

# El inventario como proyecto de paisaje: diseñando el imaginario territorial americano

## Inventory as landscape project: designing the american territorial imagery

**CARLOS SANTAMARINA-MACHO**

### Resumen

Estamos habituados a que el paisaje contemporáneo se nos muestre, cada vez con mayor frecuencia, no como una realidad integrada sino como una colección de fragmentos en ocasiones heterogéneos e inconexos. Este fenómeno puede ser interpretado como un producto posmoderno, como el resultado de los nuevos medios de representación visual o incluso constituir un diagnóstico del propio territorio. Sin embargo puede reconocerse también en él un mecanismo de construcción de paisaje vinculado no tanto a la producción de un lugar como a la transmisión de ideas que se hacen visibles a través de su representación territorial. La tradición americana del paisaje, y particularmente la vinculada al territorio estadounidense de posguerra, ofrece algunas muestras de cómo, a través de la formalización de inventarios, de colecciones selectivas, ordenadas y contextualizadas de elementos territoriales, manipular el modo en que determinadas realidades espaciales, pero también sociales y culturales, son percibidas e interpretadas más allá de la apreciación individualizada de cada uno de sus componentes. El inventario territorial asume en estos casos no solo una función documental y descriptiva, sino que se convierte en un proyecto de paisaje.

### Palabras clave

Paisaje, Estados Unidos, Inventario, Fotografía, Arquitectura.

### Abstract

We are acquiring the habit of seeing the contemporary landscape not as an integrated reality but as a collection of heterogeneous and unconnected fragments. This fact can be understood as a result of Postmodernism, as the result of the newest means of visual representation, or can even be showing us a diagnosis of the territory itself. However, a tool for landscape making, which is not only linked to the production of place but also to the transmission of meanings that are become visible through their territorial representations, can be recognized in this way of seeing. The American landscape culture, and above all that which was raised in the postwar period, gives us some examples of how the way in which certain spatial, but also social and cultural, realities are perceived and interpreted can be guided through the building of a selective, sorted and contextualized collection of territorial elements, a territorial inventory, whose components are not going to be understood individually, but as a whole. In these cases, the territorial inventory not only plays a descriptive and documentary role, but it becomes a landscape project as well.

### Keywords

*Landscape, United States, Inventory, Photography, Architecture.*

**Carlos Santamarina-Macho** (Gijón, 1981) es arquitecto por la Universidad de Valladolid (Premio Extraordinario Fin de Carrera, 2005), master en Restauración Arquitectónica (2007) y doctor en Urbanística y Ordenación del Territorio (2016) por la misma universidad, con la tesis "Cultura y representación del *man-made landscape*. La construcción de la imagen de un territorio: EE. UU.; 1925-1975", realizada bajo la dirección de Juan Luis de las Rivas Sanz. Actualmente compagina la docencia en el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos con la actividad profesional vinculada a la planificación urbana y territorial.  
carlossantamarina.arq@gmail.com

**Carlos Santamarina-Macho** (Gijón, 1981) is architect from University of Valladolid (End of Studies Prize, 2005), Master in architectural heritage restoration (2007) and doctorate in Urban and Regional Planning (2016) with a thesis entitled 'Culture and representation of the *man-made landscape*: creating the image of American territory: U.S.A. 1925-1975', which was directed by Juan Luis de las Rivas Sanz. He is currently teaching at the Department of Theory of Architecture and Architectural Projects, concurrently to his professional practice as urban planner.  
carlossantamarina.arq@gmail.com

[Fig. 1] Fotogramas extraídos de las cabeceras de las series *True Detective*, *The Sopranos* y *House of Cards*.

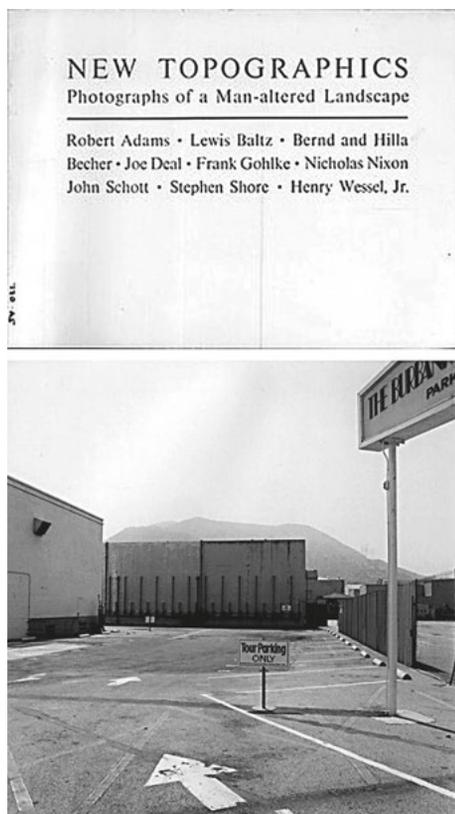
FUENTES: (Fig. 1a) Pizzolatto, Nic, 2014, *True Detective*, HBO. (Fig. 1b) 2013, *House of Cards*, Netflix. (Fig. 1c) Chase, David, 1999, *The Sopranos*, HBO.



- 1 En particular, es la cabecera alternativa del *season finale* de su tercera temporada, y que puede ser entendida además como una antítesis de la cabecera convencional de la serie, centrada en los espacios de representación del (corrupto) poder americano del que la protagonista del capítulo huye. La cabecera completa puede visualizarse en <http://youtu.be/5Mh1U9OBpQE>
- 2 Son particularmente interesantes algunas aportaciones del cine independiente americano, donde autores como David Lynch, Joel e Ethan Coen o Jim Jarmusch han logrado construir, a través de su filmografía, un conjunto de retratos críticos del sueño americano en los que la relación de los personajes con el territorio juega un papel fundamental. Las series televisivas representan, en este sentido, solo una actualizada versión *mainstream* de estos acercamientos al paisaje americano que tuvieron como antecedentes a algunas películas de cineastas europeos, como *Paris-Texas* de Wim Wenders o *Zabriskie Point* de Michelangelo Antonioni. Las obras de este último, junto con las de Jean-Luc Godard, constituyen no solo referencias esenciales para entender esta nueva cinematografía estadounidense, sino también los movimientos fotográficos emergentes de los años setenta. Véase Larisa Dryansky, "Images of Thought: The Films of Antonioni and Godard, and the New Topographics Movement," en *Reframing The New Topographics*, ed. Foster-Rice y Rohrbach (Chicago: Center for American Places at Columbia College, 2010).

Un entorno natural sin apenas huellas de la presencia humana. Una sinuosa carretera perdiéndose en el infinito. El *county hall* de una pequeña ciudad americana. Una anodina y desierta calle. El bar al borde de una carretera secundaria. Un centro comercial de la periferia urbana. Esta secuencia de imágenes abre, al ritmo sincopado de una canción que ensalza la importancia de las cosas sencillas, uno de los capítulos de la serie *House of Cards*,<sup>1</sup> describiendo un paisaje cotidiano, anónimo y sin localización específica, pero al mismo tiempo con una identidad reconocible que, de algún modo, nos ayuda a comprender tanto el escenario de la acción como a sus personajes. Un ejercicio similar puede reconocerse en las cabeceras de *The Sopranos*, *True Detective* [fig. 1], o en un amplio repertorio de expresiones artísticas contemporáneas, encabezadas por el cine,<sup>2</sup> que han (re)descubierto el potencial que, más allá de su condición escénica, tiene el paisaje en la narración de historias. Y particularmente de ese paisaje de lo ordinario, cotidiano y aparentemente anodino que, con independencia de la impresión subjetiva, muchas veces contradictoria, que nos produzca, ha llegado a entenderse como una genuina expresión territorial americana de rango equivalente al tradicional *wilderness*.

Este paisaje, construido sobre la generalidad y al margen de la excepcionalidad que tradicionalmente había definido el *wilderness*, permite caracterizar lugares tan dispares como Nuevo México, Louisiana, California o New Jersey utilizando no solamente muy similares elementos, sino también mecanismos relacionales equiva-



[Fig. 2] Catálogo de la exposición *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, y Frank Gohlke, "Landscape, Los Ángeles", una de las fotografías incluidas en la muestra.

FUENTE: (Figura 2a) Salvesen, Britt, y Alison Nordström, 2009, *New Topographics*, Göttingen: Steidl. (Figura 2b) Salvesen, Britt, y Alison Nordström, 2009, *New Topographics*, Göttingen: Steidl.

lentes que nos sitúan en un determinado contexto espacial, pero al mismo tiempo social y cultural. Y lo hacen rompiendo con la tradicional metáfora del paisaje como escenario, como teatro y como entidad unitaria. Frente a ello, prima una descripción fragmentaria que rompe con la totalidad para constituirse como un agregado ordenado de formas autónomas perfectamente reconocibles, un inventario de elementos cuya interpretación se apoya tanto en las características atribuidas a los objetos representados como en las convenciones del medio que le sirven de soporte, sin una clara dominancia de las unas sobre las otras.

### Los orígenes del paisaje como inventario

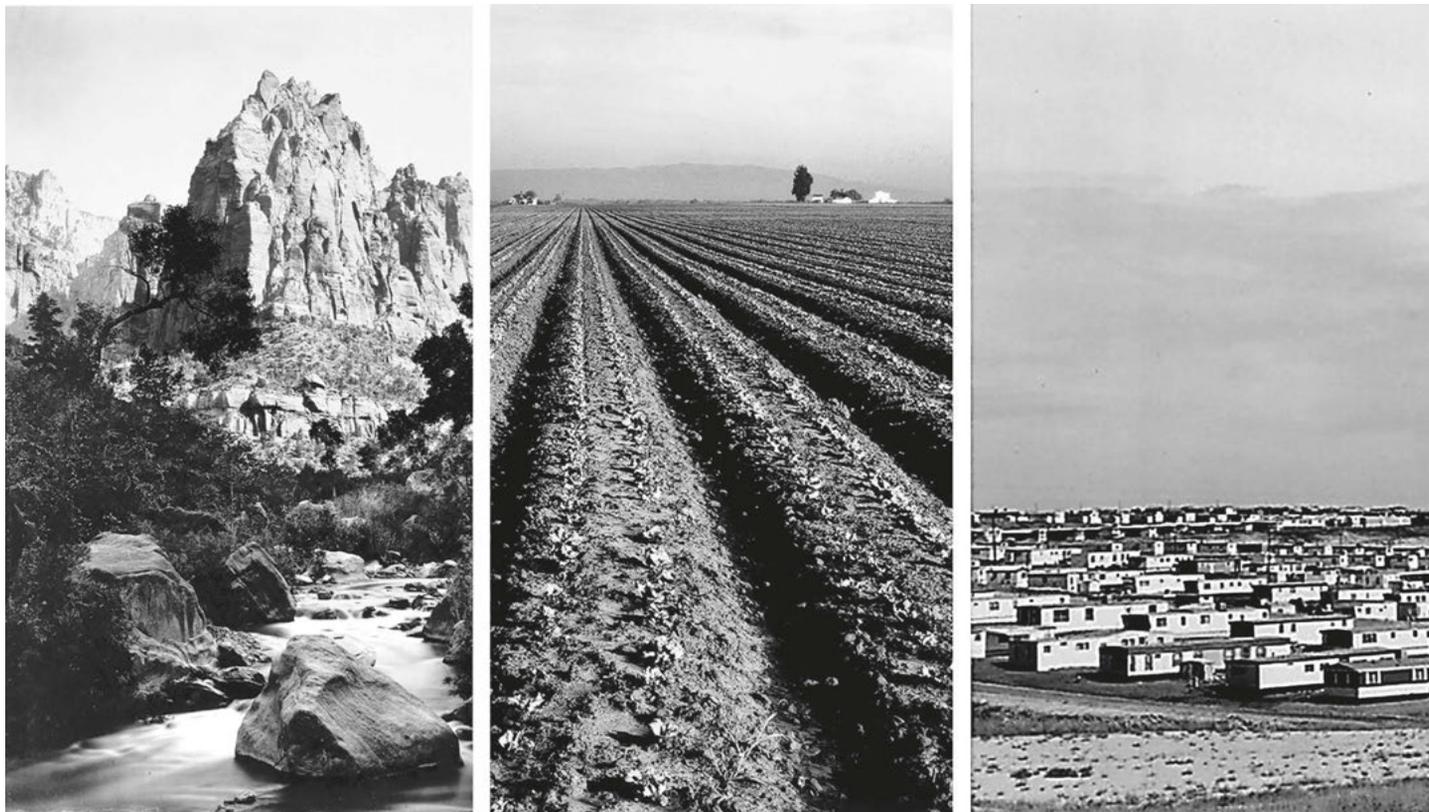
La exposición *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* [fig. 2] celebrada en 1975,<sup>3</sup> suele señalarse como el punto de inflexión que dota de carta de naturaleza a este modo de describir y caracterizar el paisaje más reciente, aunque la misma no pretendiese inicialmente sino ofrecer un marco unitario para la interpretación, y en cierta medida legitimación, de un tan amplio como heterogéneo conjunto de artistas que en los años setenta habían redirigido su mirada hacia el cambiante territorio americano. Pero si bien el objeto sobre el que estos artistas centraban su atención podía considerarse novedoso, no lo era tanto el modo en el que se aproximaban a él y lo presentaban, como el propio William Jenkins, comisario de la muestra, intentó reflejar en la introducción del catálogo homónimo.

Los fotógrafos asociados al movimiento *New Topographics* estaban contribuyendo a la construcción de un nuevo imaginario visual del territorio americano, una colección de imágenes cuya reproducción y significación ha permitido, a través de ese proceso de indexación ya analizado por autores como Rosalind Krauss<sup>4</sup> o Ignasi de Solà-Morales,<sup>5</sup> que hoy seamos capaces de reconocer como cercanas realidades absolutamente ajenas a nuestra propia experiencia. Sin embargo, la condición indicial de la fotografía, en su doble sentido formal y semiótico, no es capaz de explicar plenamente el proceso a través del cual esos objetos autónomos y su representatividad pueden dar lugar a un entendimiento del conjunto como paisaje. Un proceso que, lejos de ser reciente, en el contexto americano puede enmarcarse en una larga tradición de producción y construcción del propio territorio que la imagen no ha hecho sino adaptar y preparar, consciente o inconscientemente, para su consumo e inserción en un marco de pensamiento que no es ni puramente formal ni estrictamente territorial.

Jenkins había aprovechado ya, con una vocación de legitimación estética y artística, esta posibilidad de encuadre en la tradición de las fotografías de los setenta, interpretándolas, obviando la intencionalidad profunda de algunos de sus autores, como documentos neutrales equiparables a los realizados en las expediciones decimonónicas al oeste que, simultáneamente a la muestra *New Topographics*, estaban siendo revitalizados con exposiciones como *Era of Explorations*,<sup>6</sup> los trabajos de Walker Evans<sup>7</sup> o incluso las aproximaciones más conceptuales de Edward Ruscha.<sup>8</sup> La presencia en la exposición de algunas obras de los europeos Bernd y Hilla Becher no hacía sino reforzar este intento de reducción de una realidad compleja a tipos formales sin significación, y que dejaba la labor de su interpretación, como insistía el propio comisario, a unos observadores y críticos que, aún desprovistos de un marco de referencia para esa labor, solo podían manifestar su rechazo ante aquello que eran incapaces de entender.

Se soslayaba en este discurso que todas esas referencias, lejos de ser neutrales, habían sido producidas en el marco de reflexiones específicas en torno a la identidad americana, constituían momentos álgidos en la redefinición de su imaginario territorial en los que determinados modos de interpretar la realidad espacial dejaron

- 3 William Jenkins, "New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape," (Rochester, NY: The International Museum of Photography at George Eastman House, 1975). La exposición fue reeditada, y por primera vez mostrada en Europa, en 2009, publicándose un catálogo crítico ampliado. Britt Salvesen y Alison Nordström, *New Topographics* (Göttingen: Steidl, 2009).
- 4 Véase Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2002).
- 5 Ignasi de Solà-Morales, "Terrain Vague," en *Naturaleza y artificio: El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, ed. Ábalos (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2009).
- 6 Naef J Weston y James N. Wood, *Era of explorations: The Rise of Landscape Photography in the American West 1860-1885* (New York: Museum of Modern Art, 1975).
- 7 Quien fallece también ese mismo año de 1975, propiciando una revalorización de su obra.
- 8 Particularmente con Edward Ruscha, *Twenty-Six Gasoline Stations* (n.p.: Ed Ruscha, 1962).



[Fig. 3] Imágenes representativas de tres modos de interpretar visualmente el paisaje americano, cada una de ellas perteneciente a un momento histórico diferente. De izquierda a derecha, John K. Hillers, "Eagle Crag, Rio Virgin, Utah" (ca. 1872); Edward Weston, "Lettuce Ranch, Salinas" (1934); y Robert Adams, "Mobile Homes, Denver" (1974).

FUENTES: (Figura 3a) Grundberg, Andy, 2003, *The land through a lens: Highlights from the Smithsonian American Art Museum*, Washington D.C.: Smithsonian American Art Museum. (Figura 3b) Wilson, Charis, y Edward Weston, 1978, *California and the West*, New York: Aperture, publicado originalmente en 1940. (Figura 3c) Adams, Robert, 2009, *Denver: A Photographic Survey of the Metropolitan Area, 1970-1974*, New Haven: Yale University Press.

9 Y antes que la fotografía, la escuela pictórica del Hudson, la primera que abandonó la representación territorial idealizada europea para comenzar a pintar la realidad de la naturaleza de los Estados Unidos. Véase John P. O'Neill, ed. *American Paradise. The World of the Hudson River School* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1987).

10 Véase Ann M. Wolfe, *The altered landscape: photographs of a changing environment* (New York: Rizzoli Publications in association with the Nevada Museum of Art, 2011).

11 Una figura que podía ser interpretada simultáneamente como un pionero, como sucede en LIFE, "U.S. Dust Bowl," *LIFE* 2, no. 25 (21 June 1937) (1937). o desde las metáforas clásicas forjadas por Thomas Jefferson o H. Hector St John de Crèvecoeur, entre otros.

12 Véase Charles Waldheim, *Landscape as urbanism: a general theory* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2016), 9.

de ser útiles para su proceso de construcción material, dando paso a otras ideas que son mostradas, y al mismo tiempo reforzadas, mediante su representación visual. Sucedió así con unas fotografías decimonónicas del *wilderness* que posibilitaron superar la herencia paisajística europea y comenzar a forjar una identidad territorial propiamente americana,<sup>9</sup> pero también en los años treinta cuando un idealizado medio rural es recuperado como modelo para una sociedad deprimida, o en la posguerra como mecanismo para afrontar las heridas del desarrollo territorial de la época. Ninguna de ellas era un mero registro de la realidad, o al menos no de toda la realidad, sino exclusivamente de aquellos elementos capaces de producir o reafirmar determinadas ideologías, en las que lo territorial se entremezcla con lo social, cultural, e incluso político y económico, cuya difusión se consideraba necesaria. Las representaciones paisajísticas seleccionadas [fig. 3] pueden ser por ello leídas desde la perspectiva de una evolución en la relación entre hombre y naturaleza, como un gradiente de antropización del espacio americano que va de la naturaleza inalterada a la sobreexplotada, idea esta última que se verá reforzada en un cuarto estadio de la fotografía americana, ya en los años ochenta, en el que la alteración de la naturaleza por parte del hombre es abordada con intensidad desde la perspectiva de sus procesos destructivos, como ocurre, entre otros, en la obra de John Pfahl o Emmet Gowin.<sup>10</sup> Pero también como el escenario en el que emergen determinados ideales sociales, ya sea el del pionero que se aventura en un territorio desconocido, o de un estoico "american farmer" que resiste los avatares del campo.<sup>11</sup> O, como señalará Charles Waldheim, como representaciones de tres capítulos del desarrollo del capitalismo en América.<sup>12</sup>

### La constitución del marco interpretativo del inventario

Cada uno de los periodos anteriormente descritos contó con sus particulares referencias ideológicas o intelectuales, aquellas que posibilitaban asociar esos documentos territoriales puntuales con un concepto global de paisaje, pero cuyo desconocimiento impedía al primer público de *New Topographics* comprender lo que allí se pretendía mostrar. La fotografía del último tercio del siglo XIX fue,

## C. SANTAMARINA-MACHO

El inventario como  
proyecto de paisaje:  
diseñando el imaginario  
territorial americano

Inventory as landscape  
project: designing the  
american territorial  
imagery

[Fig. 4] Dos sistemas pioneros para el inventariado ordenado del paisaje americano. A la izquierda, primera página del artículo *Essay on American Scenery* de Thomas Cole, republicado en 1837 con el título *Lecture on American Scenery*. A la derecha, resumen del sistema de catalogación de los fondos fotográficos de la Farm Security Administration, desarrollado por Paul Vanderbilt para *The Library of Congress*.

FUENTES: (Figura 4a) Cole, Thomas. 1836. "Essay on American Scenery." *American Monthly Magazine* (1 (January 1836)):1-12. (Figura 4b) *The Library of Congress*.

- 13 Véase Jean-François Chevrers, "La fotografía en la cultura del paisaje," en *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, ed. Chevrers y Ribalta (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2007).
- 14 Para una aproximación a los orígenes y evolución de la idea, véase Max Oelschlaeger, *The Idea of wilderness: from Prehistory to the age of ecology* (New Haven [Conn.] [etc.]: Yale University Press, 1991). En relación al caso específico americano, véase Roderick Frazier Nash, *Wilderness and the American Mind* (New Haven and London: Yale University Press, 2001).
- 15 Ralph Waldo Emerson, *Ensayo sobre la naturaleza* (Tenerife: Ediciones de Baile del Sol, 2000).
- 16 Thomas Cole, "Essay on American Scenery," *American Monthly Magazine*, no. 1 (January 1836) (1836).
- 17 Véase Don Mitchell, *The Lie of the Land. Migrant Workers and the California Landscape* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).
- 18 Paul Vanderbilt, *Between the landscape and its other* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993).
- 19 Véanse Alan Trachtenberg, "From Image to Story. Reading the File," en *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*, ed. Fleischauer y Brannan (Berkeley, California: University of California Press, 1988), 52. y *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* (Cambridge: Chadwyck-Healey Ltd, 1981).

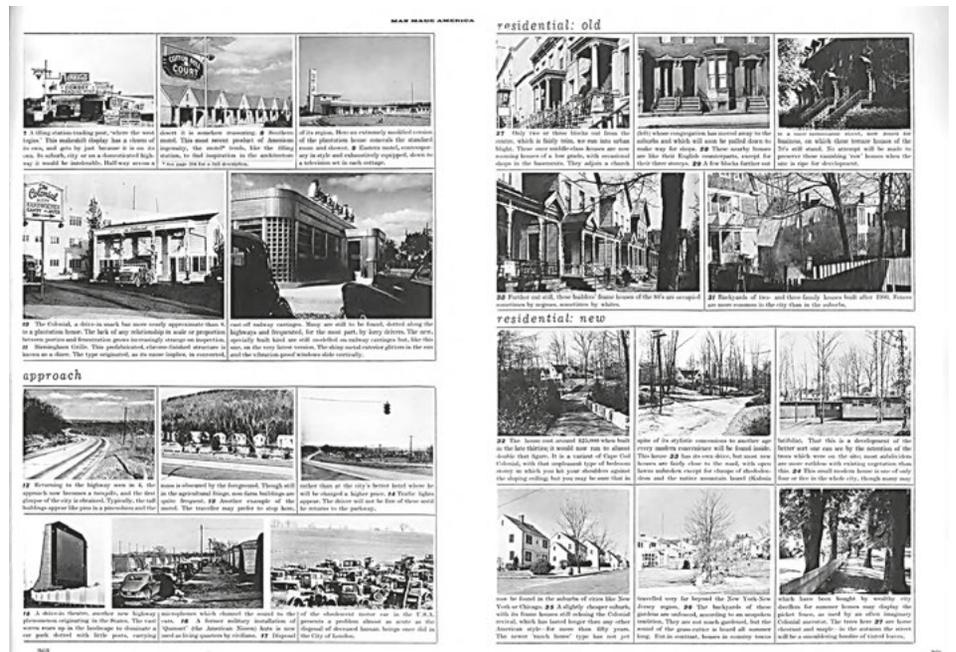


fundamentalmente, la del retrato de la naturaleza salvaje,<sup>13</sup> representativa de una concepción de la identidad americana, diferencial respecto a la de una cultura europea que ya tenía su propio concepto de naturaleza,<sup>14</sup> sustentada en una relación conflictiva entre el hombre y ese *wilderness* a la que se dota conceptualmente de carta de naturaleza gracias a textos como *Nature*<sup>15</sup> de Ralph Waldo Emerson. Y es en este punto en el que el trabajo de búsqueda, documentación e inventariado de aquellos elementos capaces de hacer visible este modelo identitario cobra protagonismo. La naturaleza de Emerson era literaria, teórica e incluso espiritual, pero no real. Sin embargo, al mismo tiempo que se publica *Nature*, el pintor Thomas Cole, cercano al contexto cultural del propio Emerson, presentaba un breve artículo, *Essay on American Scenery*<sup>16</sup> [fig. 4a], en el que ese *wilderness* americano adquiriría forma y materialidad. Y no lo hace explicándonos qué es, sino enumerando y ejemplificando los que creía que eran sus componentes elementales: el bosque, el cielo, la montaña, el agua,... Los mismos que él, junto con otros miembros de la *Hudson School*, comienzan a inventariar pictóricamente dejando atrás sus imaginados paisajes de referencias europeas. Y los mismos también que son sistemáticamente documentados, ya en el otro extremo del país, en las expediciones del último cuarto de siglo. Localizarlos suponía no solo aportar conocimiento sobre un espacio destinado a ser dominado, sino también reconstruir y dotar de veracidad a esa propuesta cultural, convirtiendo la naturaleza en su particular patrimonio, en el instrumento para la reafirmación de la autonomía de la joven nación.

Por su parte, la fotografía de la Gran Depresión, marco sobre el que los primeros trabajos de Walker Evans ejercieron una notable influencia, contribuyó a redefinir visualmente una América rural, la de las *mid-towns* y del emergente concepto de lo vernáculo, mediante un proceso similar en el que resulta difícil discriminar el documento objetivo de los símbolos voluntariamente codificados. Si Evans creó su propia e influyente imagen de América, no necesariamente real, la *Farm Security Administration* logró no solo componer con ella el escenario para el modelo social que se creía necesario comunicar durante el periodo,<sup>17</sup> sino también ofrecer, gracias al trabajo del archiver Paul Vanderbilt,<sup>18</sup> un sistema para la catalogación temática y geográfica de los fondos fotográficos depositados en *The Library of Congress* [fig. 4b], la herramienta necesaria para que su ejercicio de construcción visual de la identidad americana a partir de la recombinação de sus fragmentos pudiese ser reproducido, con iguales o diferentes resultados, en el futuro.<sup>19</sup>

[Fig. 5] Dos de las páginas del inventario visual del paisaje americano realizado por Christopher Tunnard, publicado en *Man Made America: A Special Number of the Architectural Review* for December, 1950.

FUENTE: 1950. *Man Made America: A Special Number of the Architectural Review* for December, 1950: The Architectural Review.



La conceptualización del paisaje americano contemporáneo iba a ser, sin embargo, el resultado de un proceso bastante más complejo.

### Inventarios tempranos del paisaje americano contemporáneo

*New Topographics* ofrecía una definición incompleta del paisaje americano contemporáneo, por lo limitado del ámbito espacial representado pero también por ocultar voluntariamente a sus observadores, urbanitas del este ajenos a aquellos extraños aunque sugerentes elementos fotografiados, los códigos necesarios para su relación e interpretación. Los códigos del pasado a los que la exposición remitía podían seguir siendo válidos para su lectura parcial, pero su completa comprensión requería de un nuevo sistema que le dotase de orden y significación propios. Algunas de sus claves ya habían sido prefiguradas en los años cincuenta, mucho antes de su popularización formal, de que la estética posmoderna las adoptase como iconos de la contemporaneidad o de que un arquitecto como Robert Venturi defendiese el carácter revolucionario de mirar de forma tolerante al nuevo paisaje y el valor prioritario de las “conexiones contextuales”<sup>20</sup>, ya fueran estas simbólicas como en *Learning from Las Vegas*<sup>21</sup> o decididamente culturales como en la exposición *Signs of Life Symbols in the American City*,<sup>22</sup> frente al de sus componentes materiales. Solo estaban esperando ser recuperadas. No en vano, estas propuestas de Venturi estaban también sustentadas sobre unos personales inventarios fotográficos contruidos tomando como referencia y reinterpretando trabajos previos como la incisiva crítica visual del progresivo afeamiento de la escena americana expresada por Peter Blake en *God’s Own Junkyard. The planned deterioration of America’s landscape*,<sup>23</sup> en la que sin embargo ya podían reconocerse algunas constantes con carácter propio como las asociadas a los nuevos espacios de la movilidad rodada, y que era a su vez una reacción frente a otro inventario, promovido esta vez desde el otro lado del Atlántico.

La revista británica *Architectural Review* había dedicado en 1950 uno de sus números especiales al paisaje americano construido, y que bajo el título *Man Made America*<sup>24</sup> [fig. 5] manifestaba la atracción que ya entonces generaban algunos fenómenos territoriales propiamente americanos más allá de sus fronteras. Entre los aportes del ejemplar destacará un amplio trabajo documental de la escena estadounidense dirigido por el arquitecto de origen canadiense Christopher Tunnard y sus alumnos del *Graduate Program in City Planning* de la Universidad de Yale,<sup>25</sup>

- 20 Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2003), 71.
- 21 Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour, *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, 7 ed. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L., 2008).
- 22 Robert Venturi y Steven Izenour, *Signs of Life: Symbols in the American City* (New York: Aperture Inc., 1976).
- 23 Peter Blake, *God’s Own Junkyard. The planned deterioration of America’s landscape* (New York/Chicago/San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, 1964).
- 24 *Man Made America: A Special Number of the Architectural Review* for December, 1950, vol. 108 (The Architectural Review, 1950).
- 25 Un desarrollo de esos trabajos se publicaría una década más tarde en un libro que ganaría el *National Book Award in Science, Philosophy and Religion*. Christopher Tunnard y Boris S. Pushkarev, *Man-made America, chaos or control? : an inquiry into selected problems of design in the urbanized landscape* (New York: Harmony Books, 1981).

**C. SANTAMARINA-MACHO**

El inventario como  
proyecto de paisaje:  
diseñando el imaginario  
territorial americano

Inventory as landscape  
project: designing the  
american territorial  
imagery

un inventario clasificado de esa realidad material que abarcaba desde elementos mínimos hasta grandes estructuras territoriales del que emanaba no solo la toma de conciencia sobre la existencia de un problema formal sino también, desde una perspectiva europea más tradicionalista y crítica, de un problema social e identitario. Pero lo verdaderamente incisivo del estudio eran unas conclusiones, sin firmar, que no solo advertían sobre el riesgo de asumir en Europa los modelos de la arquitectura y urbanismo americanos, sino que atacaban ferozmente a una sociedad en cuyo territorio veían reflejado el fracaso de un sueño, el de la construcción de un mundo mejor. Curiosamente, en el consejo editorial de *Architectural Review* se encontraba ya Reyner Banham, quien años después, tras visitar los Estados Unidos, iba a ofrecer a través de una serie de artículos breves en *The Listener*<sup>26</sup> o su ya clásico *Los Angeles: the Architecture of four Ecologies*,<sup>27</sup> nuevas claves que contribuirían a dar un giro a esta apreciación. Aunque el primer paso para ello ya lo había dado con otros tres colegas británicos, Paul Baker, Peter Hall y Cedric Price, con quienes publicaría en 1969 un polémico manifiesto, *Non-Plan: An Experiment in Freedom*<sup>28</sup> en el que, frente a los imperfectos resultados que estaban produciendo los mecanismos tradicionales de intervención espacial, se valoraba la posibilidad de que en aquella arquitectura y urbanismo libre y no planificado que encontraba en el Oeste americano su paradigma pudiese esconderse un esperanzador futuro para Europa.

El texto de Banham ponía en cierto modo en evidencia que la apreciación negativa del paisaje americano era, fundamentalmente, un prejuicio europeo que en los años setenta había comenzado a entrar en crisis. Porque frente a aquellos juicios condenatorios, en los años cincuenta los americanos eran ya capaces de interpretar su propio territorio de otra manera, no solo aceptándolo sino incluso sintiéndose orgullosos del mismo. Lejos de lamentarse por sus defectos formales, eran capaces de ensalzar, como habían aprendido de experiencias anteriores, aquellos de sus valores culturales que veían proyectados en sus realidades construidas. Andreas Feininger así lo hizo, por ejemplo, en un reportaje gráfico publicado en LIFE en 1948, *Man-made landscapes. American have changed the face of the West*,<sup>29</sup> que interpretaba, con admiración, el nuevo paisaje como la representación de la capacidad americana para superar las dificultades que encontraba en el camino de su progreso. Feininger, fotógrafo pero de formación arquitectónica, llegaba incluso a establecer analogías entre el nuevo paisaje y la naturaleza, convirtiendo las torres petrolíferas y las carreteras en los nuevos árboles y ríos de los que enorgullecerse. O Charles y Ray Eames, quienes en 1959 lograrán comunicar a través de la proyección múltiple *Glimpses of the U.S.A.* [fig. 6] diseñada para la *American National Exhibition* de Moscú, un impactante inventario ordenado de más de dos millares de imágenes ilustrativas de los grandes triunfos de la sociedad de consumo nacida en la posguerra y que comenzando por la naturaleza recorría los principales productos de la acción humana, un sentimiento de orgullo similar hacia ese territorio que mostraba ante la sociedad comunista la superioridad del modo de vida capitalista, del *American Way of Life*. Los Estados Unidos no solo no se avergonzaban de aquel paisaje contra el que arremetían *Architectural Review* o Peter Blake, sino que eran capaces de hacer de él un modelo a emular.

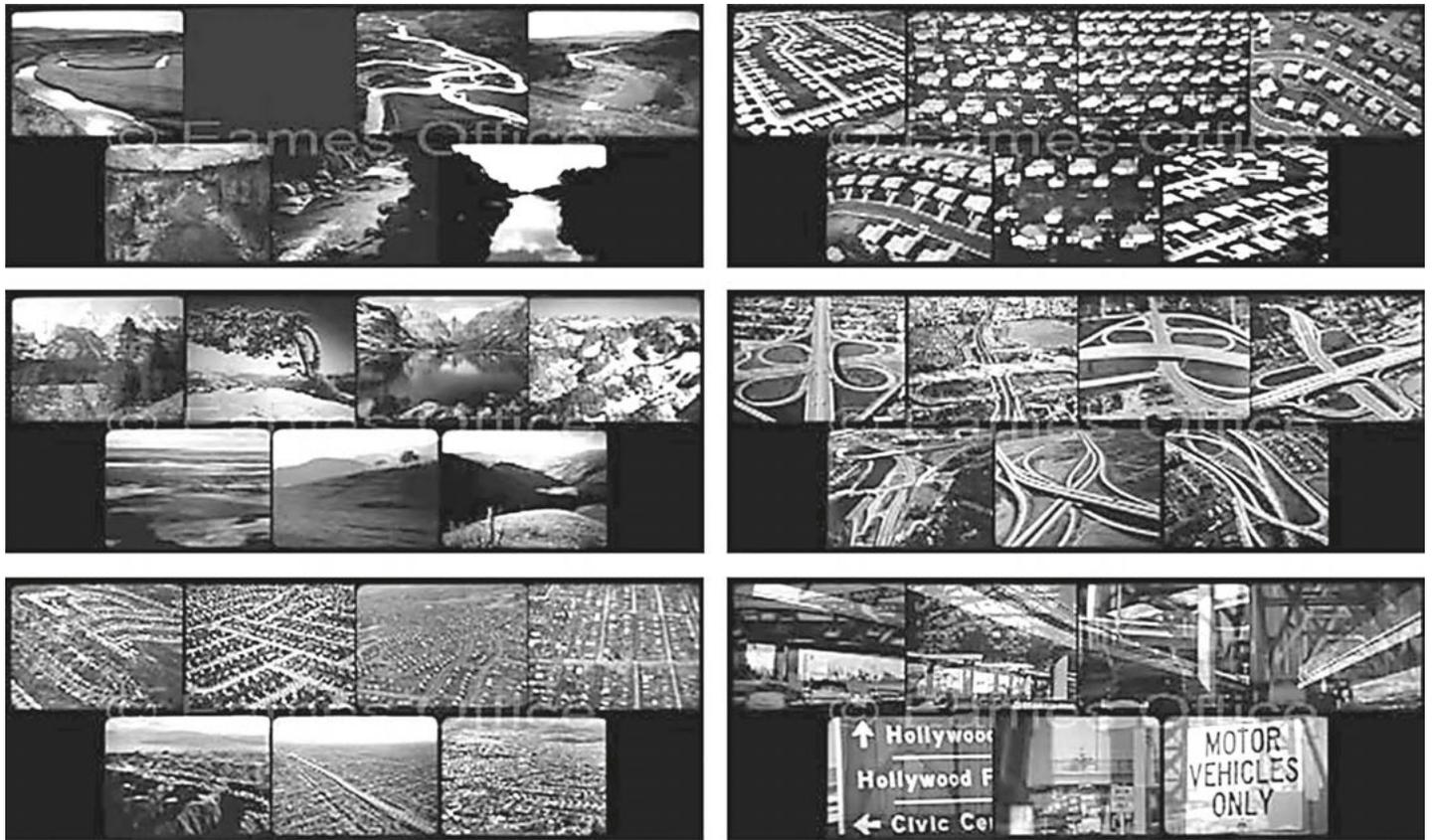
Aunque la figura que quizá haya realizado las contribuciones más significativas a la legitimación de este nuevo paisaje haya sido John Brinckerhoff Jackson y los discursos en torno al mismo que logró construir aprovechando, ya desde los primeros números de *Landscape*, y con mayor intensidad si cabe en su posterior actividad divulgativa y docente en las Universidades de Harvard y Berkeley, las potencialidades de lo visual y del medio fotográfico, incluyendo esta capacidad de configurar inventarios comprensivos de una realidad compleja. Su obra, más informal que académica, resulta fundamental para entender muchas de las aproximaciones al paisaje más actual. Y no solo al americano.

26 Reyner Banham, "Cuatro artículos sobre Los Ángeles," en *Lo ordinario*, ed. Walker (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2010).

27 Reyner Banham, *Los Angeles : the Architecture of four Ecologies* (Londres: Allen Lane The Penguin Press, 1971).

28 Reyner Banham, Paul Baker, Peter Hall y Cedric Price, "Non-Plan: An Experiment in Freedom," *New Society* 13, no. 328 (20 March 1969) (1969). Sobre la historia de este texto, véase Paul Barker, "Thinking the Unthinkable," en *Non-Plan: Essays on Freedom, Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism*, ed. Hughes y Sadler (London and New York: Architectural Press (Routledge), 2000).

29 LIFE, "Man-made landscapes. American have changed the face of the West," *LIFE* 25, no. 1 (5 July 1948) (1948).



[Fig. 6] Fotogramas de *Glimpses of the U. S. A.*  
 FUENTE: Eames, Charles, y Ray Eames. 1959.  
*Glimpses of the U.S.A.*

### Un intento de construcción de un modelo comprensivo para el paisaje contemporáneo

Mientras en los años cincuenta, y desde diferentes ámbitos, comenzaban a formalizarse opiniones respecto al paisaje americano emergente, ya fuese para alabar o condenar aquella nueva realidad material y social, una pequeña publicación periódica, *Landscape*, estaba aportando ya algunas de las bases que iban a transformar radicalmente el modo en el que hoy entendemos e interpretamos no solo ese particular territorio, sino una parte muy significativa de nuestro entorno construido contemporáneo. Fundada en 1951, *Landscape* fue la expresión material de un personal proyecto de narrativa del paisaje concebido por John Brinckerhoff Jackson, uno de esos singulares personajes fruto del particular contexto cultural americano,<sup>30</sup> que aunque orientada inicialmente al espacio rural del suroeste americano, progresivamente fue ampliando sus horizontes hasta definirse como una innovadora referencia para la comprensión de las formas territoriales, tradicionales o modernas, capaz de transformar el imaginario colectivo de toda una generación. Porque como ya el propio Jackson declaraba en el primer número de la revista, su objetivo no era llegar a los círculos especializados, sino atraer a un “profano inteligente”<sup>31</sup> deseoso de enfrentarse a su territorio con una nueva mirada.

Quizá fue esta vocación de llevar el conocimiento, pero también la reflexión, acerca de un paisaje cada vez más diverso y complejo fuera de los círculos más académicos lo que motivó a Jackson a dotar a la imagen fotográfica de un papel relevante en su modo de comunicar. El uso de los medios visuales como acompañamiento a los textos de la revista será una constante, que se focalizó primeramente en una imagen aérea popularizada tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y que él había aprendido a utilizar como instrumento de análisis espacial durante su participación en el conflicto bélico, pero que pronto se extiende a otros formatos y expresiones visuales. Jackson concibió así un nuevo modo de estudiar el paisaje, de formalizar ideas acerca del mismo y su percepción, pero sobre todo de transmitirlo de un modo accesible.

30 Para una aproximación a la biografía de Jackson, véanse Chris Wilson y Paul Groth, “The polyphony of cultural landscape study. An introduction,” en *Everyday America. Cultural landscape studies after J.B. Jackson*, ed. Wilson y Groth (Los Ángeles: University of California Press, 2003). y Helen Lefkowitz Horowitz, “J.B. Jackson and the discovery of the american landscape,” en *Landscape in sight: looking at America*, ed. Horowitz (Durham: Yale University Press, 1997).

31 J. B. Jackson, en el número 1 de *Landscape*, citado en Donald. W. Meinig, “Reading the landscape: An Appreciation of W. G. Hoskins and J. B. Jackson,” en *The interpretation of ordinary landscapes: Geographical Essays*, ed. Meinig (New York: Oxford University Press, 1979), 210.

**C. SANTAMARINA-MACHO**

El inventario como  
proyecto de paisaje:  
diseñando el imaginario  
territorial americano

Inventory as landscape  
project: designing the  
american territorial  
imagery

- 32 John Brinckerhoff Jackson, "By way of conclusion: How to study the landscape," en *The necessity for ruins, and other topics*, ed. Jackson (Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1980a).
- 33 Janet Mendelsohn y Chris Wilson, eds., *Drawn to landscape: the pioneering work of J.B. Jackson* (University of Virginia Press, 2015), 227-32. Dos publicaciones previas ofrecían ya unas primeras aproximaciones al tema de lo visual en el trabajo interpretativo y comunicativo de Jackson, Kenneth L. Helphand, Robert Z. Melnick y Rene C. Kane, "John Brinckerhoff Jackson, 1909-1996," *Landscape Journal* 16, no. 1 (1997). y John Brinckerhoff Jackson y Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in sight: looking at America* (New Haven: Yale University Press, 1997).
- 34 Así lo acreditaría, por ejemplo, una encuesta realizada por la revista *Landscape Journal* a reconocidas figuras académicas en el campo del paisaje, en los textos de Jackson son destacados entre los más influyentes en su comprensión e intervención contemporánea. Véase Robert B. Riley y Brenda J. Brown, "Most Influential Books," *Landscape Journal* 2, no. 10 (Fall 1991) (1991).
- 35 Ryann Ford, *The Last Stop: Vanishing Rest of the American Roadside* (Brooklyn, New York: PowerHouse Books, 2016).
- 36 Mark Ruwedel, *Message from the Exterior* (Göttingen: Steidl, 2015).
- 37 Un ejemplo de ello puede ser la colaboración entre el geógrafo Joan Nogué y la fotógrafa María Rosa Russo en Joan Nogué i Font y María Rosa Russo, *Entre paisajes* (Barcelona: Àmbit, 2009), o el reciente I Simposio Internacional Topografías de lo Invisible, cuyas ponencias han sido publicadas en Teresa Blanch, ed. *Topografías Invisibles: Estrategias críticas entre Arte y Geografía* (Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2015).

Sin embargo, nunca llegó a construir un sistema completo que permitiese conocer, objetivamente, el conjunto de la realidad espacial construida, porque en realidad su vocación no era tanto contribuir a este conocimiento de lo material como aportar las referencias para una interpretación que lo hiciese comprensible, aunque esto supusiese sacrificar parcialmente la verificabilidad de su discurso. Posiblemente su mejor aproximación formal a este modelo comprensivo ideal fue el aportado en el artículo *How to study landscape*,<sup>32</sup> más una declaración del interés y vitalidad de los estudios del paisaje que una guía para los mismos. Pero quizá su más interesante aportación al mismo fuese la construcción de su particular archivo fotográfico.

Jackson no solo atesoró a lo largo de su carrera una colección de casi 5.500 fotografías, propias y ajenas, de la escena americana, sino que construyó para ellas un sistema propio de clasificación y archivo, su inventario comprensivo, que, en buena medida, reflejaba su propio modo de reflexionar acerca del territorio, y aquel que trataba de comunicar. Su sistema utilizaba 96 categorías o tipos de elementos integrantes del paisaje, agrupadas a su vez en conjuntos más generales,<sup>33</sup> en torno a las cuales se articulaba tanto la investigación como una transmisión de ideas orientada fundamentalmente hacia sus alumnos en las universidades de Harvard y Berkeley durante los años setenta, periodo en el que se formaliza mayoritariamente la colección. Pero en este inventario, como también sucedía en experiencias previas, las fotografías no tenían valor en sí mismas ni, incluso categorizadas, eran capaces de ofrecer una información clara y específica al profano. Constituían en realidad acompañamientos de un discurso, o más precisamente su colofón, obligados ejercicios de mirada al territorio a través de la nueva y en ocasiones radical perspectiva a la que conducía obligadamente una exposición, escrita o verbal, previa.

Lo importante no eran tanto las condiciones formales y materiales apreciables directamente a través de los sentidos, sino la capacidad de las mismas para representar unas interpretaciones subjetivas que no eran únicas, sino que, por el contrario, se encontraban abiertas tanto a nuevas lecturas como a nuevos elementos y territorios. Unos mecanismos que, con el paso del tiempo, han definido el modo en que toda una generación de americanos iba a comenzar a contemplar, y experimentar, su entorno construido.<sup>34</sup> Y que aún hoy, siguen manteniendo íntegramente todo su potencial comunicativo.

### La actualidad del inventario fotográfico del paisaje

El inventario fotográfico del territorio sigue manteniendo en la actualidad su vitalidad como herramienta de descubrimiento. No importa sobre qué focalice su atención. El inventario del territorio es un espacio inabarcable en el que siempre existirá un nuevo elemento esperando para hacerse visible e incorporarse al imaginario paisajero, desde áreas de descanso abandonadas<sup>35</sup> a viviendas perdidas en el desierto<sup>36</sup> por citar solo dos ejemplos muy recientes, mientras seamos capaces de superar algunos de nuestros prejuicios acerca de lo que es y no es paisaje. Una actitud, la de superación de los límites conceptuales del paisaje, que ya no es ni exclusivamente americana ni se circunscribe a sus fotógrafos, como manifiesta un creciente número de colaboraciones entre las disciplinas académicas del territorio y artistas interesados en los temas espaciales.<sup>37</sup>

Pero, como veíamos, más importante que esta función de descubrimiento o estrictamente documental es la capacidad para dotar al inventario de un significado que vaya más allá de lo visible. La crítica, que se encontraba ya presente en los análisis británicos del paisaje americano, puede ser redirigida ahora hacia nuestro propio



[Fig. 7] Montaje expositivo de *Processo Grottesco*, de Thomas Demand, en la Fondazione Prada de Milán. A la izquierda, su fotografía de la falsa gruta. A la derecha, el inventario de postales que conforman su referencia estética.

FUENTE: Attilio Maranzano, para la *Fondazione Prada*.

territorio, y funciona en trabajos como *Ruinas modernas, una topografía de lucro*<sup>38</sup> o en expresiones más informales e irónicas como *Nación Rotonda*.<sup>39</sup> Al mismo tiempo, puede seguir contribuyendo a que tomemos conciencia de por qué observamos las cosas de determinada manera, incluso aquellas que tenemos ya plenamente asumidas en nuestro subconsciente territorial. Es a lo que juega, por ejemplo, uno de los últimos trabajos de Thomas Demand, *Processo Grottesco*, realizado para la *Fondazione Prada*, en el que a través de sus habituales fotografías de modelos a escala pero, sobre todo, a una extensa colección de referencias visuales y literarias, invita a redescubrir la construcción de la estética clásica de lo grotesco [fig. 7].

Más interesante resulta, sin embargo, cuando esos inventarios son capaces de incorporar una voluntaria orientación prospectiva y propositiva que vaya más allá de la estricta atención a lo existente, y que con frecuencia no requiere sino de la incorporación de una narrativa diferente a objetos ya conocidos. Esto es lo que se produjo en diferentes momentos de (re)descubrimiento del paisaje americano, en buena medida autolegitimadores, como cuando el miedo a lo salvaje dio paso a la admiración de la grandiosidad de la naturaleza, o el horror ante el desorden al hallazgo de una nueva vitalidad social que se creía perdida. Unas lecturas múltiples que siguen hoy siendo posibles ante espacio como los baldíos, descampados, ruinas o espacios en transformación que ya centraron la atención del citado trabajo de Julia Schulz-Dornburg, *terrains vagues* en torno a los cuales una artista como Lara Almarcegui ha sido capaz de construir un interesante discurso propio que va más allá de la documentación del fracaso de un modelo de desarrollo económico y territorial.

El paso final podría ser convertir estos discursos visuales en un eficaz proyecto de construcción material de la realidad, en el que el reto no se encuentra tanto en utilizar el arte, que no es ajeno al pensamiento arquitectónico, de visualizar la formalización específica de una idea, como en ser capaces de establecer el contexto propicio para que esas mismas ideas se desarrollen y sean construidas colectivamente. En cierta medida, el proyecto social o de sensibilización, que ha usado con frecuencia lo fotográfico como una de sus herramientas de comunicación, puede ser ya en sí mismo un proyecto de construcción material del espacio. Sucede de forma explícita, por ejemplo, en trabajos como los de Edward Burtynsky, en los que la denuncia de determinados procesos humanos de alteración del territorio constituyen una llamada a un cambio de nuestra forma de vida.

38 Julia Schulz-Dornburg, *Ruinas modernas, una topografía de lucro* (Barcelona: Àmbit Servicios Editoriales, S.A., 2012).

39 Miguel Álvarez, Esteban García, Guillermo Trapiello y Esteban Trapiello, *Nación Rotonda* (Madrid: Phree, 2015).

Sin embargo, el proceso presenta un mayor interés cuando esa relación entre territorio, idea, representación y objetivo social, lejos de explicitarse, se ha enmascarado con una codificación de la representación territorial que ha sido asumida inconscientemente por sus receptores, circunstancia que ha sido habitual en el proceso de construcción del imaginario americano, desde las primeras fotogra-

**C. SANTAMARINA-MACHO**

El inventario como  
proyecto de paisaje:  
diseñando el imaginario  
territorial americano

Inventory as landscape  
project: designing the  
american territorial  
imagery

fías del *wilderness* a las más recientes muestras de su urbanismo informal. Una práctica que, si bien ha resultado de utilidad en un territorio por construir y en el que determinados modos de representación se encontraban ya asimilados tras décadas de impresiones visuales codificadas, puede resultar más conflictiva cuando es asumida, no siempre críticamente, por otros contextos culturales, reemplazando en ocasiones a su propia tradición paisajística. Pensemos por ejemplo en un proyecto como *La mission photographique de la DATAR* francesa de los años ochenta,<sup>40</sup> que en algunos de sus resultados parecía ofrecer, más que un retrato identitario de la Francia contemporánea, unas recreaciones de América en territorio europeo. O yendo a un ámbito más popular, la creciente incorporación y consumo de estos mismos códigos en productos audiovisuales actuales, no solo americanos, como aquellos con los que iniciábamos la exposición.

## El medio es el paisaje

La anécdota con la que arrancaba este texto ilustra un fenómeno cada vez más consolidado y aceptado como es el de la condición fragmentada e inventarial de la percepción del paisaje contemporáneo, y que no puede ser entendida únicamente ni como el resultado de un cambio en los medios de comunicación ni como un producto exclusivamente posmoderno, aunque ambos factores sí se hayan mostrado influyentes en su conformación actual. Quizá sería más correcto afirmar que mecanismos como la fragmentación visual y los procesos de clasificación han resultado idóneos para transmitir algunas ideas acerca de los paisajes de la contemporaneidad, desde su multiplicidad a la progresiva ruptura formal de su condición holística, unitaria e integradora. Sin embargo, el paisaje continúa siendo, quizá hoy más que nunca, una realidad relacional, pero en la cual los vínculos materiales y sensoriales sustentados por lo real han sido progresivamente desplazados por los derivados de una representación. Y gracias a ello, o a su pesar, estos nuevos paisajes poseen una capacidad de creación de *no-lugares*, de lugares no existentes materialmente, tan social y culturalmente representativos como aquellos tradicionalmente asociados a espacios concretos.

Las nuevas representaciones del paisaje se comportan cada vez menos como escenarios,<sup>41</sup> en los que lo importante son los componentes espaciales, y más, utilizando la terminología de Fredric Jameson, como alegorías,<sup>42</sup> como herramientas a través de las cuales hacer posible la transmisión y comprensión de conceptos o ideas abstractas, inmateriales y de alcance global, a través de elementos locales que por su condición convencional resultan fácilmente aprehendibles. El proceso de creación de los imaginarios territoriales americanos constituye un caso singular, y difícilmente extrapolable de modo directo, en el que esas alegorías territoriales sustentaron además procesos vinculados a la construcción de su propia identidad nacional,<sup>43</sup> pero los mecanismos que se utilizaron para ello, la descomposición visual y analítica de la realidad y su posterior recomposición ideológica, nos resultan hoy extraordinariamente cercanos.

Nos encontramos en un momento en el que permanentemente estamos asimilando, a través de diferentes medios de comunicación, determinadas interpretaciones de la realidad que no tienen por qué ser objetivamente verificables, pero que al mismo tiempo contribuyen a que la misma progresase en una determinada dirección. Una de estas interpretaciones de la realidad se corresponde con la definición de nuestro propio paisaje, y sobre la misma ejercen una cada vez más poderosa influencia algunos modos de representación del territorio formalizados al otro lado del Atlántico que durante la última década se han hecho presentes en nuestro entorno<sup>44</sup> a través de su componente más formal, pero soslayando con frecuencia unas construcciones alegóricas asociadas de elevada carga contextual.

40 Véase Raphaële Bertho, *La mission photographique de la Datar: Un laboratoire du paysage contemporain* (Paris: La Documentation Française, 2013). La publicación constituye una interesante síntesis de este proyecto, que es conectado no solo con sus antecedentes americanos sino con un amplio conjunto de iniciativas de inventariado del paisaje europeo promovidas en las décadas finales del siglo XX:

41 A finales de los años setenta y desde una perspectiva histórica, J.B. Jackson ya había llamado la atención sobre la necesidad de superar las para él anticuadas concepciones del paisaje como teatro, al menos en el contexto americano, aunque sin ofrecer una alternativa para las mismas aplicable al territorio de finales del siglo XX, en John Brinckerhoff Jackson, "Landscape as theater." Dos décadas después, el italiano Eugenio Turri ofrecerá una revisión de esta vieja metáfora que, desde una perspectiva europea y con una clara influencia de la semiótica, reinterpreta el escenario no tanto como condición formal sino como soporte material de significados interpretables, que nos permite además conectar la condición alegórica propuesta por Jameson con las posibilidades proyectuales del paisaje, en Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro: Dal territorio vissuto al territorio rappresentato* (Venecia: Marsilio Editorio, 1998).

42 Fredric Jameson, *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*, 1ª ed., Paidós comunicación (Barcelona: Paidós Ibérica, 1995). Espacio, representación y alegoría son los conceptos con los que trabaja Jameson en su análisis del cine contemporáneo.

43 Véase Denis E. Cosgrove, *Social formation and symbolic landscape* (Londres: Croom Helm, 1984), 161-88.

Comprender los mecanismos a través de los cuales se ha producido la construcción de las ideas subyacentes a estas expresiones visuales resulta de un interés mayor si cabe al de su apreciación estrictamente artística. Porque estas mismas herramientas, que en su momento sirvieron para que la sociedad americana actuase de determinado modo ante unos territorios con los que, en muchos casos y por una cuestión estrictamente espacial, no había tenido contacto real, quizá puedan seguir siéndonos útiles no solo para explorar y explicar lo existente, sino también para guiar el progreso de nuestra particular construcción territorial.

En la medida en que cada vez estamos más familiarizados con esa percepción del paisaje contemporáneo como idea construida a través de fragmentos visuales más que como la representación de una realidad material tangible, podemos encontrarnos en un momento ideal para intentarlo. Pero no debemos olvidar que para ello, las imágenes y los inventarios, que pueden ser su sustento necesario, no poseen valor en sí mismas si no se encuentran integradas en un sistema, en un complejo de relaciones entre objetos, o en su caso entre representaciones, que las dote de un orden y significación, y que debe ser concebido específicamente para algún fin, como en su momento hicieron los textos de Cole y Emerson, los catálogos de la *Farm Security Administration* o los mecanismos de comunicación de J. B. Jackson. Este conjunto de representaciones y el sistema que les dota de coherencia, que selecciona qué se muestra y cómo para lograr unos objetivos determinados, puede conformar un proyecto de territorio. Un proyecto que, aunque pueda aprovechar las herramientas aportadas por las experiencias americanas, debe ser propio, construido a partir de nuestros propios códigos y, sobre todo, de nuestras propias ideas.

## Bibliografía

1950. *Man Made America: A Special Number of the Architectural Review for December, 1950: The Architectural Review*.

1981. *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*. Cambridge: Chadwyck-Healey Ltd.

Álvarez, Miguel, Esteban García, Guillermo Trapiello, y Esteban Trapiello. 2015. *Nación Rotonda*. Madrid: Phree.

Banham, Reyner. 1971. *Los Angeles : the Architecture of four Ecologies*. Londres: Allen Lane The Penguin Press.

Banham, Reyner. 2010. "Cuatro artículos sobre Los Ángeles." En *Lo ordinario*, editado por Enrique Walker, 11-36. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.

Banham, Reyner, Paul Baker, Peter Hall, y Cedric Price. 1969. "Non-Plan: An Experiment in Freedom." *New Society* no. 13 (328 (20 March 1969)):435-43.

Barker, Paul. 2000. "Thinking the Unthinkable." En *Non-Plan: Essays on Freedom, Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism*, editado por Jonathan Hughes y Simon Sadler, 2-21. London and New York: Architectural Press (Routledge).

Bertho, Raphaële. 2013. *La mission photographique de la Datar: Un laboratoire du paysage contemporain*. Paris: La Documentation Française.

Blake, Peter. 1964. *God's Own Junkyard. The planned deterioration of America's landscape*. New York/Chicago/San Francisco: Holt, Rinehart and Winston.

Blanch, Teresa, ed. 2015. *Topografías Invisibles: Estrategias críticas entre Arte y Geografía*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

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

Cosgrove, Denis E. 1984. *Social formation and symbolic landscape*. Londres: Croom Helm.

44 Baste como muestra el creciente número de exposiciones y publicaciones dedicadas a la fotografía del paisaje americano, con especial atención al codificado en las décadas de los setenta y ochenta, aparecidas en Europa durante la última década.

**C. SANTAMARINA-MACHO**

El inventario como  
proyecto de paisaje:  
diseñando el imaginario  
territorial americano

Inventory as landscape  
project: designing the  
american territorial  
imagery

- Chevriers, Jean-François. 2007. "La fotografía en la cultura del paisaje." En *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, editado por Jean-François Chevriers y Jorge Ribalta, 41-99. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Dryansky, Larisa. 2010. "Images of Thought: The Films of Antonioni and Godard, and the New Topographics Movement." En *Reframing The New Topographics*, editado por Greg Foster-Rice y John Rohrbach, 107-20. Chicago: Center for American Places at Columbia College.
- Emerson, Ralph Waldo. 2000. *Ensayo sobre la naturaleza*. Tenerife: Ediciones de Baile del Sol. Publicado originalmente en 1836.
- Ford, Ryann. 2016. *The Last Stop: Vanishing Rest of the American Roadside*. Brooklyn, New York: PowerHouse Books.
- Foucault, Michel. 2010. *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Helphand, Kenneth L., Robert Z. Melnick, y Rene C. Kane. 1997. "John Brinckerhoff Jackson, 1909-1996." *Landscape Journal* no. 16 (1):1-45.
- Horowitz, Helen Lefkowitz. 1997. "J.B. Jackson and the discovery of the american landscape." En *Landscape in sight: looking at America*, editado por Helen Lefkowitz Horowitz, ix-xxxii. Durham: Yale University Press.
- Jackson, John Brinckerhoff. 1980a. "By way of conclusion: How to study the landscape." En *The necessity for ruins, and other topics*, editado por John Brinckerhoff Jackson, 113-26. Massachusetts: The University of Massachusetts Press.
- Jackson, John Brinckerhoff. 1980b. "Landscape as theater." En *The necessity for ruins, and other topics*, 67-75. Massachusetts: The University of Massachusetts Press. Publicado originalmente en *Landscape* 23, nº 1 (1979).
- Jackson, John Brinckerhoff, y Helen Lefkowitz Horowitz. 1997. *Landscape in sight : looking at America*. New Haven: Yale University Press.
- Jameson, Fredric. 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, Fredric. 1995. *La estética geopolítica : cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Jenkins, William. 1975. *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*. Rochester, NY: The International Museum of Photography at George Eastman House.
- Krauss, Rosalind. 2002. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A. Publicado originalmente en 1990.
- LIFE. 1937. "U.S. Dust Bowl." *LIFE* no. 2 (25 (21 June 1937)):60-5.
- LIFE. 1937. 1948. "Man-made landscapes. American have changed the face of the West." *LIFE* no. 25 (1 (5 July 1948)):63-81.
- Meinig, Donald. W. 1979. "Reading the landscape: An Appreciation of W. G. Hoskins and J. B. Jackson." En *The interpretation of ordinary landscapes: Geographical Essays*, editado por Donald. W. Meinig, 195-244. New York: Oxford University Press.
- Mendelsohn, Janet, y Chris Wilson, eds. 2015. *Drawn to landscape : the pioneering work of J.B. Jackson*. University of Virginia Press.
- Mitchell, Don. 1996. *The Lie of the Land. Migrant Workers and the California Landscape*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nash, Roderick Frazier. 2001. *Wilderness and the American Mind*. New Haven and London: Yale University Press. Publicado originalmente en 1967.
- Nogué i Font, Joan, y Maria Rosa Russo. 2009. *Entre paisajes*. Barcelona: Àmbit.
- O'Neill, John P., ed. 1987. *American Paradise. The World of the Hudson River School*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Oelschlaeger, Max. 1991. *The Idea of wilderness : from Prehistory to the age of ecology*. New Haven [Conn.] [etc.]: Yale University Press.
- Riley, Robert B., y Brenda J. Brown. 1991. "Most Influential Books." *Landscape Journal* no. 2 (10 (Fall 1991)):173-86.
- Ruscha, Edward. 1962. *Twenty-Six Gasoline Stations*. n.p.: Ed Ruscha.

- Ruwedel, Mark. 2015. *Message from the Exterior*. Göttingen: Steidl.
- Salvesen, Britt, y Alison Nordström. 2009. *New Topographics*. Göttingen: Steidl.
- Schulz-Dornburg, Julia. 2012. *Ruinas modernas, una topografía de lucro*. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials, S.A.
- Solà-Morales, Ignasi de. 2009. "Terrain Vague." En *Naturaleza y artificio: El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, editado por Iñaki Ábalos, 123-32. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Trachtenberg, Alan. 1988. "From Image to Story. Reading the File." En *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*, editado por Carl Fleischauer y Beverly Brannan, 43-73. Berkeley, California: University of California Press.
- 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.
- Turri, Eugenio. 1998. *Il paesaggio come teatro: Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venecia: Marsilio Editorio.
- Vanderbilt, Paul. 1993. *Between the landscape and its other*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Venturi, Robert. 2003. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. Publicado originalmente en 1966.
- Venturi, Robert, y Steven Izenour. 1976. *Signs of Life: Symbols in the American City*. New York: Aperture Inc.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown, y Steven Izenour. 2008. *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L. Publicado originalmente en 1977.
- Waldheim, Charles, ed. 2006. *The landscape urbanism reader*. New York: Princeton Architectural Press.
- Waldheim, Charles, 2016. *Landscape as urbanism: a general theory*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Weston, Naef J, y James N. Wood. 1975. *Era of explorations: The Rise of Landscape Photography in the American West 1860-1885*. New York: Museum of Modern Art.
- Wilson, Chris, y Paul Groth. 2003. "The polyphony of cultural landscape study. An introduction." En *Everyday America. Cultural landscape studies after J.B. Jackson*, editado por Chris Wilson y Paul Groth, 1-22. Los Ángeles: University of California Press.
- Wolfe, Ann M. 2011. *The altered landscape : photographs of a changing environment*. New York: Rizzoli Publications in association with the Nevada Museum of Art.
- Zevi, Bruno. 1999. "El catálogo como metodología del proyecto." En *Leer, escribir, hablar arquitectura*, editado por Bruno Zevi. Madrid: Ediciones Apóstrofe, S.L.