



PONENCIA

CARACTERIZACIÓN FILOSÓFICA DEL PAISAJE ANTRÓPICO EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

María Antonia Blanco Arroyo

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla

mblanco8@us.es

Resumen:

En este artículo se expone un análisis crítico de la imagen de paisaje, examinando su semántica interna y externa mediante discursos fotográficos contemporáneos. A través de las fotografías de artistas como Andreas Gursky y Edward Burtynsky, se revelan interpretaciones filosóficas en torno a la sociedad contemporánea y su dinámica de comportamiento. Se abordan coordenadas de significación física e intangible, y la experiencia fáctica y la narrativa interna se conjugan para constituir nuevos paradigmas espaciales. Con este escrito se propone una visión actualizada de la creación fotográfica, proporcionando un nuevo discurso sobre la percepción y conceptualización de la obra de arte.

Palabras clave: paisaje, fotografía, sociedad, percepción, cultura.

Atendiendo a la cualidad multidisciplinar implícita en la fotografía de paisaje, resulta interesante considerar la filosofía como una fuente de análisis para el entorno transformado por el ser humano. En primer lugar, interpretamos la manifestación visual de la imagen como el resultado de una simbolización personal o colectiva. Vivimos con imágenes y comprendemos el mundo en imágenes. Esta relación latente se extiende de igual forma a la producción física de éstas, que se desarrolla en el espacio social. Existe, del mismo modo, una vinculación con las imágenes mentales, como una pregunta

asociada a una respuesta.¹ Se hallan correspondencias implícitas entre las imágenes y los discursos que las generan. De este modo se puede hablar, de forma más fundamentada, de la construcción del paisaje como concepto que alberga un doble comportamiento de actuación interno/externo de la realidad. Resulta necesario analizar las estructuras internas del paisaje, para poder comprender su dinámica social externa.

Al referirnos a las imágenes exteriores, pensamos en describirlas adoptándoles un cuerpo físico, mientras que las imágenes interiores están más asociadas a un cuerpo teórico y técnico de la percepción. Así pues, se podría afirmar que en el concepto de imagen radica una doble vertiente de significación interna y externa, que en el pensamiento de la civilización occidental entendemos como dualismo. Las imágenes mentales y físicas de una época determinada, están interrelacionadas inevitablemente, ya que sus componentes difícilmente pueden disociarse.² En este sentido, es de interés reconocer cómo el carácter de imagen interna en la creación fotográfica contemporánea, es aquel que designa conceptos que implican una teoría de la imagen, y cuyas ideas atañen al proceso social del entorno. Al inscribirse lo inteligible en lo sensible, se elabora de antemano el sentido, configurándose el medio en el que el ser humano se expresa.³ El paisaje se constituye mediante la transformación de la experiencia visible e inteligible, con la fisicidad de las cosas, pero también con el mundo intangible, relacionado con el ideario o ideología del individuo. En este sentido, se podría establecer una correspondencia con el pensamiento del mundo de las ideas y del mundo sensible de Platón, quién nos sitúa en una doble coyuntura, lo intangible y lo físico, como elementos que construyen nuestro entorno. Mediante esta teoría se introduce un carácter filosófico en la realidad, pudiéndose hablar por tanto de la transversalidad de la imagen, de su capacidad para conectar con distintas materias del conocimiento humano. Esta posibilidad de interpretación del paisaje se pone en valor en la fotografía, apreciándose dicha actitud de forma destacada en el trabajo de artistas como Andreas Gursky y Edward Burtynsky. Sus imágenes nos introducen en una dinámica continua de transformación paisajística, cuya evidencia estética y discurso interno nos acerca a la reflexión filosófica de los entornos fotografiados.

Las geografías de la invisibilidad marcan nuestras coordenadas espacio-temporales, nuestros espacios existenciales, tanto o más que las geografías cartesianas, visibles y cartografiadas, propias de las lógicas territoriales hegemónicas. Lo real no es sólo lo que puede verse explícitamente, también es condición necesaria aprender a mirar aquello que no se ve, que trasciende nuestra percepción visual. El paisaje resulta ser la mejor opción para aplicar una ontología de lo visible, ya que éste es, al mismo tiempo, una realidad física y la conceptualización que culturalmente nos hacemos de ella; la fisonomía externa de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y social que genera. Así pues, el espacio puede ser pensado como una geografía tangible, y además, como una topografía intangible.⁴ Ambas perspectivas son indispensables para completar una definición de paisaje en la actualidad. Extrapolar esta idea a las fotografías de Andreas Gursky resulta más que posible. El mundo de los motivos en las obras de Gursky atiende a códigos visuales de la experiencia comunal. Asimismo, la incipiente familiaridad en las imágenes de este autor, con las que nosotros frecuentemente experimentamos un primer gancho, deriva del conocimiento de

¹ Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz Conocimiento, p. 14.

² *Ibidem*, p. 26.

³ Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 89-90.

⁴ Nogué, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 14-19.

situaciones y escenas almacenadas en el inconsciente de la mente.⁵ Sus fotografías nos hablan de lo interno, además de acentuar cualidades externas. En una conversación con Bernhard Mendes Bürgi, director del Kunstmuseum Basel, Andreas Gursky comprendió que existe un lenguaje del subconsciente común para todos y entendible por todos, el cual podría ser llamado el lenguaje de las imágenes.⁶

En la fotografía *Mülheim an der Ruhr, Angler (Mülheim an der Ruhr, pescador)*, de 1989, Gursky retrata a dos grupos de pescadores sentados en unos bancos alrededor de un río muy tranquilo. En la distancia podemos atisbar un puente de autopista, que destaca dentro del espacio situado detrás de los árboles, justo en frente de los pescadores. La escena se enmarca en las afueras de un pueblo, desde donde se podrían oír los coches en la distancia, oler la contaminación en el río, y casi distinguir la basura en el bosque. El lugar se define en torno a los márgenes de lo social, y además, en términos pictóricos. Así pues, el significado de la imagen deriva de la relación de lo que nosotros vemos hacia lo que no podemos ver.⁷ Se fomenta pues el carácter interpretativo del paisaje, ya que podemos analizar aspectos internos del espacio a partir de estructuras fácticas. Es de considerable atención observar cómo en los últimos años, Gursky comienza a crear en sus trabajos lo que el filósofo francés Gilles Deleuze denominó la “zona de indiscernibilidad”, que representa una mezcla de tarjeta postal, imagen satélite, y perspectiva divina. De este hecho deriva el potencial, la intensidad y transparencia que se muestran visibles en sus paisajes.⁸ Es importante tener en cuenta que al fotografiar un edificio, la verdadera finalidad no es el mero registro de las apariencias físicas, sino la revelación de cualidades menos tangibles. Las fotografías de Andreas Gursky de la Biblioteca de Estocolmo de Gunnar Asplund, del banco de Shanghái de Norman Foster en Hong Kong, y del atrio del hotel en Times Square de John Portman, describen mejor la tendencia aparentemente insaciable del siglo XXI, de definir, categorizar y estandarizar, que aquellas características físicas de los edificios particulares.⁹ El pensamiento global contemporáneo ha situado en primer plano a la ciudad, como fiel reflejo de la sociedad mundial, donde el predominio del movimiento ha sustituido al concepto de estabilidad. Si en el s. XIX se había fomentado la idea de la casa como motor fundamental de la vida civil, después en el siglo XX se promovió una idea del hábitat basada en la interacción entre lo externo y lo interno, recuperándose con ello la utopía renacentista de la ciudad como centro de un mundo construido por el hombre para desafiar lo divino.¹⁰ Ahora, se podría pensar en la ciudad como estructura social que actúa para desafiar las leyes de la naturaleza y de la tecnología, ya que a partir de ella se articula todo un mecanismo de organización y desarrollo que define nuestro entorno.

Se podría llamar a Andreas Gursky un iconoclasta de imágenes interiores, ya que con sus fotografías no sólo visualizamos la realidad, sino que además la absorbemos en una mezcla de imágenes mentales. Por ejemplo, al considerar la palabra “Keops”, de inmediato nos evoca la imagen de la pirámide de Keops, que durante la antigüedad fue considerada como una de las siete maravillas del mundo. Algo interesante es observar cómo Gursky crea una alienación y manipulación de la imagen de esta pirámide, destruyendo o anulando la imagen interna que tenemos de ella. Un egiptólogo notorio

⁵ Weski, T. (2007). *Andreas Gursky*. Cologne: Snoeck, p. 19.

⁶ Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, p. 39.

⁷ Gursky, A. (1995). *Andreas Gursky. Images*. London: Tate Gallery, pp. 24-26.

⁸ Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, pp. 42-43.

⁹ Moure, G. (2000). *La arquitectura sin sombra*. Barcelona: Poligrafía, p. 9.

¹⁰ Pratesi, L. y Carpi de Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Larivière, pp. 17-18.

por sus teorías provocadoras, recientemente, afirma:

La mayoría de los egiptólogos han dejado de ver desde hace mucho tiempo, la forma de la pirámide como un símbolo religioso. En primera instancia una pirámide es un montón de piedras, destinadas a impedir que los ladrones de tumbas entren.¹¹

Esta idea conecta directamente con la impresión de la fotografía de Gursky. De hecho, la pirámide de Keops está constituida por unos 2.300.000 bloques de piedra, siendo la medida de esos bloques de un metro cúbico, aunque muchos de ellos son rectangulares. Lo que nosotros vemos en la imagen *Cheops (Keops)* de 2005, no es el significado simbólico, sino la masa de piedras, “el ornamento de las masas”, según expresa el teórico alemán Siegfried Kracauer. Aunque, en la fotografía de Gursky las piedras no son iguales, nos encontramos más bien frente a una escena de destrucción, la pirámide está decayendo, como una ruina sin su pico y su coherencia. Sabemos que la palabra pirámide, como una imagen interna, también representa un orden social o político supervisado por un solo gobernante y en el que todo el mundo encaja. Así pues, no es casual que la sociedad egipcia antigua sea considerada como el máximo exponente de este tipo de organizaciones. Aunque nada de esto es expresado en la fotografía de Andreas Gursky, según el discurso del artista, la pirámide de Keops es una ruina, su tumba ha sido saqueada. Del mismo modo, la cultura ha caído desde hace mucho tiempo, y su importancia también ha sido olvidada.¹²

Asimismo, con las imágenes de Gursky creemos ver lo que Kant habría descrito como “la condición de lo posible”. Sus sorprendentes imágenes platónicas, nos invitan a asumir el mismo punto de vista precario del artista, sobrellevando a la vez, la fragilidad epistemológica de lo que se ve. Dicha fragilidad, en parte, es proporcionada por la exposición de tiempos ligeramente escalonados que se superponen. La imagen que Gursky nos plantea, se configura mediante la fusión de sucesivos eventos en una sola imagen simultánea. Las cosas aparecen lo suficientemente pequeñas y detalladas, captando a través de este lenguaje, lo que Platón denominó “eidolon”, eidos o paradigma: “imagen-idea-modelo”. Para Platón, lo paradigmático resulta ser más real que la propia realidad. Pero, lo que llega a ser realmente tangible en el discurso de Gursky, es el vacío, o lo que Platón llamó “chorismós”. Según Platón, este término significa el abismo existente entre las esencias eternas e inmóviles y la realidad siempre cambiante del mundo. Como se puede comprobar, en las fotografías más recientes del artista alemán, nunca se aprecia sólo el tema, sino su destacable multiplicidad, un aspecto que se puede reconocer fácilmente en la imagen. La singular posición geográfica del espacio, también asalta en nosotros una reflexión. Percibimos el mundo justo delante, pero cabe preguntarse qué hay detrás. No la tierra como Heidegger habría deseado, sino el espacio de aviación, a un nivel metafórico, dibujado por el escritor y aviador francés Antoine de Saint-Exupéry. Dicho espacio, impregnado con eventos políticos y mundiales es donde Andreas Gursky hace su marca.¹³ Los innumerables acontecimientos y hechos colectivos que describen el mundo, son los que configuran una sólida definición del paisaje social en la actualidad. El filósofo Ludwig Wittgenstein defendía lo siguiente:

El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas.

¹¹ Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, p. 94. Original en inglés: <<The majority of Egyptologists have long since ceased to see the shape of the pyramid as a religious symbol. In the first instance a pyramid is a heap of stones, intended to prevent grave robbers from entering the grave chamber.>>

¹² *Ibidem*, pp. 94-95.

¹³ *Ibidem*, pp. 42-43.

El mundo viene determinado por los hechos, y por ser estos *todos* los hechos.
Porque la totalidad de los hechos determina lo que es el caso y también todo cuanto no es el caso.
Los hechos en el espacio lógico son el mundo.
El mundo se descompone en hechos.
Algo puede ser el caso o no ser el caso, y todo lo demás permanecer igual.
Lo que es el caso, el hecho, es el darse efectivo de estados de cosas.¹⁴

El funcionamiento de la lógica impera en el pensamiento de Wittgenstein. Los hechos se pueden interpretar como toda aquella actividad o comportamiento humano que transforma el paisaje. De ahí su importancia. Estos hechos son reflejados, tanto estética como narrativamente en la fotografía contemporánea de paisaje. A través de este lenguaje artístico se analiza la lógica de los hechos.

Por otro lado, el legado de los filósofos Karl Marx y Friedrich Nietzsche, son fundamentales para comprender el pensamiento postmoderno, explícito en la fotografía de paisaje. Algunas obras de Marx, como *La ideología alemana*, de 1846, y *El manifiesto comunista*, de 1848, fueron escritas en colaboración con el filósofo alemán Friedrich Engels. Marx promovió una visión materialista de la sociedad y la historia. Él veía la cultura humana principalmente a través de lentes de estructuras económicas y de clase.¹⁵ Al concebir la configuración social del entorno en este sentido, en cierto modo superficial, se implica también a otro concepto clave para comprender nuestra relación con el paisaje: el nihilismo. Esta terminología significa la ruptura de los valores que fundamentan la tradición cultural de Occidente. La idea fue señalada por A. López Quintás en su libro *La revolución oculta*. No obstante, la raíz de tal concepto parece proceder del filósofo alemán Friedrich Wilhelm Nietzsche. Karl Theodor Jaspers expresa al respecto: "La creciente incredulidad de nuestra época ha producido el nihilismo. Nietzsche es su profeta. El nihilismo, antes impotente en conatos dispersos, se ha convertido en una manera dominante de pensar". Se podría apuntar que la causa de este nihilismo es el desarraigo cultural.¹⁶ La despersonalización mostrada en las actitudes robóticas y colectivas de los trabajadores de las fábricas e industrias internacionales, reflejan este "nihilismo", manifestado sobremanera en numerosas obras de los artistas Andreas Gursky y Edward Burtynsky. Según expresa el propio Friedrich Nietzsche en su obra *Also sprach Zarathustra (Así habló Zaratustra)*: "El desierto crece. ¡Ay de quién dentro de sí cobija desiertos!"¹⁷ El filósofo hace referencia al vacío existencial que se instala en el individuo contemporáneo, trascendiendo por ende, en la concepción del paisaje.

La obra de Edward Burtynsky nos acerca también filosóficamente al proceso de trabajo de sus fotografías, describiendo una cierta conexión interna con sus pensamientos. El artista declaró, que él primero comienza su proyecto imaginando el tipo de paisaje que le gustaría fotografiar, y después se propone encontrar un lugar equivalente en el mundo real.¹⁸ De este modo, la composición de sus paisajes adquiere una doble vía de creación en la visualización de la imagen, primero interna y después externa. La enorme complejidad de la era posmoderna comporta, que los métodos para abarcar los proyectos artísticos sean lo más abiertos posibles, capaces de aceptar la

¹⁴ Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial S.A., p. 49.

¹⁵ Davis, K. F. (1999). *An American Century of Photography: from dry-plate to digital: the Hallmark Photographic Collection*. Kansas City, MO: Hallmark Photographic Collection, p. 423.

¹⁶ Jaén, P. (2010). *En torno al hombre masa*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 80.

¹⁷ Nietzsche, F. (1982). *Así habló Zaratustra*. Barcelona: Origen S.A., p. 335.

¹⁸ Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, p. 23.

transformación y lo imprevisto. Es por esto que el concepto de rizoma, como pensamiento de la realidad y como forma de crear, tal como fue conceptualizado por Gilles Deleuze, resulta francamente útil. La idea de rizoma plantea un sistema de pensamiento abierto. Además, el concepto filosófico de rizoma no sólo define una nueva manera de pensar, sino también nuevas maneras de crear formas.¹⁹ Esta idea nos permite concebir nuevos caminos para crear paisajes, algo que implica una política de estructura interna, ideas y reflexiones, que después se conceptualizan en imagen mediante una adecuada interpretación fotográfica. La lógica interna o mental, apuntada anteriormente con Andreas Gursky, de nuevo aparece en la obra de Burtynsky. A raíz de este posicionamiento artístico, cabe destacar al fotógrafo estadounidense Alfred Stieglitz, quien en su ensayo *Pictorial Photography (Fotografía pictórica)*, de 1899, declara que la fotografía no es sólo un proceso mecánico, sino que también requiere de un proceso mental, constituyendo este último el verdadero lenguaje artístico.²⁰ El pensamiento de Stieglitz hace referencia a un estado de la fotografía casi metafísico, en el que la sensación perceptiva se convierte en una cualidad abstracta.

No obstante, no se debe eludir la naturaleza racional del pensamiento. La razón, se impone de forma sistémica en nuestra conciencia, interfiriendo también en nuestra forma de percepción. Es un hecho, que tras la modernización del mundo, el ser humano se ha hallado en un espacio bastante más racional en el que todo es programado.²¹ Como apuntaba el filósofo francés Michel Foucault, en su libro *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines (Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas)*, el orden a partir del cual pensamos, no tiene el mismo modo de ser que el de los clásicos. Las ideas cambian y evolucionan.²² Ahora se construye un nuevo orden a través de la fotografía. Esta actitud se implanta en el lenguaje artístico de Andreas Gursky y Edward Burtynsky. Algunos ejemplos se encuentran en las obras *Greeley*, de 2002, o *Rimini*, de 2003, de Gursky, teniendo ambas un punto de vista alto. La fotografía *Manufacturing #18, Cankun Factory, Zhangzhou, Fujian Province (Manufactura nº18, fábrica de Cancún, Zhangzhóu, provincia de Fujian)*, de 2005, de Burtynsky, también responde a esta visión de orden racional que se establece en el paisaje en relación con el individuo.

El filósofo alemán Gottfried Wilhelm Leibniz, en quién culmina la estética racionalista, defiende el pensamiento cartesiano según el cual el goce estético de las impresiones sensoriales se basa en lo racional o en lo lógico. Sin embargo, ahora, lo racional o lo “lógico” ha dejado de ser goce estético para convertirse en una cualidad de la imagen a veces inquietante, que simboliza la idea de paisaje actual. La estética racionalista reflejaba la actitud humana y la situación social de Europa en el siglo XVII, fundamentalmente en Francia, donde imperaba el racionalismo. En el siglo XVIII, se desarrollarían unos análisis sobre estética, mediante los cuales se establecen ciertos criterios: la unificación de lo múltiple, la proporción, la simetría, y la síntesis de las partes con una misma estructura. Disponiendo un orden compositivo, atendiendo a los criterios mencionados anteriormente, se confiere atención a la individualidad de la obra, por el estilo imperante construido.²³ Estos criterios artísticos son perfectamente aplicables en la creación fotográfica del paisaje actual. La particular caracterización estética descrita queda recogida en numerosas obras de Gursky. Los patrones

¹⁹ Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 244.

²⁰ Moya Pellitro, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, p. 261.

²¹ Gerritzen, M. y Van Mensvoort, K. (2005). *Next Nature*. BIS Publishers, p. 30.

²² Foucault, M. (2009). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, p. 7.

²³ Watsuji, T. (2006). *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Sigueme, pp. 215-217.

compositivos que emplea este artista se rigen por el empleo de la proporción, la simetría, o la multiplicidad de un mismo diseño, lo que confiere síntesis en la relación de las partes con el todo. El paisaje fotografiado llega a sugerir, por tanto, un funcionamiento casi mecánico de la realidad.

Cabe contemplar también, el conflicto entre lo racional e irracional que domina la mente humana. Pensamientos y comportamientos se contradicen hacia la destrucción de nuestro propio hábitat. La teoría del filósofo inglés Thomas Hobbes, se fundamenta en el egoísmo intrínseco de la naturaleza humana. Según este autor, cada individuo está preocupado exclusivamente por la gratificación de sus propios deseos personales, y la medida de la propia felicidad es el éxito alcanzado en mantener un flujo continuo de gratificaciones. Este pensamiento conecta con otra teoría del mismo autor sobre el comportamiento destructivo del ser humano, de ahí su famosa sentencia: "el hombre es un lobo para el hombre". Somos autodestructivos, y esta es una reflexión a la que se puede llegar a través del trabajo del fotógrafo Edward Burtynsky. En una entrevista con Michael Torosian, Burtynsky muestra su planteamiento respecto al tema. El artista expone que trabajamos para suministrar aquellos materiales necesarios para la vida que estamos construyendo. Una de las ideas que intenta subrayar es la escala de este impacto, ya que nos afecta directamente. Según Burtynsky, actuamos para ser muy exitosos, y esto puede, eventualmente, ser perjudicial, ya que además somos muy destructivos por naturaleza. El artista plantea que debemos aprender a ser más conscientes de los recursos que nos han sido dados. Es importante discutir este tema, ya que implica un alcance global. Lo que resulta realmente revelador e interesante es, comprender cómo las fotografías de Burtynsky activan estas ideas en el individuo.²⁴

Es inevitable eludir el sentimiento de responsabilidad de la naturaleza, y somos conscientes de que nuestra especie, autoproclamada "*Homo sapiens sapiens*", se ha convertido en un animal nocivo para la supervivencia del planeta. Asimismo, el individuo constituye una amenaza virtualmente letal para la biosfera. Con el desarrollo tecnológico, el poder de la naturaleza ha sido cedido a la humanidad, volviéndose ésta más fuerte y destructiva. Como consecuencia, la coexistencia de todos los organismos del planeta se vuelve vulnerable, tanto por la increíble cantidad de bombas atómicas que existen, como por las variadas formas de degradación ambiental que provocan. La naturaleza se define como una "Mater dolorosa", alterada y contagiada por la misma fragilidad que marca la historia humana.²⁵ Por consiguiente, la cultura humana se degrada al mismo tiempo. Aunque la producción gastada y el desecho es una fuente potencial de energía en la industria global, para los etnologistas, la basura vertida marca el comienzo y el final de la cultura humana. El padre del psicoanálisis Sigmund Freud escribió como un prefacio, en su obra *La interpretación de los sueños*, de 1900, la siguiente cita: "Si no puedo cambiar la voluntad del cielo me lanzaré al infierno."²⁶

En 2005, Julian Lincoln Simon, profesor de la University of Maryland, expresó: "Ahora tenemos en nuestras manos... la tecnología para alimentar, vestir, y suministrar energía a una población en constante crecimiento durante los próximos siete mil millones de años..."²⁷ También está en nuestras manos saber utilizarla con fines

²⁴ Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, pp. 30-31.

²⁵ Bodei, R. (2011). *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela S.A., p. 151.

²⁶ Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, p. 78.

²⁷ Burtynsky, E. (2009). *Oil*. Germany: Steidl, p. 195. Original en inglés: <<We have in our hands now... the technology to feed, clothe, and supply energy to an ever-growing population for the next seven billion

productivos, y no destructivos, hacia un beneficio colectivo, posibilitando una reconstrucción positiva del paisaje mediante la incorporación e invención de nuevas ideas y formas de actuación. Se trata de pensar en una reelaboración de la comunicación que mantenemos con el entorno habitado, crear nuevas historias, reinterpretando las ya existentes. Después de todo, el paisaje es un continuo proceso de expresión de nuestra relación con el medio, definido por la cultura. El escritor y profesor americano Alexander Wilson, realizó la siguiente afirmación en su publicación *The Culture of Nature: North American Landscape from Disney to the Exxon Valdez* (*La cultura de la naturaleza: del paisaje norteamericano de Disney a Exxon Valdez*):

En el sentido más amplio del término, el paisaje es una forma de ver el mundo y proyectar nuestra relación con la naturaleza. Es algo que pensamos, hacemos, y construimos como un colectivo social. Por lo tanto, es una historia tanto geográfica como social. Se trata de un retorno a la tierra una y otra vez, pero es una tierra entendida como sujeto y objeto, un agente de los procesos históricos así como el campo de la acción humana...

Los términos de la supervivencia en el próximo siglo no se encontrarán dentro del ámbito tecnológico sino dentro de la cultura que lo rodea y lo produce. Necesitamos urgentemente imaginar entornos que no estén asociados a la dominación... Tenemos que contar nuevas historias sobre los asentamientos y el trabajo en esta Tierra.²⁸

Pensemos en reestructurar nuestra relación con el medio, y reflexionemos sobre nuestras acciones. El escritor William L. Fox, director del Center for Art + Environment, en el Nevada Museum of Art, en Reno, Nevada (EE.UU.), ha centrado sus investigaciones en indagar cómo la mente del ser humano es capaz de transformar el espacio en lugar, o la tierra en paisaje. En su publicación *Terra Antarctica, Looking into the Emptiest Continent* (*Tierra Antártica, explorando el continente más vacío*), de 2005, el autor expone cómo podemos emplear los significados culturales para aumentar nuestra neurobiología, con el fin de superar las dificultades de percepción que experimentamos al explorar grandes espacios. Mediante una mirada multidisciplinar hacia la Antártida, William L. Fox indaga en la evolución de nuestra visión, y en las historias entrelazadas de exploración, arte, cartografía, y ciencia.²⁹ Esta interdisciplinariedad es importante, ya que no se trata sólo de hablar sobre arte; en definitiva estamos hablando sobre la vida.

years...>>

²⁸ Wilson, A. (1992). *The Culture of Nature: North American landscape from Disney to the Exxon Valdez*. Cambridge, Mass.: Blackwell. Original en inglés: <<In the broadest sense of the term, landscape is a way of seeing the world and imaging our relationship to nature. It is something we think, do, and make as a social collective. Thus it is as much a social as a geographical history. It comes back to the land over and again, but it is a land understood as both subject and object, an agent of historical processes as well as the field of human action...>>

The terms of survival into the next century will not be found within the technological arena but from within the culture that surrounds and produces it. We urgently need to imagine environments which are not about domination... We need to tell new stories about settlement and work on this Earth.>>

²⁹ Fox, W. L. (2005). *Terra Antarctica: Looking into the Emptiest Continent*. San Antonio: Trinity University Press, pp. xiii-xiv.

Bibliografía

- Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz Conocimiento.
- Bodei, R. (2011). *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela S.A.
- Burtynsky, E. (2009). *Oil*. Germany: Steidl.
- Davis, K. F. (1999). *An American Century of Photography: from dry-plate to digital: the Hallmark Photographic Collection*. Kansas City, MO: Hallmark Photographic Collection.
- Foucault, M. (2009). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- Fox, W. L. (2005). *Terra Antarctica: Looking into the Emptiest Continent*. San Antonio: Trinity University Press.
- Gerritzen, M. y Van Mensvoot, K. (2005). *Next Nature*. BIS Publishers.
- Gursky, A. (1995). *Andreas Gursky. Images*. London: Tate Gallery.
- Jaén, P. (2010). *En torno al hombre masa*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Moure, G. (2000). *La arquitectura sin sombra*. Barcelona: Poligrafia.
- Moya Pellitro, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva.
- Nietzsche, F. (1982). *Así habló Zarathustra*. Barcelona: Origen S.A.
- Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nogué, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press.
- Pratesi, L. y Carpi de Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Lariviere.
- Watsuji, T. (2006). *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Sigueme.
- Weski, T. (2007). *Andreas Gursky*. Cologne: Snoeck.
- Wilson, A. (1992). *The Culture of Nature: North American landscape from Disney to the Exxon Valdez*. Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial S.A.