1801-1882). En National Academy of Sciences: 71-80.
- Deal, Joe, John Brinckerhoff Jackson y Mark Johnstone (2001). *Joe Deal: Southern California Photographs, 1976-86*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Degler, Carl N. (1986). *Historia de estados unidos : El desarrollo de una nación, 1860-1985*. Barcelona, Ariel.
- Denevan, William M. y Kent Mathewson, Eds. (2009). *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press.
- Díez Martínez, Daniel (2012). "El programa Case Study House: industria, propaganda y vivienda". *Proyecto, Progreso, Arquitectura*(6): 50-63.
- Dollfus, Olivier (1990). *El espacio geográfico*. Barcelona, Oikos-Tau, S.A. Publicado originalmente en 1976.
- Dumas, Alexandre (2012). *Un viaje a California*. La Coruña, Ediciones del viento, S.L. Publicado originalmente en 1852.
- Dunaway, Finis (2010). Beyond wilderness: Robert Adams, New Topographics, and the aesthetics of ecological citizenship. En Greg Foster-Rice y John Rohrbach, *Reframing The New Topographics*. Chicago, Center for American Places at Columbia College: 13-43.
- Duncan, James y David Ley (1982). "Structural Marxism and Human Geography: A Critical Assessment". *Annals of the Association of American Geographers* 72(1): 30-59.
- Duncan, James S. (1980). "The Superorganic in American Cultural Geography". *Annals of the Association of American Geographers* 70(2): 181 - 198.
- Durand, Asher Brown, William Cullen Bryant, et al. (1830). *The American landscape*. New York, Elam Bliss.
- Durden, Mark (2011). *Dorothea Lange*. London, Phaidon Press Limited. Publicado originalmente en 2001.
- Eames, Charles y Ray Eames (1959). Glimpses of the U.S.A.
- Eames, Charles, Ray Eames, et al. (1944). "What is a House". *Arts & Architecture*(July 1944).
- Eames, Charles, Ray Eames, et al. (1978). Powers of ten--a film dealing with the relative size of things in the universe and the effect of adding another zero. United States, Pyramid Films: 1 film reel of 1 (ca. 9 min., 326 ft.).
- Eckbo, Garrett (1950). *Landscape for Living*. New York, Architectural Record Books.
- , (1969). *The Landscape We See*. New York, McGraw-Hill.
- Emerson, Ralph Waldo (2000). *Ensayo sobre la naturaleza*. Tenerife, Ediciones de Baile del Sol. Publicado originalmente en 1836.
- , (2010a). El escritor estadounidense. En Ralph Waldo Emerson, *Obra ensayística*. Valencia, Artemisa Ediciones: 115-146. Publicado originalmente en 1837.
- , (2010b). El poeta. En Ralph Waldo Emerson, *Obra ensayística*. Valencia, Artemisa Ediciones: 215-248. Publicado originalmente en 1844.
- , (2010c). El trascendentalista. En Ralph Waldo Emerson, *Obra ensayística*. Valencia, Artemisa Ediciones: 147-172. Publicado originalmente en 1841.
- , (2010d). Hombres representativos. En Ralph Waldo Emerson, *Obra ensayística*. Valencia, Artemisa Ediciones: 249-492. Publicado originalmente en 1850.
- , (2010e). La confianza en uno mismo. En Ralph Waldo Emerson, *Obra ensayística*. Valencia, Artemisa Ediciones: 175-214. Publicado originalmente en 1841.
- , (2010f). La naturaleza. En Ralph Waldo Emerson, *Obra ensayística*. Valencia, Artemisa Ediciones: 39-112. Publicado originalmente en 1836.
- , (2010g). *Obra ensayística*. Valencia, Artemisa Ediciones.

- Engelhardt, Tom (1997). *El fin de la cultura de la victoria Estados Unidos la guerra fría y el desencanto de una generación*. Barcelona ; Buenos Aires ; México, Paidós. Publicado originalmente en 1995.
- Entenza, John (1945). "Announcement: The "Case Study" House Program". *Arts & Architecture*(January 1945).
- Esguevillas Cuesta, Daniel (2009). Modelos y series en la casa americana de posguerra. Madrid, Universidad Politécnica de Madrid.
- Evans, Walker y Lincoln Kirstein (2012). *American photographs*. New York, Museum of Modern Art. Publicado originalmente en 1938.
- Fariello, Francesco (2004). *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*. Barcelona, Editorial Reverté, S.A. Publicado originalmente en 1967.
- Fejos, Paul (1956). Foreword. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: vii-viii.
- Fenin, George N. y William K. Everson (1962). *The Western, from silents to cinerama*. New York,, Orion Press.
- Fernández Christlieb, Federico (2006). Geografía cultural. *Tratado de geografía humana*. Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial: 220-253.
- Fishman, Robert (2004). Más allá del suburbio: el nacimiento del tecnoburbio. En Ángel Martín Ramos, *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona, Edicions UPC: 35-48.
- Flad, Harvey K. (2009). "The Parlor in the Wilderness: Domesticating an Iconic American Landscape". *The Geographical Review* 99(3): 356-376.
- Flam, Jack, Ed. (1996). *Robert Smithson: The collected writings*. Berkeley and Los Angeles (California), University of California Press.
- Fleischauer, Carl y Beverly Brannan (1988a). *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press.
- , (1988b). Introduction. En Carl Fleischauer y Beverly Brannan, *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press: 1-13.
- FORTUNE (1955). "Since 1930". *FORTUNE*(February 1955): 115-126.
- Foster-Rice, Greg (2010). "Systems everywhere": New Topographics and art in the 1970s. En Greg Foster-Rice y John Rohrbach, *Reframing The New Topographics*. Chicago, Center for American Places at Columbia College: 45-69.
- Foster-Rice, Greg y John Rohrbach (2010a). Acknowledgments. En Greg Foster-Rice y John Rohrbach, *Reframing The New Topographics*. Chicago, Center for American Places at Columbia College: ix-xi.
- , , Eds. (2010b). *Reframing The New Topographics*. Chicago, Center for American Places at Columbia College.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Ediciones Akal S.A. Publicado originalmente en 1996.
- Foster, Hal, Rosalind E. Krauss, et al. (2006). *Arte desde 1900 : modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos (Madrid), Akal.
- Foulkes, Julia L. (2011). *To the City. Urban Photographs of the New Deal*. Philadelphia, Temple University Press.
- Fraenkel, Jeffrey, Frish Brandt y Robert Adams (2009). *Edward Hopper & Company. Hopper's Influence on Phptography: Robert Adams, Diane Arbus, Harry Callahan, William Eggleston, Walker Evans, Robert Frank, Lee Friedlander, Stephen Shore*. San Francisco, Fraenkel Gallery.
- Frank, Robert (2008). *Los americanos*. Madrid, La Fábrica Editorial.
- Frémont, Armand (1976). *La région, espace vécu*. Vendôme, Presses Universitaires de France.
- Freund, Gisèle (2006). *La fotografía como documento social*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.

- Frolova, Marina y Georges Bertrand (2006). Geografía y paisaje. En Daniel Hiernaux y Alicia Lindón, *Tratado de geografía humana*. Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial: 254-269.
- Gade, Daniel W. (1983). "The Growing Recognition of George Perkins Marsh". *The Geographical Review* 73(3): 341-344.
- , (2005). "Culture, Land, and Legacy: Perspectives on Carl O. Sauer and Berkeley School Geography". *Annals of the Association of American Geographers* 95(2): 481-483.
- , (2009). Thoughts on bibliographic citations to and by Carl Sauer. En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 29-52.
- Galván Desvaux, Noelia (2012). Concursos para la casa americana de posguerra. En Marta Ubeda Blanco y Alberto Grijalba Bengoetxea, *Concursos de arquitectura: 14 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica : Oporto, del 31 de mayo al 2 de junio de 2012*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Servicio de Publicaciones: 411-416.
- Gans, Herbert J. (1967). *The Levittowners; ways of life and politics in a new suburban community*. New York,, Pantheon Books.
- , (2015). *Aldeanos urbanos. Grupo y clase en la vida de los italoamericanos*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas. Publicado originalmente en 1962.
- García Vázquez, Carlos (2011). *Antípolis. El desvanecimiento de lo urbano en el Cinturón del Sol*. Barcelona, Editoail Gustavo Gili, S.L.
- Gardner, Alexander (1867). Across the continent on the Union Pacific Railway, Eastern Division. Washington, Gardner's Photographic Art Gallery.
- Garnett, William (1954). "Over California". *FORTUNE*(March 1954): 105-112.
- Gilpin, William (1792). *Three Essays on Picturesque Beauty: on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is Added a Poem on Landscape Painting*. London, R. Blamire.
- , (1802). *An Essay on Prints*. London, A. Strahan, Printers-Street; for T. Cadell, Jun. and Davies.
- Glacken, Clarence J. (1956). Changing ideas of the habitable world. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 70-92.
- , (1996). *Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental, desde la antigüedad al siglo XVIII*. Barcelona, Ediciones del Serbal. Publicado originalmente en 1967.
- Glazer, Nathan (1969). La reforma de las ciudades. *Scientific American*, "La ciudad". Madrid, Alianza Editorial S.L.: 233-244. Publicado originalmente en 1965.
- Goetzmann, William H. (1966). *Exploration and empire; the explorer and the scientist in the winning of the American West*. New York,, Knopf.
- Goffman, Erving (2012). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Madrid, Amorrortu editores. Publicado originalmente en 1959.
- Gohlke, Frank (2009). *Thoughts on Landscape*. Tucson, Arizona, Hol Art Books.
- Gohlke, Frank y John C. Hudson (1992). *Measure of emptiness : grain elevators in the American landscape*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Gohlke, Frank y John Rohrbach (2007). *Accommodating nature : the photographs of Frank Gohlke*. Chicago, IL;Fort Worth, Tex., The Center for American Places at Columbia College Chicago; The Amon Carter Museum; Distributed by the University of Chicago Press.
- Goldsmith, Edward, Robert Allen, et al. (1972). *Manifiesto para la supervivencia*. Madrid, Alianza.
- González, Chema (2009). "Walker Evans y la edición fotográfica de la sociedad". *Cuadernº 37 - Walker Evans*: 6-35.

- Graham, Dan (1966). "Homes for America. Early 20th Century Possessable House to the Quasi Discrete Cell of 66". *Arts Magazine*(December 1966 - January 1967): 21-22.
- , (2009). *El arte en relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L. Publicado originalmente en *Artforum*, vol. 17, 1979.
- Grant, Susan-Mary (2014). *Historia de los Estados Unidos de América*. Tres Cantos, Madrid, Akal. Publicado originalmente en 2012.
- Green, Jonathan (1984). *American Photography. A Critical History 1945 to the Present*. New York, Harry N. Abrams, Incorporated.
- Groth, Paul (1991). Vernacular Parks. En Stuart Wreke y William Howard Adams, *Denatured visions : landscape and culture in the twentieth century*. New York, Museum of Modern Art ; Distributed by Harry N. Abrams: 138-140.
- , (1997). Framework for Cultural Landscape Study. En Paul Groth y Todd W. Bresssi, *Understanding Ordinary Landscapes*, Yale University Press: 1-21.
- Groth, Paul y Todd W. Bresssi, Eds. (1997). *Understanding Ordinary Landscapes*, Yale University Press.
- Grundberg, Andy (2003). *The land through a lens: Highlights from the Smithsonian American Art Museum*. Washington D.C., Smithsonian American Art Museum.
- Guardia, Carmen de la (2012). *Historia de Estados Unidos*. Madrid, Sílex Ediciones S.L. Primera edición, 2009.
- Guasch, Ana María (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial S.A.
- Guimond, James (1991). *American Photography and the American Dream*. North Carolina, The University of North Carolina Press Books.
- Gutkind, Erwin Anton (1946). *Revolution of environment*. London,, K. Paul, Trench, Trubner & Co.
- , (1952a). Man and Environment. En Erwin Anton Gutkind, *Our world from the air; an international survey of man and his environment*. London, Chatto and Windus: s/n.
- , (1952b). *Our world from the air; an international survey of man and his environment*. London, Chatto and Windus.
- , (1956). Our World from the Air: Conflict and Adaptation. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 1-44.
- , (1964). *International history of city development*. New York, Free Press of Glencoe.
- Guyot, Arnold Henry (1849). *Earth and Man, lectures on comparative physical geography in its relation to the history of mankind*. Boston, Gould, Kendall and Lincoln.
- Hall, Basil (1829). *Forty etchings : from sketches made with the camera lucida, in North America, in 1827 and 1828*. Edinburgh / London, Cadell & Co / Simpkin & Marshall, and Moon, Boys, & Graves.
- Hall, Edward T. (1978). *Más allá de la cultura*. Barcelona, Gustavo Gili. Publicado originalmente en 1976.
- , (2010). *La dimensión oculta*. Mexico, Siglo XXI Editores S.L. Publicado originalmente en 1972.
- Hall, Peter (1996). *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*. Barcelona, Ediciones del Serbal. Publicado originalmente en 1988.
- Hardin, Garrett (1968). "The Tragedy of Commons". *Science* 162(3859): 1243-1248.
- Harrington, Michael (1997). *The Other America: Poverty in the United States*. New York, Scribner. Publicado originalmente en 1962.
- Harris, Marvin (2007). *Antropología cultural*. Madrid, Alianza Editorial, S.A. Publicado originalmente en 1983.

- , (2009). *La cultura norteamericana contemporánea. Una visión antropológica*. Madrid, Alianza Editorial. Publicado originalmente en 1981.
- Harvey, David (2008). *La condición de la posmodernidad, Indagación sobre los orígenes del cambio cultural*. Madrid, Amorrortu editores España S.L. Publicado originalmente en 1990.
- Hayden, Ferdinand Vandever (1873). *Photographs of the Yellowstone National Park and views in Montana and Wyoming territories*. Washington, Government Printing Office.
- Heath, Francis George, Ed. (1887). *Gilpin's Forest Scenery*. London, James Nisbet & Co.
- Heiting, Manfred, Ed. (2013). *Edward Weston*. Köln, Taschen.
- Helphand, Kenneth L., Robert Z. Melnick y Rene C. Kane (1997). "John Brinckerhoff Jackson, 1909-1996". *Landscape Journal* 16(1): 1-45.
- Hiernaux, Daniel y Alicia Lindón (2006a). La geografía humana: Un camino a recorrer. *Tratado de geografía humana*. Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial: 7-22.
- , , Eds. (2006b). *Tratado de geografía humana*. Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial.
- Hilliard, Sam B. (2010). Plantations and the moulding of the Southern landscape. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 104-126.
- Hobsbawn, Eric (2013a). El <<vaquero>> de Estados Unidos: ¿Un mito internacional? En Eric Hobsbawn, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*. Barcelona, Crítica: 257-272.
- , (2013b). *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*. Barcelona, Crítica.
- Hoppé, Emil Otto (1927). *Romantic America. Picturesque United States*. New York, B. Westermann Co.
- Hornbeck, David (2010). Spanish legacy in the Borderlands. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 51-62.
- Horowitz, Helen Lefkowitz (1997). J.B. Jackson and the discovery of the american landscape. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: ix-xxxii.
- , (1998). "J. B. Jackson as a Critic of Modern Architecture". *The Geographical Review* 88(4): 465-473.
- Hoskins, William G. (1955). *The making of the English landscape*. London, Hodder & Stoughton.
- Hough, Michael (1998). *Naturaleza y ciudad. Planificación urbana y procesos ecológicos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. Publicado originalmente en 1995.
- Howat, John K. (1987). A climate for landscape painters. En John P. O'Neill, *American Paradise. The World of the Hudson River School*. New York, The Metropolitan Museum of Art: 49-70.
- Howett, Catherine M. (1997). Where the One-Eyed Is King: The Tyranny of Visual and Formalist Values in Evaluating Landscapes. En Paul Groth y Todd W. Bressi, *Understanding Ordinary Landscapes*, Yale University Press: 85-98.
- Hudson, John C. (2010). Settlement of the American grassland. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 169-185.
- Jackson, John Brinckerhoff (1970a). The almost perfect town. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 116-131. Publicado originalmente en *Landscape* 2.1 (1952).
- , (1970b). Images of the city. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 88-91. Publicado originalmente en *Landscape* 11.1 (1961).

- , (1970c). The imitation of nature. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 76-87. Publicado originalmente en *Landscape* 9.1 (1959).
- , (1970d). Jefferson, Thoreau & after. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: I. Publicado originalmente en *Landscape* 15.2 (1965).
- , (1970e). Life-worship. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 73-75. Publicado originalmente en *Landscape* 17.3 (1968).
- , (1970f). The many guises of suburbia. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 113-115. Publicado originalmente en *Landscape* 11.1 (1961).
- , (1970g). Other-directed houses. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 55-72. Publicado originalmente en *Landscape* 6.2 (1956).
- , (1970h). The public landscape. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 153-160.
- , (1970i). Several american landscapes. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 43-54.
- , (1970j). The social landscape. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 146-152.
- , (1970k). The stranger's path. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 92-106. Publicado originalmente en *Landscape* 7.1 (1957).
- , (1970l). To pity the plumage and forget the dying bird. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 132-145. Publicado originalmente en *Landscape* 17.1 (1967).
- , (1970m). Two street scenes. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 107-112. Publicado originalmente en *Landscape* 3.3 (1954).
- , (1970n). The westward-moving house. Three american houses & the people who lived in them. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: 10-42. Publicado originalmente en *Landscape* 2.3 (1953).
- , (1972a). *American space: the centennial years, 1865-1876*. New York,, Norton.
- , (1972b). "Metamorphosis". *Annals of the Association of American Geographers* 62(2): 155-158.
- , (1977a). The abstract world of the hot-rodder. En Ervin H. Zube y Margaret J. Zube, *Changing rural landscapes*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 140-151. Publicado originalmente en *Landscape* 7.2 (1958).
- , (1977b). Back to the land. En Ervin H. Zube y Margaret J. Zube, *Changing rural landscapes*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 3-4. Publicado originalmente en *Landscape* 6.3 (1957).
- , (1977c). Cities of the plain. En Ervin H. Zube y Margaret J. Zube, *Changing rural landscapes*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 102-104. Publicado originalmente en *Landscape* 14.2 (1965).
- , (1977d). The four corners country. En Ervin H. Zube y Margaret J. Zube, *Changing rural landscapes*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 88-101. Publicado originalmente en *Landscape* 10.1 (1960).

- , (1977e). Ghost at the door. En Ervin H. Zube y Margaret J. Zube, *Changing rural landscapes*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 41-52. Publicado originalmente en Landscape 1.2 (1951).
- , (1977f). The new american countryside an engineered environment. En Ervin H. Zube y Margaret J. Zube, *Changing rural landscapes*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 27-40. Publicado originalmente en Landscape 16.1 (1966).
- , (1977g). A new kind of space. En Ervin H. Zube y Margaret J. Zube, *Changing rural landscapes*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 66-76. Publicado originalmente en Landscape 18.1 (1969).
- , (1977h). Spring: Silent or raucous? En Ervin H. Zube y Margaret J. Zube, *Changing rural landscapes*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 64-65. Publicado originalmente en Landscape 13.3 (1964).
- , (1979). The order of a Landscape. Reason and Religion in Newtonian America. En Donald. W. Meinig y John Brinckerhoff Jackson, *The interpretation of ordinary landscapes: Geographical Essays*. New York, Oxford University Press: 153-163.
- , (1980a). By way of conclusion: How to study the landscape. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 113-126.
- , (1980b). The discovery of the street. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 55-66.
- , (1980c). The domestication of the garage. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 103-111. Publicado originalmente en Landscape 20, nº 2 (1976).
- , (1980d). Gardens to decipher and gardens to admire. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 37-53.
- , (1980e). Landscape as theater. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 67-75. Publicado originalmente en Landscape 23, nº 1 (1979).
- , (1980f). Learning about landscapes. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 1-18.
- , (1980g). Nearer than Eden. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 19-35.
- , (1980h). The necessity for ruins. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 89-102.
- , (1980i). *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press.
- , (1980j). The sacred grove in America. *The necessity for ruins, and other topics*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 77-88.
- , (1984a). Agrophilia, or the Love of Horizontal Spaces. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: 65-70.
- , (1984b). Concluding with Landscapes. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: 145-157.
- , (1984c). Country Towns for a New Part of the Country. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: 71-81.
- , (1984d). Craftsman Style and Technostyle. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: 113-123. Publicado originalmente en Via 3 (1977).
- , (1984e). *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press.

- , (1984f). Landscape as Seen by the Military. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: 131-137.
- , (1984g). The Movable Dwelling and How It Came to America. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: 89-101. Publicado originalmente en *New Mexico Studies in the Fine Arts* 8 (1983).
- , (1984h). The Origin of Parks. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: 125-130.
- , (1984i). A Pair of Ideal Landscapes. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: 8-55.
- , (1984j). Preface. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: ix-xii.
- , (1984k). A Puritan Looks at Scenery. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: 57-64.
- , (1984l). Stone and Its Substitutes. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: 103-112.
- , (1984m). Vernacular. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: 83-87.
- , (1984n). A Vision of New Fields. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: 139-144.
- , (1984o). The Word Itself. En John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape*. New Haven, Yale University Press: 1-8.
- , (1985a). First comes the house. En Steven A. Yates, Thomas F. Barrow, John Brinckerhoff Jackson y Museum of Fine Arts (Museum of New Mexico), *The Essential landscape : the New Mexico Photographic Survey*. Albuquerque, University of New Mexico Press: 13-22. Publicado originalmente en *Landscape* 9, nº 2 (1959).
- , (1985b). Looking at New Mexico. En Steven A. Yates, Thomas F. Barrow, John Brinckerhoff Jackson y Museum of Fine Arts (Museum of New Mexico), *The Essential landscape : the New Mexico Photographic Survey*. Albuquerque, University of New Mexico Press: 1-9.
- , (1987). "The Popular Yard". *Places* 4(3).
- , (1991). The Past and Future Park. En Stuart Wreke y William Howard Adams, *Denatured visions : landscape and culture in the twentieth century*. New York, Museum of Modern Art ; Distributed by Harry N. Abrams: 129-134.
- , (1994a). The accessible landscape. *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 1-10. Publicado originalmente en *Whole Earth Review* 58 (1988).
- , (1994b). Beyond wilderness. *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 71-91.
- , (1994c). Church or plaza? , *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 39-48.
- , (1994d). In favor of trees. *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 93-103.
- , (1994e). Looking into automobiles. *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 165-169.
- , (1994f). The mobile home on the range. *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 51-67.
- , (1994g). Preface. *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: vii-ix.

- , (1994h). Pueblo dwelling and our own. *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 27-37. Publicado originalmente en *Landscape* 3, nº 2 (1953).
- , (1994i). Roads belong in the landscape. *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 187-205.
- , (1994j). Seeing New Mexico. *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 13-25.
- , (1994k). A sense of place, a sense of time. *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 149-163. Publicado originalmente en *Oz* nº 8 (1986).
- , (1994l). *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press.
- , (1994m). Truck city. *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 171-185.
- , (1994n). Vernacular gardens. *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 119-133.
- , (1994o). Working at home. *A sense of place, a sense of time*. Binghamton, NY, Yale University Press: 135-145. Publicado originalmente en *Cite: The Architecture and Design Review of Houston* nº 28.
- , (1997a). The almost perfect town. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 31-42. Publicado originalmente en *Landscape* 2.1 (1952).
- , (1997b). Auto Territoriality. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 353-355. Publicado originalmente en *Landscape* 17.3 (1968).
- , (1997c). Brother Rat. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 347-348. Publicado originalmente en *Landscape* 13.2 (1963).
- , (1997d). The Building Watchers. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 343-344. Publicado originalmente en *Landscape* 15.3 (1966).
- , (1997e). Cities and People. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 344-345. Publicado originalmente en *Landscape* 11.2 (1961).
- , (1997f). Chihuahua as we might have been. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 43-53. Publicado originalmente en *Landscape* 1.1 (1951).
- , (1997g). "El paisaje accesible". *Revista de occidente*(189): 73-82.
- , (1997h). An engineered environment. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 225-235. Publicado originalmente en *Landscape* 16.1 (1966).
- , (1997i). Expulsion from the Garden. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 340-341. Publicado originalmente en *Landscape* 11.1 (1961).
- , (1997j). From "Whither architecture? Some outside views" En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 292-295. Publicado originalmente en *Journal of the American Institute of Architects* 71 (1982).
- , (1997k). From monument to place. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 163-174. Publicado originalmente en *Landscape* 17.2 (1968).
- , (1997l). Fun Planning. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 348-350. Publicado originalmente en *Landscape* 14.1 (1964).
- , (1997m). The Future of the Vernacular. En Paul Groth y Todd W. Bressi, *Understanding Ordinary Landscapes*, Yale University Press: 145-154.

- , (1997n). Goodbye to Evolution. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 342-343. Publicado originalmente en *Landscape* 13,2 (1963).
- , (1997o). Hail and farewell. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 285-287. Publicado originalmente en *Landscape* 3.2 (1954).
- , (1997p). High plains. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 160-162. Publicado originalmente en *Landscape* 3.3 (1954).
- , (1997q). Human, All Too Human, Geography. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 333. Publicado originalmente en *Landscape* 2.2 (1952).
- , (1997r). Leisure. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 350. Publicado originalmente en *Landscape* 7.2 (1957).
- , (1997s). Living outdoors with Mrs. Panther. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 281-284. Publicado originalmente en *Landscape* 3.3 (1954).
- , (1997t). The Lure of the West. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 350-353. Publicado originalmente en *Landscape* 4.1 (1954).
- , (1997u). The nineteenth-century rural landscape: The courthouse, the small college, the mineral springs, and the country store. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 139-148. Publicado originalmente en *The Southern Landscape Tradition in Texas* (1980).
- , (1997v). The Non-environment. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 345-347. Publicado originalmente en *Landscape* 17.1 (1967).
- , (1997w). Once more: Man and Nature. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 341-342. Publicado originalmente en *Landscape* 13.1 (1963).
- , (1997x). Review of Built in U.S.A. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 277-280. Publicado originalmente en *Landscape* 3.1 (1953).
- , (1997y). Southeast to Turkey. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 289-291. Publicado originalmente en *Landscape* 7.3 (1958).
- , (1997z). A Statement of Policy. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 336-339. Publicado originalmente en *Landscape* 6.1 (1956).
- , (1997{). "Sterile" restoration cannot replace a sense of the stream of time. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 366-368. Publicado originalmente en *Landscape Architecture* 66 (1976).
- , (1997|). The stranger`s path. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 19-29. Publicado originalmente en *Landscape* 7.1 (1957).
- , (1997}). The tale of a house. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 321-332. Publicado originalmente en *Landscape* 14.2 (1965).
- , (1997~). Tenth-Anniversary Issue. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 339-340. Publicado originalmente en *Landscape* 10.1 (1960).
- , (1997). The vernacular city. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 237-247. Publicado originalmente en *Center* 1 (1985)

- , (1997). The Virginia heritage: Fending, farming, and cattle raising. En Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America*. Durham, Yale University Press: 129-138. Publicado originalmente en *The Southern Landscape Tradition in Texas* (1980).
- , (2010a). *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L.
- , (2010b). The house in the vernacular landscape. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 355-369.
- , (2010c). Introducción. En John Brinckerhoff Jackson, *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L.: 17-25.
- , (2011). *Las carreteras forman parte del paisaje*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Jackson, John Brinckerhoff y Helen Lefkowitz Horowitz (1997). *Landscape in sight : looking at America*. New Haven, Yale University Press.
- Jackson, John Brinckerhoff y Ervin H. Zube (1970). *Landscapes: selected writings of J. B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press.
- Jackson, Peter (1980). "A plea for cultural geography". *Area*(12): 110-113.
- , (1989). *Maps of meaning. An introduction to cultural geography*. Cambridge, Cambridge University Press.
- , (1999). "¿Nuevas geografías culturales?". *Documents D' Anàlisi Geogràfica* 34: Noves geografies culturals: 41-51.
- Jacobs, Jane (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid, Capitán Swing Libros. Publicado originalmente en 1961.
- Jakle, John A. (1978). "The American Gasoline Station, 1920 to 1970". *Journal of American Culture* 1(3 (Fall 1978)): 520-542.
- , (2010). Landscape redesigned for the automobile. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 293-310.
- Jakle, John A. y Keith A. Sculle (1994). *The Gas Station in America (Creating the North America Landscape)*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- James, Henry (2010). *El punto de vista*. Madrid, La Compañía de los Libros. Publicado originalmente en 1883.
- Jarves, James Jackson (1865). *The Art-Idea: Sculpture, Painting, and Architecture in America*. New York; London, Hurd and Houghton; Sampton Low, Son and Marston. Primera edición, 1864.
- Jefferson, Thomas (1853). *Notes on the State of Virginia*. Richmond, J.W. Randolph. Publicado originalmente en 1781.
- Jellicoe, Geoffrey y Susan Jellicoe (2000). *El paisaje del hombre. La configuración del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Jencks, Charles (1981). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A. Publicado originalmente en 1977.
- Jenkins, Philip (2009). *Breve historia de Estados Unidos*. Madrid, Alianza Editorial, S.A. Publicado originalmente en 1997.
- Jenkins, William (1975). *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*. Rochester, NY, The International Museum of Photography at George Eastman House.
- Jiménez Arribas, Carlos (2010). Prólogo. En Ralph Waldo Emerson, *Obra ensayística*. Valencia, Artemisa Ediciones: 7-36.
- Johnson, Hildegard Binder (2010). Toward a national landscape. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 127-145.
- Jurovics, Toby (2010). Same as it never was: Re-reading New Topographics. En Greg Foster-Rice y John Rohrbach, *Reframing The New Topographics*. Chicago, Center for American Places at Columbia College: 1-12.
- Jussim, Estelle y Elizabeth Linquist-Cock (1985). *Landscape as Photograph*. New Haven and London, Yale University Press.

- Kastner, Jeffrey y Brian Wallis (2005). *Land art y arte medioambiental*. London, Phaidon.
- Keller, Ulrich (1986). *The Highway as Habitat: A Roy Stryker Documentation*. Santa Barbara, California, California University Art Museum.
- Kelly, Burnham (1951). *The Prefabrication of Houses. A Study by the Albert Farwell Bemis Foundation of the Prefabrication Industry in the United States*. New York, Technology Press of the Massachusetts Institute of Technology & John Wiley and Sons., Inc.
- Kennedy, David M. y Thomas Andrew Bailey (2002). *The American spirit : United States history as seen by contemporaries*. Boston [etc.], Houghton Mifflin.
- Kennedy, David M., Lizabeth Cohen y Thomas Andrew Bailey (2006). *The American pageant : a history of the Republic*. Boston, Houghton Mifflin Co.
- Kenzer, Martin S. (1985). "Milieu and the "Intellectual Landscape": Carl O. Sauer's Undergraduate Heritage". *Annals of the Association of American Geographers* 75(2): 258 - 270.
- Klett, Mark (2004). *Third views, second sights : a rephotographic survey of the American West*. Santa Fe, Museum of New Mexico Press in association with the Center for American Places.
- Klett, Mark, Ellen Manchester y JoAnn Verburg (1984). *Second view : the Rephotographic Survey Project*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Knight, R. P. (1794). *The Landscape, a Didactic Poem in three books, addressed to Uvedale Price*. London, W. Bulmer and Co.
- Koelsch, William A. (2012). "The legendary "rediscovery" of George Perkins Marsh". *The Geographical Review* 102(4): 510-524.
- Kramsch, Olivier (1999). "El horizonte de la nueva geografía cultural". *Documents D' Anàlisi Geogràfica* 34: Noves geografies culturals: 53-68.
- Krauss, Rosalind (1979). "Sculpture in the Expanded Field". *October* 8(Spring 1979): 30-44.
- , (2002a). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A. Publicado originalmente en 1990.
- , (2002b). Los espacios discursivos de la fotografía. En Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A.: 40-62.
- Kunstler, James Howard (1994). *The geography of nowhere: The rise and decline of America's man-made landscape*. New York, Touchtone. Publicado originalmente en 1993.
- Lailach, Michael (2007). *Land Art*. Kóln, Taschen.
- Lange, Dorothea y Paul Taylor (1969). *An American Exodus: A Record of Human Erosion*. New Haven, Yale University Press. Publicado originalmente en 1939.
- Le Corbusier (1977). *Hacia una arquitectura*. Barcelona, Poseidon.
- Lefebvre, Henri (1972). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza Editorial, S.A.
- , (2013). *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing. Publicado originalmente en 1974.
- Leighly, John (1969a). Introduction. En John Leighly, *Land and Life. A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press: 1-8. Primera edición, 1963.
- , (1976). "Carl Ortwin Sauer, 1889-1975". *Annals of the Association of American Geographers* 66(3): 337-348.
- , (1987). "Ecology as Metaphor: Carl Sauer and Human Ecology". *The Professional Geographer* 39(4): 405-412.
- , , Ed. (1969b). *Land and Life. A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Leonardi, Nicoletta (2003). *Il paesaggio americano dell'Ottocento : pittori, fotografi e pubblico*. Roma, Donzelli.

- Leopold, Aldo (1933). *Game management*. Madison ; London, The University of Wisconsin Press.
- , (1947). "The ecological conscience". *Bulletin of the Garden Club of America*(September 1947): 45-53.
- , (1966a). The land ethic. En Aldo Leopold, *A sand county almanac with essays on conservation from Round River*. Nueva York, Ballantine: 237-264. Publicado originalmente en 1949.
- , (1966b). *A sand county almanac with essays on conservation from Round River*. Nueva York, Ballantine. Publicado originalmente en 1949.
- , (1991). The Conservation Ethic. En Aldo Leopold, J. Baird Callicott y Susan Flader, *The river of the mother of God and other essays*. Madison, WI, University of Wisconsin Press: 181-191. Publicado originalmente en 1933.
- Leopold, Aldo, J. Baird Callicott y Susan Flader (1991). *The river of the mother of God and other essays*. Madison, WI, University of Wisconsin Press: xv, 384 p.
- Lerebours, Noël Marie Paymal (1842). *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*. Paris, Lerebours.
- Levine, Lawrence W. (1988). The Historian and the Icon. Photography and the History of the American People in the 1930s and 1940s. En Carl Fleischauer y Beverly Brannan, *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press.
- Lewis, Peirce K. (1979). Axioms for reading the landscape. Some Guides to the American Scene. En Donald. W. Meinig y John Brinckerhoff Jackson, *The interpretation of ordinary landscapes: Geographical Essays*. New York, Oxford University Press: 11-32.
- , (1985). "Beyond Description". *Annals of the Association of American Geographers* 75(4): 465-477.
- , (1998). "The Monument and the Bungalow". *The Geographical Review* 88(4): 507-527.
- , (2010). The Northeast and the making of American geographical habits. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 80-103.
- Lewis, Sinclair (2009). *Babbitt*. Madrid, Nórdica Libros, S.L. Publicado originalmente en 1922.
- , (2012). *Eso no puede pasar aquí*. Boadilla del Monte, Madrid, A. Machado Libros.
- LIFE (1936). Franklin Roosevelt has a Wild West. *LIFE*. 1: 10-17.
- , (1937). U.S. Dust Bowl. *LIFE*. 2: 60-65.
- , (1938a). America, Millions of its people set out to see their country. *LIFE*. 4: 24-48.
- , (1938b). Speaking in pictures...these signs make U.S. Roads an eyesore. *LIFE*. 4: 4-5.
- , (1942). "Gardens for U.S. at war. Six million amateur work the soil". *LIFE* 12(13 (30 March 1942)): 81-84.
- , (1943). "An American Block. War has made few marks on Progress Avenue". *LIFE* 15(19 (08 November 1943)): 95-104.
- , (1946a). "LIFE's first story. Montana Town that boomed near Fort Peck Dam a decade ago is now barren". *LIFE* 21(22 (25 November 1946)): 93.
- , (1946b). "The U.S. in 1946". *LIFE* 21(22 (25 November 1946)): 29-59.
- , (1948). "Man-made landscapes. American have changed the face of the West". *LIFE* 25(1 (5 July 1948)): 63-81.
- , , Ed. (2011). *LIFE. Los grandes fotógrafos*. Barcelona, Lunwerg, S.L.
- Limerick, Jeffrey W. (2003). Basic "Brinckmanship": Impressions Left in a Youthful Mind. En Chris Wilson y Paul Groth, *Everyday America. Cultural landscape studies after J.B. Jackson*. Los Ángeles, University of California Press: 130-141.

- Limerick, Patricia Nelson (1998). "J. B. Jackson and the Play of the Mind: Inquiry and Assertion as Contact Sports". *The Geographical Review* 88(4): 483-491.
- Lindón, Alicia (2006). Geografías de la vida cotidiana. En Daniel Hiernaux y Alicia Lindón, *Tratado de geografía humana*. Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial: 356-400.
- Lindón, Alicia y Daniel Hiernaux, Eds. (2010). *Los giros de la Geografía Humana. Desafíos y horizontes*. Barcelona, Anthropos Editorial.
- Lingwood, James, Bernhard Becher, et al. (2002). *Field trips*. Oporto, Fundação de Serralves.
- Lorentz, Pare (1936). *The Plow that broke the plains*.
 —, (1938). *The River*.
- Lowenthal, David (1958). *George Perkins Marsh: versatile Vermonter*. New York,, Columbia University Press.
 —, (1960). *The Vermont heritage of George Perkins Marsh; an address before the Woodstock Historical Society*. Woodstock, Vt., Woodstock Historical Society.
 —, (1961). "Geography, experience and imagination; towards a geographical epistemology". *Annals of the Association of American Geographers* 51: 241-260.
 —, (1998). *El pasado es un país extraño*. Tres Cantos, Madrid, Akal. Publicado originalmente en 1985.
 —, (2000a). *George Perkins Marsh, prophet of conservation*. Seattle, University of Washington Press.
 —, (2000b). "Nature and morality from George Perkins Marsh to the millenium". *Journal of Historical Geography* 26(1): 3-27.
 —, , Ed. (1967). *Environmental perception and behavior*. Chicago, University of Chicago, Department of Geography.
- Lowenthal, David y Marquita Riel (1972a). *Millieu and observer differences in environmental associations*. [New York], American Geographical Society.
 —, (1972b). *Structures of environmental associations*. [New York], American Geographical Society.
- Luginbühl, Yves (2008). Las representaciones sociales del paisaje y sus evoluciones. En Javier Maderuelo, *Paisaje y territorio*. Madrid, Abada Editores S.L.: 143-180.
- Luna García, Antonio (1999). "¿Qué hay de nuevo en la nueva geografía cultural?". *Documents D' Anàlisi Geogràfica* 34: Noves geografies culturals: 69-80.
- Lynch, Kevin (2001). *La imagen de la ciudad*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L. Publicado originalmente en 1960.
- Lynch, Kevin y Michael Southworth (2005). *Echar a perder. Un análisis del deterioro*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Lynd, Robert Staughton y Helen Merrell Lynd (1929). *Middletown: A Study in Contemporary American Culture*. New York, Harcourt, Brace, and Company.
 —, (1937). *Middletown in Transition : A Study in Cultural Conflicts*. New York, Harcourt, Brace, and Company.
- Lyons, Nathan (1966). *Contemporary Photographers: Toward a social landscape*. New York, Horizon Press.
- Liotard, Jean-François (2008). *La condición postmoderna*. Madrid, Ediciones Cátedra. Publicado originalmente en 1984.
- MacCannell, Dean (1990). "Nature, Inc.". *Places: A Quarterly Journal of Environmental Design*(Spring 1990): 24-26.
 —, (2003). *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona, Editorial Melusina. Publicado originalmente en 1976.
 —, (2007a). La planificación de la comunidad posmoderna. Notas sobre los sin hogar y otros nómadas. En Dean MacCannell, *Lugares de encuentro vacíos*. [Barcelona], Melusina: 95-122.
 —, (2007b). *Lugares de encuentro vacíos*. [Barcelona], Melusina.

- MacCannell, Dean y J. F. MacCannell (1990). *La era del signo : interpretación semiótica de la cultura moderna*. México [etc], Trillas.
- MacLean, Alex S. (2003). *La fotografía del territorio*. Barcelona, Gustavo Gili, S.L.
- MacLeish, Archibald (1977). *Land of the Free*. New York, Da Capo. Publicado originalmente en 1938.
- Machine Made America: Special issue of The Architectural Review, May 1957* (1957). The Architectural Review.
- Maderuelo, Javier (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid, Abada Editores S.L.
- , (2006a). "Marcar el Territorio, Ocupar, Tallar y Transformar". *@pha.boletim*(3. A paisagem.): 1-13.
 - , (2010a). Hacia una visión cultural del paisaje. En Javier Maderuelo, *Paisaje y patrimonio*. Madrid, Abada Editores S.L.: 331-348.
 - , , Ed. (1997). *El Paisaje: actas : arte y naturaleza, Huesca, 1996*. [Huesca], Diputación de Huesca.
 - , , Ed. (2006b). *Paisaje y pensamiento*. Pensar el Paisaje. Madrid Abada Editores S.L.
 - , , Ed. (2007). *Paisaje y arte*. Lecturas de paisaje. Historia del arte y de la arquitectura. Madrid, Abada Editores S.L.
 - , , Ed. (2008). *Paisaje y territorio*. Pensar el paisaje / Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, Huesca, CDAN. Madrid, Abada Editores S.L.
 - , , Ed. (2009). *Paisaje e historia*. Pensar el paisaje / Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, Huesca, CDAN. Madrid, Abada Editores S.L.
 - , , Ed. (2010b). *Paisaje y patrimonio*. Pensar el paisaje. Madrid, Abada Editores S.L.
- Man Made America: A Special Number of the Architectural Review for December, 1950* (1950). The Architectural Review.
- Marchán Fiz, Simón (2010). "La percepción estética de las arquitecturas a través de la fotografía". *EXIT*(37: Arquitectura II, la mirada del artista): 16-33.
- Marchán Fiz, Simón y Ramón Rodríguez Llera (2006). *Las Vegas : resplandor pop y simulaciones posmodernas, 1905-2005*. Madrid, Akal.
- Marsh, George Perkins (1869). *Man and nature: or, Physical geography as modified by human action*. New York, Charles Scribner & Co. Primera edición, 1864.
- Martí i Domènec Aran, Xavier (1994). "Redescobrint George Perkins Marsh i l'aportació de *Man and Nature* a la geografia ambiental". *Documents D' Anàlisi Geogràfica* 25: 129-140.
- Martin, Geoffrey J. (2009). Introduction (Towards maturity). En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 111-118.
- Martín Ramos, Ángel, Ed. (2004). *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona, Edicions UPC.
- Martínez de Pisón, Eduardo (2007). Paisaje, cultura y territorio. En Joan Nogué, *La construcción social del paisaje*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva S.L.: 327-337.
- , (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L.
- Marx, Leo (1991). The American Ideology of Space. En Stuart Wreke y William Howard Adams, *Denatured visions : landscape and culture in the twentieth century*. New York, Museum of Modern Art ; Distributed by Harry N. Abrams: 62-78.
- , (2000). *The machine in the garden: Technology and the pastoral idea in America*. New York, Oxford University Press. Publicado originalmente en 1964.
- Mathewson, Kent (1987). "Humane Ecologist: Carl Sauer As Metaphor?". *The Professional Geographer* 39(4): 412-413.
- , (2009). Carl Sauer and his critics. En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 9-28.

- McLuhan, Marshall (2009). *Comprender los medios de comunicación : las extensiones del ser humano*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- McHarg, Ian L. (2000). *Proyectar con la naturaleza*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. Publicado originalmente en 1992.
- Meadows, Donella H. y Club of Rome. (1972). *The Limits to growth; a report for the Club of Rome's project on the predicament of mankind*. New York,, Universe Books.
- Meine, Curt, Richard L. Knight y Aldo Leopold (1999). *The essential Aldo Leopold : quotations and commentaries*. Madison, Wis., University of Wisconsin Press.
- Meinig, Donald. W. (1979a). The Beholding Eye: Ten Versions of the Same Scene. En Donald. W. Meinig, *The interpretation of ordinary landscapes: Geographical Essays*. New York, Oxford University Press.
- , (1979b). Reading the landscape: An Appreciation of W. G. Hoskins and J. B. Jackson. En Donald. W. Meinig, *The interpretation of ordinary landscapes: Geographical Essays*. New York, Oxford University Press: 195-244.
- , (1979c). Symbolic Landscapes. Models of American Community. En Donald. W. Meinig y John Brinckerhoff Jackson, *The interpretation of ordinary landscapes: Geographical Essays*. New York, Oxford University Press: 164-194.
- , (1986-2004). *The Shaping of America: A Geographical Perspective on 500 Years of History*. New Haven, Conn., Yale University Press.
- , (2010). Foreword. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: xv-xvi.
- , , Ed. (1979d). *The interpretation of ordinary landscapes: Geographical Essays*. New York, Oxford University Press.
- Melville, Annette (1985). *Farm Security Administration, Historical Section: A Guide to Textual Records in the Library of Congress*. Washington, Library of Congress.
- Mendelsohn, Erich (1926). *Amerika : Bilderbuch eines Architekten*. Berlin, Rudolph Mosse.
- Mendelsohn, Janet y Claire Marino (1987). Figure in a Landscape: A Conversation with J.B. Jackson, The Conservation Foundation and the Film Study Center, Harvard University: 46 minutos.
- Meyer, Chris (2008). "The FSA Photographs: Information or Propaganda?". *WR: Journal of the Arts & Sciences Writing Program*(1): 22-30.
- Meyer, David R. (2010). The new industrial order. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 249-268.
- Mikesell, Marvin W. (1978). "Tradition And Innovation In Cultural Geography". *Annals of the Association of American Geographers* 68(1): 1-16.
- Milani, Raffaele (2007). *El arte del paisaje*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L. Publicado originalmente en 2005.
- , (2008). Estética y crítica del paisaje. En Joan Nogué, *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L.: 45-66.
- Miller, Henry (2010). Prólogo. En Henry David Thoreau, *Walden y Del deber de la desobediencia civil*. Barcelona, Editorial Juventud, S.A.: 5-15. Publicado originalmente en "H.D. Thoreau: Life Without Principle: Three Essays", 1946.
- , (2013). *Una pesadilla con aire acondicionado*. Barcelona, Navona.
- Mitchell, Don (1996). *The Lie of the Land. Migrant Workers and the California Landscape*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- , (2000). *Cultural geography: a critical introduction*. Oxford, Blackwell Publishing.
- , (2007). Muerte entre la abundancia: los paisajes como sistema de reproducción social. En Joan Nogué, *La construcción social del paisaje*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva S.L.: 85-110.
- Mitchell, William J. (1992). *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, The MIT Press.

- Monk, Janice (2001). "Continuidades, cambios y retos de la geografía contemporánea en los Estados Unidos". *Documents D' Anàlisi Geogràfica* 39: 75-95.
- Moore, Kevin (2001). "Alex S. MacLean: la medida del paisaje". *AV Monografías*(91. Pragmatismo y paisaje): 52-63.
- Mora, Gilles (2007). *The Last Photographic Heroes: American Photographers of the Sixties and Seventies*. New York, Harry N. Abrams.
- , (2008a). Breve glosario para un buen uso de Walker Evans. En Gilles Mora, *Walker Evans*. Barcelona/Madrid, Lunwerg Editores.
- , , Ed. (2008b). *Walker Evans*. Barcelona/Madrid, Lunwerg Editores.
- Morison, Samuel Eliot (1972). *Historia del pueblo americano*. Barcelona, Luis de Caralt.
- Morison, Samuel Eliot, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg (1999). *Breve historia de los Estados Unidos*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Morris, Robert (1993). Anti Form. En Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press: 41-47.
- Morton, Thomas (1883). *The New English Canaan*. Boston, Publications of the Prince Society. Publicado originalmente en 1635.
- Muller, Edward K. (2010). The Americanization of the city. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 269-292.
- Müller, Grégoire y Gianfranco Gorgoni (1972). *The new avant-garde; issues for the art of the seventies*. New York,, Praeger.
- Mulligan, Therese y David Wooters, Eds. (2010). *Historia de la fotografía: De 1839 a la actualidad (The George Eastman House Collection)*. Köln, Taschen GmbH.
- Mumford, Lewis (1924). *Sticks and stones, a study of American architecture and civilization*. New York,, Boni and Liveright.
- , (1931). *The Brown Decades: A Study of the Arts in America 1865-1895*. New York, Harcourt, Brace and Company.
- , (1956a). The natural history of urbanization. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 382-398.
- , (1956b). Summary Remarks: Prospect. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 1141-1152.
- , (2012). *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Logroño, Pepitas de Calabaza. Publicado originalmente en 1961.
- Múñoz, Francesc (2008). *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Nash, Roderick Frazier (2001). *Wilderness and the American Mind*. New Haven and London, Yale University Press. Publicado originalmente en 1967.
- Newhall, Beaumont (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. Publicado originalmente en 1937. Quita edición revisada y ampliada, 1982.
- Newman, Michael (2007). *Jeff Wall obras y escritos*. Barcelona, Polígrafa.
- Newton, Norman T. (1973). *Design on the land : the development of landscape architecture*. Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press of Harvard University Press.
- Nickel, Douglas R., Deborah Bright, et al. (2012). *America in view : landscape photography 1865 to now*. Providence, Rhode Island, Museum of Art, Rhode Island School of Design.
- Nixon, Nicholas (1988). *Pictures of people*. New York, The Museum of Modern Art.
- , (2007). *The Brown sisters. Thirty-three years*. New York, The Museum of Modern Art.

- Nogué, Àlex (2008). El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje. En Joan Nogué, *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L.: 155-168.
- Nogué i Font, Joan (1985). "Geografía humanista y paisaje". *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*(5): 93-107.
- , (1998). *Nacionalismo y territorio*. Lleida, Milenio.
- , (2007a). El paisaje como constructo social. En Joan Nogué, *La construcción social del paisaje*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva S.L.: 9-24.
- , (2008a). Al margen. Los paisajes que no vemos. En Javier Maderuelo, *Paisaje y territorio*. Madrid, Abada Editores S.L.: 181-202.
- , (2008b). La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad. En Joan Nogué, *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L.: 9-24.
- , , Ed. (2007b). *La construcción social del paisaje*. Paisaje y Teoría. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva S. L.
- , , Ed. (2008c). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Paisaje y Teoría. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva S. L.
- Nogué i Font, Joan y Maria Rosa Russo (2009). *Entre paisajes*. Barcelona, Àmbit.
- Norberg-Schulz, Christian (1975). *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona, Blume.
- , (1980). *Genius loci : towards a phenomenology of architecture*. London, Academy.
- Nordström, Alison (2009). After New: Thinking about New Topographics from 1975 to the present. En Britt Salvesen y Alison Nordström, *New Topographics*. Göttingen, Steidl: 69-79.
- Northrop, F.S.C. (1956). Man's relation to the earth in its bearing on his aesthetical, ethical and legal values. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 1052-1067.
- Norton, William (1984). "The Meaning of Culture in Cultural Geography: An Appraisal". *Journal of Geography* 83(4): 145-148.
- O'Doherty, Brian (2011). *Dentro del cubo blanco : la ideología del espacio expositivo*. Murcia, CENDEAC.
- O'Neill, John P., Ed. (1987). *American Paradise. The World of the Hudson River School*. New York, The Metropolitan Museum of Art.
- O'Sullivan, John (1845). "Annexation". *United States Magazine and Democratic Review* 17(1 (July-August 1845)): 5-10.
- Odum, Howard Washington (1936). *Southern regions of the United States*. Chapel Hill,, The University of North Carolina press.
- Odum, Howard Washington y Harry Estill Moore (1938). *American regionalism; a cultural-historical approach to national integration*. New York,, H. Holt and Company.
- Oelschlaeger, Max (1991). *The Idea of wilderness : from Prehistory to the age of ecology*. New Haven [Conn.] [etc.], Yale University Press.
- An Ordinance for ascertaining the mode of disposing of Lands in the Western Territory (Land Ordinance Act) (1785).
- Ortega Valcárcel, José (2000). *Los horizontes de la geografía*. Barcelona, Editorial Ariel, S.A.
- Orvell, Miles (2003). *American Photography*. New York, Oxford University Press.
- Panofsky, Erwin (2008). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets Editores, S.A. Publicado originalmente en 1927.
- Parsons, James J. (1975). Carl Ortwin Sauer, 1889-1975. En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 3-8.
- , (1977). "Geography as exploration and discovery". *Annals of the Association of American Geographers* 1(67): 1-16.
- , (1979). "The later Sauer years". *Annals of the Association of American Geographers* 69(1): 9-15.

- Pavese, Cesare (2010). *La literatura americana y otros ensayos*. Barcelona, Random House Mondadori, S.A. Publicado originalmente en 1951.
- Penning-Rowsell, Edmund C., David Lowenthal y Landscape Research Group (Great Britain) (1986). *Landscape meanings and values*. London ; Boston, Allen and Unwin.
- Pérez-Méndez, Alfonso (2002). *Craig Ellwood : In the spirit of the time*. Barcelona [etc.], Gustavo Gili.
- Pitts, Terence (2013). Una pasión sin concesiones. Vida y obra de Edward Weston. En Manfred Heiting, *Edward Weston*. Köln, Taschen: 12-41. Publicado originalmente en 1999.
- Pizza, Antonio y Maurici Pla (2012). *Chicago-Nueva York : teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Madrid, Abada.
- Platt, Robert S. (1952). *The rise of cultural geography in America*. IGU Eight General Assembly, and Seventeenth International Congress, Washington.
- Plowden, David (1971). *The hand of man on America*. Washington, Smithsonian Institution Press.
- , (1974). *Commonplace*. New York, Sunrise Books.
- , (1997). *Imprints : David Plowden, a retrospective*. Boston, Little, Brown.
- Porter, Eliot (1962). *In wildness is the preservation of the world, from Henry David Thoreau*. San Francisco, Sierra Club.
- , (1979). *Intimate landscape*. New York, The Metropolitan Museum of Art.
- Porter, Philip W. (1987). "Ecology As Metaphor: Sauer And Human Ecology". *The Professional Geographer* 39(4): 414.
- , (1988). "Sauer, Archives, and Recollections". *The Professional Geographer* 40(3): 337-339.
- Price, Edward T. (2009). Introduction (Carl Sauer on geographers and other scholars). En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 345-351.
- Price, Marie y Martin Lewis (1993). "The reinvention of cultural geography". *Annals of the Association of American Geographers* 83(1): 1-17.
- Price, Uvedale (1810). *Essays on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures for the Purpose of Improving Real Landscape*. London, J. Mawman. Primera edición, 1796.
- "Problemi USA". (1964). *Casabella Continuitá*(294-295).
- Public Law 73-10, 73d Congress H.R. 3835: Agricultural Adjustment Act of 1933 (1933).
- Public Law 73-75, 73d Congress H.R. 5790: Farm Credit Act of 1933 (1933).
- Public Law 73-479, 73d Congress, H.R. 9620, National Housing Act of 1934 (1934).
- Public Law 81-171, Housing Act of 1949 (1949).
- Public Law 84-627, Federal-Aid Highway Act of 1956 (1956).
- Public Law 93-383, Housing and Community Development Act of 1974 (1974).
- Public Law 93-383, United States Housing Act of 1937 (1937).
- Puyol, Rafael, José Estébanez y Ricardo Méndez (1992). *Geografía humana*. Madrid, Ediciones Cátedra SA.
- Rawlinson, Mark (2010). Disconsolate and Inconsolable: Neutrality and New Topographics. En Greg Foster-Rice y John Rohrbach, *Reframing The New Topographics*. Chicago, Center for American Places at Columbia College: 121-137.
- Relph, Edward (1976). *Place and placelessness*. London, Pion.
- , (1981). *Rational landscapes and humanistic geography*. London, Totowa, N.J., Croom Helm; Barnes & Noble Books.
- , (1987). *The modern urban landscape*. London, Croom Helm.
- Requejo, Tonia (1998). *Land Art*. Madrid, Nerea.
- Riley, Robert B. (1977). New Mexico villages in a future landscapes. En Ervin H. Zube y Margaret J. Zube, *Changing rural landscape*. Massachusetts, The

- University of Massachusetts Press: 105-124. Publicado originalmente en *Landscape* 18.1 (1969).
- , (1997). *The Visible, the Visual, and the Vicarious: Questions about Vision, Landscape, and Experience*. En Paul Groth y Todd W. Bressi, *Understanding Ordinary Landscapes*, Yale University Press: 200-209.
- Riley, Robert B. y Brenda J. Brown (1991). "Most Influential Books". *Landscape Journal* 2(10 (Fall 1991)): 173-186.
- Rivas, Juan Luis de las, Ignacio San Martín y Frederick R. Steiner (2000). Introducción a la edición española de '*Proyectar con la naturaleza*' de Ian McHarg. En Ian L. McHarg, *Proyectar con la naturaleza*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.: vii-xi.
- Rivas Sanz, Juan Luis de las (1992). *El espacio como lugar: sobre la naturaleza de la forma urbana*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- , (1997). La naturaleza en la Ciudad-Región: Paisaje, artificio y lugar. En Javier Maderuelo, *El Paisaje: actas : arte y naturaleza*, Huesca, 1996. [Huesca], Diputación de Huesca: 173-207.
- , (2000). Paisajes frágiles. En José Manuel Iglesias Gil, *Actas de los X Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*. Reinosa, Universidad de Cantabria: 255-266.
- , (2001). "En los paisajes de la ciudad-región". *IT*(54): 74-83.
- , (2013). "Hacia la ciudad paisaje. Regeneración de la forma urbana desde la naturaleza". *Urban*(5): 79-93.
- Rivas Sanz, Juan Luis de las y Juan Miró Sarcá (2014). "Ciudad paisaje: Naturaleza y regeneración urbana en las ciudades americanas". *Bitácora Arquitectura*(28): 66-79.
- Roda Fernández, Rafael y Centro de Investigaciones Sociológicas (España) (1989). *Medios de comunicación de masas : su influencia en la sociedad y en la cultura contemporáneas*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas Siglo XXI de España.
- Rodriguez Roque, Oswaldo (1987). The exaltation of American Landscape painting. En John P. O'Neill, *American Paradise. The World of the Hudson River School*. New York, The Metropolitan Museum of Art: 21-48.
- Roger, Alain (1997). *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L.
- , (2008). Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos. En Joan Nogué, *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L.: 67-85.
- Rohrbach, John (2010). Introduction. En Greg Foster-Rice y John Rohrbach, *Reframing The New Topographics*. Chicago, Center for American Places at Columbia College: xiii-xxv.
- Romero, Yolanda (2013). William Christenberry: No son fotografías, son historias. En William Christenberry, Yolanda Romero Gómez, Carlos Gollonet et al, *William Christenberry*. Madrid, Alcobendas, Fundación MAPFRE ; TF: 9-28.
- Roque de Oliveira, Francisco (1999). "Geografía cultural y tradición histórica de la perspectiva en dos obras de referencia sobre los espacios del poder y el poder del espacio". *Documents D' Anàlisi Geogràfica* 34: Noves geografies culturals: 189-201.
- Rowe, Colin y Alexander Caragone (1995). *As I was saying : Recollections and miscellaneous*. Cambridge, MIT Press.
- Rowe, Colin y Fred Koetter (1978). *Collage city*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- Rubin, Louis D., Ed. (1977). *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition*. Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- Rudofsky, Bernard (1987). *Architecture without architects : a short introduction to non-pedigreed architecture*. Albuquerque, University of New Mexico Press. Publicado originalmente en 1964.
- Ruscha, Edward (1962). *Twenty-Six Gasoline Stations*. n.p., Ed Ruscha.

- , (1965). *Some Los Angeles apartments*. Los Angeles, E. Ruscha.
- , (1966). *Every building on the Sunset Strip*. Los Angeles.
- , (1967). *Thirty four parking lots in Los Angeles*. n.p.
- , (1970). *Real estate opportunities*. Los Angeles?, E. Ruscha.
- , (1976). *Nine swimming pools and a broken glass*. Los Angeles?, s.n.
- Ruscha, Edward y Alexandra Schwartz (2002). *Leave any information at the signal : writings, interviews, bits, pages*. Cambridge, Mass., MIT Press.
- Russell, Andrew J. (ca.1869). *Carolina fertilizer, with twenty photographic views from the line of the Union Pacific Railroad*.
- , (ca. 1869a). *Photograph album of Utah, Wyoming, Nebraska, and California*.
- , (ca. 1869b). *Union Pacific Railroad views*. Boston, Boston A. Mudge & Son Print.
- Russell, Richard J. (1956). Environmental Changes Through Forces Independent of Man. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 453-470.
- Rykwert, Joseph (2005). *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Salvesen, Britt (2009). New Topographics. En Britt Salvesen y Alison Nordström, *New Topographics*. Göttingen, Steidl: 11-67.
- , (2010). "Real estate opportunities": Commercial photography as conceptual source in New Topographics. En Greg Foster-Rice y John Rohrbach, *Reframing The New Topographics*. Chicago, Center for American Places at Columbia College: 71-85.
- Salvesen, Britt y Alison Nordström (2009). *New Topographics*. Göttingen, Steidl.
- San Martín, Ignacio (1998). "Cuestionando el sueño americano: Planificación regional versus el Área Metropolitana de Phoenix". *Ciudades*(3): 67-95.
- , (2003). "The difficult path of sustainability: Conflicting ideologies on the production of urban space". *Ciudades*(7): 13-27.
- , (2004). Thinking about The Cultural Landscape and the Landscape of Culture. En Alfonso Álvarez Mora y Francisco Valverde Díaz de León, *Ciudad, Territorio y Patrimonio, Materiales de Investigación II*. Puebla, Universidad Iberoamericana Puebla: 117-132.
- , (2008). Replanteando el futuro de la ciudad americana: ¿Hacia una agenda de la habitabilidad? *Ciudades*: 211-231.
- Sánchez Pérez, Francisco (1991). *Evolución política del mundo desarrollado después de la Segunda Guerra Mundial*. Torrejón de Ardoz, Akal.
- Santamaría, Alberto (2005). *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Santos y Ganges, Luis (2003). "Las nociones de paisaje y sus implicaciones en la ordenación". *Ciudades*(7): 41-68.
- Sassen, Saskia (2010). *Territorio, autoridad y derechos de los ensamblajes medievales a los ensamblajes globales*. Buenos Aires ; Madrid, Katz.
- Sauer, Carl Ortwin (1916a). *Geography of the Upper Illinois Valley and History of Development*. Illinois, Illinois State Geological Survey.
- , (1916b). Man's influence upon the Earth. En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 103-104.
- , (1920). *The Geography of the Ozark Highland of Missouri*. Chicago, Geographic Society of Chicago.
- , (1925). "The morphology of landscape". *University of California Publications in Geography* 2(2): 19-53.
- , (1927a). The field of geography. En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 119-135.
- , (1927b). *Geography of the Pennyroyal*, Kentucky Geological Survey.

- , (1930). Historical Geography and the Western Frontier. En John Leighly, *Land and Life. A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press: 45-52.
- , (1931). Cultural Geography. En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 136-143.
- , (1935). Aboriginal Populations of Northwestern Mexico. En Bob Callahan, *Carl O. Sauer. Selected Essays 1963-1975*. Berkeley: California, Turtle Island Foundation: 164-180.
- , (1936a). American Agricultural Origins: a Consideration of Nature and Culture. En John Leighly, *Land and Life. A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press: 121-144.
- , (1936b). Regional reality in economy. En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 162-172.
- , (1938a). Destructive exploitation in modern colonial expansion. En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 245-251.
- , (1938b). Theme Plant and Animal Destruction in Economic History. En John Leighly, *Land and Life. A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press: 145-154.
- , (1939). Abot nature and indians. En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 292-295.
- , (1941a). Foreword to Historical Geography. En John Leighly, *Land and Life. A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press: 351-379.
- , (1941b). Foreword to Historical Geography. *Annals of the Association of American Geographers*. 31: 1-24.
- , (1941c). The Settlement of the Humid East. En Bob Callahan, *Carl O. Sauer. Selected Essays 1963-1975*. Berkeley: California, Turtle Island Foundation: 3-15.
- , (1942). The March of Agriculture Across the Western World. En Bob Callahan, *Carl O. Sauer. Selected Essays 1963-1975*. Berkeley: California, Turtle Island Foundation: 45-56.
- , (1944). A Geographical Sketch of Early Man in America. En John Leighly, *Land and Life. A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press: 197-245.
- , (1945). The relation of man to nature in the southwest. En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 252-260.
- , (1952a). *Agricultural Origins and Dispersals*. New York, American Geographical Society.
- , (1952b). Folkways of Social Science. En John Leighly, *Land and Life. A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press: 380-388.
- , (1956a). The Agency of Man on the Earth. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 49-69.
- , (1956b). The Education of a Geographer. En John Leighly, *Land and Life. A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press: 389-404.
- , (1959). Middle America as a culture historical location. En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 296-305.

- , (1960). Letter to Landscape (on past and present american culture) En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 390-391.
- , (1962a). The Agency of Man on the Earth. En Philip L. Wagner y Marvin W. Mikesell, *Readings in Cultural Geography*, University of Chicago Press. Chicago: 539-557.
- , (1962b). Homestead and Community on the Middle Border. En Bob Callahan, *Carl O. Sauer. Selected Essays 1963-1975*. Berkeley: California, Turtle Island Foundation: 57-77.
- , (1963). Status and Change in the Rural Midwest, A Retrospect. En Bob Callahan, *Carl O. Sauer. Selected Essays 1963-1975*. Berkeley: California, Turtle Island Foundation: 78-91.
- , (1964). Origins of Southwest Culture. En Bob Callahan, *Carl O. Sauer. Selected Essays 1963-1975*. Berkeley: California, Turtle Island Foundation: 159-163.
- , (1966). *The Early Spanish Main*. Berkeley, University of California Press.
- , (1974). The Fourth Dimension of Geography. En Bob Callahan, *Carl O. Sauer. Selected Essays 1963-1975*. Berkeley: California, Turtle Island Foundation: 279-286.
- , (1976). European Backgrounds of American Agricultural Settlement. En Bob Callahan, *Carl O. Sauer. Selected Essays 1963-1975*. Berkeley: California, Turtle Island Foundation: 16-44.
- , (1980). The end of the century. En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 338-341.
- Saurí Pujol, David (1993). "Tradición y renovación en la geografía humana ambientalista". *Documents D' Anàlisi Geogràfica*(22): 139-157.
- Scientific American*, "La ciudad". (1969). Madrid, Alianza Editorial S.L.
- Scott Brown, Denise (2003). Learning from Brinck. En Chris Wilson y Paul Groth, *Everyday America. Cultural landscape studies after J.B. Jackson*. Los Ángeles, University of California Press: 49-61.
- , (2007). *Aprendiendo del pop*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.
- , (2010). Acerca del arte pop, la permisividad y la planificación. En Enrique Walker, *Lo ordinario*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.: 61-66.
- Scott, Mellier Goodin (1942). *Cities are for people. The Los Angeles Region Plans for living*. Los Angeles, Calif., Lithographed by the Homer Boelter company.
- Scully, Vincent (1963). "The dead of the street". *The Yale Architecture Journal*(8): 91-96.
- , (1964). "If This Is Architecture, God Help Us". *LIFE* 57(5 (31 July 1964)): 9.
- , (1988). *American Architecture and Urbanism (New Revised Edition)*. New York, Henry Holt & Co. Publicado originalmente en 1969.
- , (1991a). Architecture: The Natural and the Manmade. En Stuart Wreke y William Howard Adams, *Denatured visions : landscape and culture in the twentieth century*. New York, Museum of Modern Art ; Distributed by Harry N. Abrams: 7-18.
- , (1991b). *The natural and the manmade*. New York, St. Martin's Press.
- , (1996). *The Architecture of Community*. Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan.
- , (2003). American Villas: Inventiveness in the American Suburb from Downing to Wright. En Vincent Scully y Neil Levine, *Modern architecture and other essays*. Princeton and Oxford, Princeton University Press: 34-53. Publicado originalmente en 1954.
- Scully, Vincent y Neil Levine (2003). *Modern architecture and other essays*. Princeton and Oxford, Princeton University Press.
- Schama, Simon (1995). *Landscape & Memory*. London, HarperCollins Publishers.
- Schott, John (2014). *John Schott: Route 66: 1973-1974*. Portland, Nazraeli Press.

- Schulz-Dornburg, Julia (2012). *Ruinas modernas, una topografía de lucro*. Barcelona, Àmbit Servicios Editoriales, S.A.
- Schwartz, Frederic y Carolina Vaccaro (1997). *Venturi, Scott Brown and associates*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. Publicado originalmente en 1991.
- Sears, Paul B. (1956). The Processes of Environmental Change by Man. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 471-484.
- Seattle, Jefe (2008). *Nosotros somos una parte de la tierra*. Madrid, José Olañeta Editor. Publicado originalmente en 1855.
- Senra Fernández, Ignacio (2013). "La modernidad revisada en los textos de Venturi y Scott Brown". *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*(1): 145-162.
- Shaler, Nathaniel Southgate (1891). *Nature and man in America*. New York, C. Scribner's sons.
- , (1896). *American Highways: A popular account of their conditions and of the means by which they may be bettered*. New York, The Century Co.
- , (1897). *The Story of our Continent. A Reader in the Geography and Geology of North America*. Boston, Ginn & Company. Primera edición, 1892.
- , (1904). *The Neighbor. The Natural History of Human Contacts*. Boston and New York, Houghton, Mifflin and Company.
- , (1905). *Man and the Earth*. New York, Fox, Duffield & Company.
- , (1909). *The Autobiography of Nathaniel Southgate Shaler*. Boston and New York, Houghton Mifflin Company.
- , , Ed. (1894). *The United States of America: A study of the american commonwealth, its natural resources, people, industries, manufactures, commerce, and its work in literature, science, education and self-goverment*. New York, D. Appleton and Company.
- Shore, Stephen (1982). *Uncommon places : photographs*. Millerton, New York, Aperture ; Viking Penguin.
- , (2005). *American surfaces*. London, Phaidon.
- , (2008). *A road trip*. London, Phaidon.
- , (2009). *Lección de fotografía. La naturaleza de las fotografías*. Barcelona, Phaidon Press Unlimited.
- Shore, Stephen, Marta Dahó, et al. (2014). *Stephen Shore*. Madrid, Fundación Mapfre.
- Shore, Stephen y Lynne Tillman (2005). *Uncommon places The complete work*, Aperture.
- Sichel, Kim (2010). Deadpan geometries: Mapping, aerial photography, and the american landscape. En Greg Foster-Rice y John Rohrbach, *Reframing The New Topographics*. Chicago, Center for American Places at Columbia College: 87-105.
- Smith, Elizabeth A. T. (2006). *Case Study Houses 1945-1966 : el impulso californiano*. Koln, Taschen.
- Smith, Elizabeth A. T., Julius Shulman, et al. (2009). *Case study houses : the complete CSH program 1945-1966*. Koln, Taschen.
- Smith, Neil (2004). Nueva ciudad, nueva frontera: el Lower East Side como oeste, salvaje oeste. En Michael Sorkin, *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.: 79-114.
- Smithson, Robert (1996a). The sedimentation of the mind: Earth Projects. En Jack Flam, *Robert Smithson: The collected writings*. Berkeley and Los Angeles (California), University of California Press: 100-113.
- , (1996b). A Tour of the monuments of Passaic, New Jersey. En Jack Flam, *Robert Smithson: The collected writings*. Berkeley and Los Angeles (California), University of California Press: 68-74.

- , (2009). Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico. En Iñaki Ábalos, *Naturaleza y artefacto: El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.: 31-48.
- , , Ed. (1993). *Robert Smithson: el paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1963*. Valencia, IVAM Centre Julio González.
- Sobieszek, Robert A., Ed. (1990). *The new american pastoral. Landscape photography in the age of questioning*. New York, The Whitney Museum of American Art.
- Solà-Morales, Ignasi de (2009). Terrain Vague. En Ignasi de Solà-Morales, *Los artículos de Any*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos: 63-74.
- Solnit, Albert (1977). What's the use old small towns? En Ervin H. Zube y Margaret J. Zube, *Changing rural landscapes*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 77-87. Publicado originalmente en *Landscape* 16.1 (1966).
- Solot, Michael (1986). "Carl Sauer and Cultural Evolution". *Annals of the Association of American Geographers* 76(4): 508 - 520.
- Sonfist, Alan (1983). *Art in the land : a critical anthology of environmental art*. New York, Dutton.
- Sontag, Susan (2011a). Estados Unidos visto por fotografías, oscuramente. En Susan Sontag, *Sobre la fotografía*. Barcelona, Random House Mondadori, S.A.: 35-55.
- , (2011b). *Sobre la fotografía*. Barcelona, Random House Mondadori, S.A. Publicado originalmente en 1973.
- Sopher, David E. (1979). The Landscape of home. Myth, Experience, Social Meaning. En Donald. W. Meinig y John Brinckerhoff Jackson, *The interpretation of ordinary landscapes: Geographical Essays*. New York, Oxford University Press: 129-149.
- Sorkin, Michael (2004a). Nos vemos en Disneylandia. En Michael Sorkin, *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.: 231-260.
- , , Ed. (2004b). *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Sorre, Max (1962). The Concept of Genre de Vie. En Philip L. Wagner y Marvin W. Mikesell, *Readings in Cultural Geography*, University of Chicago Press. Chicago: 399-415.
- Sougez (Coord.), Marie-Loup, María de los Santos García Felguera, et al. (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Sougez, Marie-Loup (1999). *Historia de la fotografía*. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A.
- Southall, Thomas W. (1990). *Of time & place; Walker Evans and William Christenberry*. Albuquerque, The University of New Mexico Press.
- Spengler, Oswald (2009). *La decadencia de occidente bosquejo de una morfología de la historia universal*. Pozuelo de Alarcón, Madrid, Espasa Calpe. Publicado originalmente en 1923.
- Speth, William W. (2009). Introduction (Man in nature). En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 231-241.
- Spoehr, Alexander (1956). Cultural differences in the interpretation of natural resources. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 93-102.
- Stadler, Hilar, Martino Stierli y Peter Fischli, Eds. (2008). *Las Vegas Studio: Images from the Archive of Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Zurich, Scheidegger and Spiess.
- Steichen, Edward (1946). *US Navy war photographs: Pearl Harbor to Tokyo Harbor. A collection of official U. S. Navy, Marine Corps, and Coast Guard photographs*. New York,, U. S. Camera.
- , (1955). *The Family of man*. New York, Museum of Modern Art.

- Steichen, Edward y Christopher Phillips (1987). *Steichen at war*. New York, Portland House.
- Stein, Clarence S. (1951). *Toward new towns for America*. Liverpool, University Press of Liverpool; agents for the Western Hemisphere: Public Administration Service, Chicago.
- Steinbeck, John (2012). *Novelas de California: La lucha incierta; De ratones y hombres; Las uvas de la ira*. Barcelona, RBA Libros S.L. Publicadas originalmente en 1936, 1937 y 1939.
- Steiner, Frederick R. (2000). *The Living landscape : an ecological approach to landscape planning*. New York [etc.], McGraw-Hill.
- , (2002). *Human Ecology: Following Nature's Lead*. Washington DC, Island Press.
- Steiner, Frederick R. y George F. Thompson, Eds. (1997). *Ecological design and planning*. New York, John Wiley & Sons, Inc.
- Stewart, Brand (1968). *Whole Earth Catalog*. Menlo Park, California, Portola Institute.
- Stierli, Martino (2008). Las Vegas Studio. En Hilar Stadler, Martino Stierli y Peter Fischli, *Las Vegas Studio: Images from the Archive of Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Zurich, Scheidegger and Spiess: 11-31.
- Stilgoe, John R. (1984). "Popular Photography, Scenery, Values and Visual Assessment". *Landscape Journal* 3(Fall 1984): 111-122.
- Struth, Thomas, Richard Sennett, et al. *Unconscious places*.
- Stryker, Roy Emerson (1973). The FSA Collection of Photographs. En Roy Emerson Stryker y Nancy Wood, *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs*. New York, Graphic Society.
- Stryker, Roy Emerson y Nancy Wood (1973). *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs*. New York, Graphic Society.
- Susperregui, J. M. (2000). *Fundamentos de la fotografía*. Bilbao, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial = Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Swaffield, Simon, Ed. (2002). *Theory in Landscape Architecture. A reader*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Szarkowski, John (1963). *The Photographer and the American Landscape*. The Museum of Modern Art, New York.
- , (1971). *Walker Evans*. New York, Museum of Modern Art.
- , (1981). *American Landscapes*. New York, The Museum of Modern Art.
- , (2010). *El ojo del fotógrafo*. Madrid, La Fábrica Editorial. Publicado originalmente en 1966.
- Tagg, John (2005). *El peso de la representación*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Teale, Edwin Way (1951). *North with the spring; a naturalist's record of a 17,000 mile journey with the North-American spring*. New York,, Dodd.
- , (1956). *Autumn across America; a naturalist's record of a 20,000-mile journey through the North American autumn*. New York,, Dodd, Mead.
- , (1960). *Journey into summer; a naturalist's record of a 19,000-mile journey through the North American summer*. New York,, Dodd, Mead.
- , (1965). *Wandering through winter; a naturalist's record of a 20,000-mile journey through the North American winter*. New York,, Dodd, Mead.
- , (1976a). *The American seasons*. New York, Dodd, Mead. Textos publicados originalmente entre 1950 y 1965.
- , (1976b). The Story of the Seasons. En Edwin Way Teale, *The American seasons*. New York, Dodd, Mead: ix-xx.
- , (1981). *Wandering through winter : a naturalist's record of a 20,000-mile journey through the North American winter*. New York, Dodd, Mead.
- Thomas, William L., Ed. (1956). *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Thoreau, Henry David (2010a). *Caminar*. Madrid, Árdora Ediciones. Publicado originalmente en 1861.

- , (2010b). Del deber de la desobediencia civil. En Henry David Thoreau, *Walden y Del deber de la desobediencia civil*. Barcelona, Editorial Juventud, S.A.: 409-442. Publicado originalmente en 1849.
- , (2010c). *Walden y Del deber de la desobediencia civil*. Barcelona, Editorial Juventud, S.A.
- , (2010d). Walden, o la vida en los bosques. En Henry David Thoreau, *Walden y Del deber de la desobediencia civil*. Barcelona, Editorial Juventud, S.A.: 17-407. Publicado originalmente en 1854.
- Tiberghien, Gilles A. (1995). *Land art*. New York, Princeton Architectural Press.
- , (2003a). Entrevista a Alex S. MacLean (2002). En Alex S. MacLean, *La fotografía del territorio*. Barcelona, Gustavo Gili, S.L.: 154-198.
- , (2003b). La lección de MacLean. En Alex S. MacLean, *La fotografía del territorio*. Barcelona, Gustavo Gili, S.L.: 148-153.
- , (2007). El arte en los límites del paisaje. En Javier Maderuelo, *Paisaje y arte*. Madrid, Abada Editores S.L.: 183-200.
- Trachtenberg, Alan (1988). From Image to Story. Reading the File. En Carl Fleischauer y Beverly Brannan, *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*. Berkeley, California, University of California Press: 43-73.
- Travis, David (2001). "Edward Weston: the last years". *USA Today* 130(2676): 62-66.
- Trewartha, Glenn T. (1962). Types of Rural Settlements in Colonial America. En Philip L. Wagner y Marvin W. Mikesell, *Readings in Cultural Geography*, University of Chicago Press. Chicago: 517-538.
- Trimble, Stanley W. (2010). Nature's continent. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 9-26.
- Trocme, Hélène (1983). *Los americanos y su arquitectura*. Madrid, Cátedra.
- Tuan, Yi-Fu (1974). *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall.
- , (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- , (2007). *Topofilia: Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, Editorial Melusina, S.L. Publicado originalmente en 1974.
- , (2015). *Geografía romántica : en busca del paisaje sublime*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Tugwell, Rexford Guy, Thomas Munro y Roy Emerson Stryker (1925). *American Economic Life and the Means of Its Improvement*. New York, Brace and Company.
- Tunnard, Christopher y Boris S. Pushkarev (1981). *Man-made America, chaos or control? : an inquiry into selected problems of design in the urbanized landscape*. New York, Harmony Books.
- Turner, Frederick Jackson (1986). The significance of the Frontier in American History. En Martin Ridge, *Frederick Jackson Turner: Wisconsin's Historian of the Frontier*. Madison, State Historical Society of Wisconsin. Publicado originalmente en 1893.
- , (1987). "El significado de la frontera en la historia americana". *Secuencia*(7, ene-abr. 1987): 187-207.
- Turri, Eugenio (1977). *Sociedad y ambiente*. Madrid, Editorial Villalar. Publicado originalmente en 1976.
- Ullán de la Rosa, Francisco Javier (2014). *Sociología urbana: de Marx y Engels a las escuelas posmodernas*. Madrid, CIS (Centro de Investigaciones Sociológicas).
- Ursprung, Philip (2009). La doble hélice y el planeta azul: la visualización de la naturaleza en el siglo XX. En Iñaki Ábalos, *Naturaleza y artefacto: El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.: 243-251.

- Vachon, John (2003). *John Vachon's America: Photographs and Letters from the Depression to World War II*. Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press.
- Van Ausdal, Shawn (2006). "Medio siglo de geografía histórica en Norteamérica". *História Crítica*(32): 198-234.
- Van Dyke, Willard (1948). *The Photographer*
- van Valkenburgh, Michael (1996). Foreword. En James Corner y Alex S. MacLean, *Taking measures across the American Landscape*. New Haven and London, Yale University Press.
- Vance, James E. (Jr.) (2010). Democratic utopia and the American landscape. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 204-220.
- Vanderbilt, Paul (1955). *Guide to the Special Collections of Prints & Photographs in the Library of Congress*. Washington, DC, Library of Congress.
- , (1993). *Between the landscape and its other*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Veblen, Thorstein (2004). *Teoría de la clase ociosa*. Madrid, Alianza Editorial.
- Venturi, Robert (2003). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. Publicado originalmente en 1966.
- , (2010). Una definición de la arquitectura como refugio con decoración superpuesta, y otro alegato en favor de un simbolismo de lo ordinario en la arquitectura. En Enrique Walker, *Lo ordinario*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.: 67-82.
- Venturi, Robert y Steven Izenour (1976). *Signs of Life: Symbols in the American City*. New York, Aperture Inc.
- Venturi, Robert y Denise Scott Brown (2010). Las Vegas después de la era clásica. En Enrique Walker, *Lo ordinario*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.: 111-118.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown y Steven Izenour (1968). "A Significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas". *Architectural Forum*(March 1968): 34-43.
- , (2008). *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.L. Publicado originalmente en 1977.
- Vitruvio Polion, Marco (1995). *Los diez libros de arquitectura*. Madrid, Alianza.
- von Hoffman, Alexander (2000). "A study in contradictions: The origins and legacy of the Housing Act of 1949". *Housing Policy Debate* 11(2): 299-326.
- VV.AA. (1956a). Symposium Discussion: Prospect. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 1071-1128.
- , (1956b). Symposium Discussion: Retrospect. En William L. Thomas, *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago, The University of Chicago Press: 401-448.
- , (2009). Cuadernº 37 - Walker Evans. Fundación Mapfre: 48.
- Wagner, Philip L. (1977). American emerging. En Ervin H. Zube y Margaret J. Zube, *Changing rural landscapes*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 16-26. Publicado originalmente en *Landscape* 13.1 (1963).
- , (2002). "Cultura y geografía: Un ensayo reflexivo". *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 34: 41-50.
- , (2009). Introduction (Informal remarks). En William M. Denevan y Kent Mathewson, *Carl Sauer on culture and landscape: Readings and commentaries*. Louisiana, Louisiana State University Press: 383-389.
- Wagner, Philip L. y Marvin W. Mikesell, Eds. (1962). *Readings in Cultural Geography*, University of Chicago Press.
- Walker, Enrique, Ed. (2010). *Lo ordinario*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Wall, Jeff (1970). *Landscape Manual*, Fine Arts Gallery. The University of British Columbia.

- , (1995). Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art. En Ann Goldstein y Anne Rorimer, *Reconsidering the Object of Art 1965-1975*. Los Angeles, Museum of Contemporary Art: 247-267.
- , (2007). Kammerspiel de Dan Graham. En Michael Newman, *Jeff Wall obras y escritos*. Barcelona, Polígrafa: 265-298. Publicado originalmente en 1984.
- Wescoat, James L (Jr.) (2010). Challenging the desert. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 186-203.
- Weski, Thomas (1994). Expeditions to Explored Areas. En Heinz Liesbrock, *Stephen Shore Photographs 1973-1993*. Munich, Schirmer Art Books.
- Wessel, Henry Jr. (2006). *Henry Wessel: California and the West, Odd Photos, Las Vegas, Real State Photographs, Night Walk*. Göttingen, Steidl.
- Wessel, Henry Jr. y Jeffrey Fraenkel (1992). *Henry Wessel: House Pictures*. San Francisco, Fraenkel Gallery.
- Weston, Edward y Ben Maddow (1973). *Edward Weston: fifty years. The definitive volume of his photographic work*. Millerton, N.Y, Aperture.
- Weston, Naef J y James N. Wood (1975). *Era of explorations: The Rise of Landscape Phptography in the American West 1860-1885*. New York, Museum of Modern Art.
- Wheeler, George Montague (1889). *Report upon United States Geographical Surveys West of the Hundredth Meridian*. Washington, Goverment Printing Office.
- , (ca. 1876). *Photographs showing landscapes, geological and other features, of portions of the western territory of the United States, obtained in connection with geographical and geological explorations and surveys west of the 100th meridian, seasons of 1871, 1872, and 1873*. Washington, War Department. Corps of Engineers. U.S. Army.
- White, William H. (Jr.) y William Garnett (1958). "Urban Sprawl". *FORTUNE*(January 1958): 101-102.
- Whitman, Walt (2009). *Hojas de hierba*. Madrid, Visor libros. Publicado originalmente en 1855.
- Wilson, Charis y Edward Weston (1978). *California and the West*. New York, Aperture. Publicado originalmente en 1940.
- Wilson, Chris y Paul Groth (2003a). The polyphony of cultural landscape study. An introduction. En Chris Wilson y Paul Groth, *Everyday America. Cultural landscape studies after J.B. Jackson*. Los Ángeles, University of California Press: 1-22.
- , , Eds. (2003b). *Everyday America. Cultural landscape studies after J.B. Jackson*. Los Ángeles, University of California Press.
- Williams, Michael (1987). "Sauer and "Mans role in changing the face of the Earth"". *Geographical Review* 77(2): 218-231.
- Williams, Raymond (2001). *El campo y la ciudad*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Publicado originalmente en 1973.
- , (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Los cuarenta. Publicado originalmente en 1977.
- , (2013). *Los medios de comunicación social*. Barcelona, Ediciones Península. Publicado originalmente en 1962.
- Willoughby, William Thomas (2000). *The Architecture of J. B. Jackson: The Significance of J. B. Jackson's Design for His Rural Homestead in La Cienega, New Mexico*. ACSA Southwest Regional Meeting, Lubbock, Texas, Texas Tech University.
- Wolfe, Ann M. (2011). *The altered landscape : photographs of a changing environment*. New York, Rizzoli Publications in association with the Nevada Museum of Art.
- Wreke, Stuart y William Howard Adams (1991). *Denatured visions : landscape and culture in the twentieth century*. New York, Museum of Modern Art ; Distributed by Harry N. Abrams.

- Wright, Frank Lloyd (1932). *The disappearing city*. New York, William Farquhar Payson.
- , (1988). Broadacre City. En Frank Lloyd Wright, *Autobiografía 1867-1944*. Madrid, El Croquis Editorial: 641-667.
- Wright, Gwendolyn (1998). "On Modern Vernacular and J. B. Jackson". *The Geographical Review* 88(4): 474-482.
- Wyckoff, William K. (2010). Landscapes of private power and wealth. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 335-354.
- Yates, Steven A., Thomas F. Barrow y John Brinckerhoff Jackson (1985). *The Essential landscape : the New Mexico Photographic Survey*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Youngs, Yolanda. (2012). "Editing nature in Grand Canyon National Park Postcards". *The Geographical Review* 102(4): 486-509.
- Zelinsky, Wilbur (1977). Walls and fences. En Ervin H. Zube y Margaret J. Zube, *Changing rural landscapes*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: 53-63. Publicado originalmente en *Landscape* 8.3 (1959).
- , (2010). The imprint of central authority. En Michael P. Conzen, *The making of the American landscape*. New York, Routledge: 311-334.
- Zinn, Howard (2005). *La otra historia de los Estados Unidos (desde 1492 hasta hoy)*. Hondarribia, Argitaletxe HIRU S.L.
- , (2014). *Postwar America: 1945-1971*. Chicago, Haymarket Books.
- Zube, Ervin H. (1970). Foreword. En Ervin H. Zube, *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst, University of Massachusetts Press: V.
- , (1982). "An Exploration of Southwestern Landscape Images". *Landscape Journal* 1(1): 31-40.
- Zube, Ervin H. y Margaret J. Zube (1977a). Introduction. En Ervin H. Zube y Margaret J. Zube, *Changing rural landscapes*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press: ix-xiii.
- , , Eds. (1977b). *Changing rural landscapes*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press.
- Zunzunegui, Santos (1994a). Las formas del paisaje: Para una cartografía de la foto del paisaje. *Paisajes de la forma: Ejercicio de análisis de la imagen*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A.: 141-172.
- , (1994b). *Paisajes de la forma: Ejercicio de análisis de la imagen*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A.
- , (2010). *Pensar la imagen*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A. y Universidad del País Vasco.
- Zusman, Perla (2008). Perspectivas críticas del paisaje en la cultura contemporánea. En Joan Nogué, *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L.: 9-24.