

EL *ROAD TRIP* Y EL ENSAYO FOTOGRÁFICO COMO EXPERIENCIAS DE LUGAR  
(ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA, 1958 - 2012)

Eriz Moreno Aranguren

2020





Programa de Doctorado: Investigación y Creación en Arte  
Departamento de Escultura  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

TESIS DOCTORAL

EL *ROAD TRIP* Y EL ENSAYO FOTOGRÁFICO COMO EXPERIENCIAS DE LUGAR  
(ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA, 1958 - 2012)

Eriz Moreno Aranguren

Director: Xabier Laka Antxustegi

Mayo, 2020



## RESUMEN

La presente investigación parte del uso del *road trip* como medio/manera de realizar fotografías para ser publicadas en ensayo fotográfico como una doble experiencia, una primera de lugar entre el autor y el territorio y una segunda de creación entre el autor, las fotografías y el formato. Se toma como marco temporal principal el periodo que abarca desde la publicación de *The Americans* de Robert Frank en 1958, y 2012 como fecha en la que el doctorando realiza un *road trip* en Estados Unidos con el objetivo de obtener las fotografías para su proyecto múltiple *Untitled (BERLIN)*. La investigación se centra espacialmente en el ámbito estadounidense y en los casos, como *Twentysix Gasoline Stations* (1963) de Edward Ruscha, en que los autores/artistas utilizan como expresión artística el ensayo fotográfico derivado del *road trip*.

Explicar el origen de este medio/manera, que obliga a tratar una variedad de materias que incluyen otras disciplinas diferentes a las del arte, ha estado guiado por un análisis intertextual determinado por los ensayos fotográficos a los que se hace referencia en la tesis y, a su vez, por las conexiones que se generan con las dos acciones integradas en el marco conceptual: el *road trip* y la fotografía.

Se ha empleado esta metodología en función de los paralelismos y concordancias detectados y analizados en diferentes ensayos fotográficos como lenguaje narrativo propio dentro del arte, autónomo, no solo independiente del sistema expositivo sino incluso del origen de las fotografías que lo conforma, considerándolo como un medio de relacionarse con el territorio y como forma de expresión.

El análisis de los proyectos personales *Untitled (BERLIN)* y *Bratstvo / Jedinstvo*, enfatiza la secuencia creativa: investigar > coleccionar > narrar, como medio/manera de creación como proceso de investigación.

**PALABRAS CLAVE:** ensayo fotográfico, *road trip*, viaje, paisaje, fotografía, objetividad, instantaneidad, archivo.

*Road trip*: [del inglés, viaje en carretera] es un término que se utiliza para describir un tipo de viaje de placer u ocio en el que se recorren largas distancias en vehículo privado.

Ensayo fotográfico: publicación basada en el uso de fotografías y es equivalente al ensayo en prosa, en el cual un autor desarrolla sus ideas sobre un tema determinado con carácter y estilo personales.



## LABURPENA

Ikerketa hau road trip-aren erabileran oinarritzen da fotografia-saiakeran argitaratzeko argazkiak egiterakoan bitarteko/modu hartuta. Ekintza horren bidez esperientzia bikoitza suertatzen da, lehena, egilearen eta lurraldearen artekoa eta bigarrena sorkuntzakoa, hau da, egilearen, argazkiaren eta formatuaren artean sortzen diren harremanak. Denbora-marko nagusitzat Robert Frank-en *The Americans* 1958ean publikatu zenetik 2012ra hartzen da, azken hau doktoregaiak, Estatu Batuetan *Untitled (BERLIN) bere* proiektu anitzeko argazkiak lortzeko helburuarekin, *road trip*-a egin zueneko. Ikerketa Estatu Batuen eremuan finkatzen da, eta *road trip*-tik eratorritako argazki-saiakera adierazpen artistiko gisa erabili duten autore/artistengan ere, esaterako Edward Ruscharen *Twentysix Gasoline Stations* (1963).

Bitarteko/modu honen jatorria azaltzea, non artearekin harremanik ez dituzten hainbat diziplina batzuk bildu eta tratatu behar diren, tesian aipatutako saiakera fotografikoak zehaztutako analisi intertestual batek gidatuta dator eta, aldi berean, esparru kontzeptualean integratzen diren bi ekintzetan sortutako konexioek ere: *road trip*-a eta argazkia.

Metodologia hori erabili izan da saiakera fotografiko ezberdinetan, artearen barneko narrazio-hizkuntza propioa duen aldetik, antzeman eta aztertu diren paralelotasun eta komuntadurak kontuan hartuta: saiakera fotografikoa lengoai autonomo gisa, hau da, erakusketa sistemaren eta argazkien jatorriaren guztiz independentea dena, eta lurraldearekin erlazionatzeko bitarteko eta adierazpen modu gisa.

*Untitled (BERLIN)* eta *Bratstvo / Jedinstvo* proiektu pertsonalen azterketak honako sekuentzia sortzaile hau azpimarratzen du: ikertu > bildu > kontatu, sortzeko bitarteko/modu gisa ikerketaren prozesuan.

**HITZ GAKOAK:** saiakera fotografikoa, *road trip*, bidaiak, paisaia, argazkilaritza, objektibotasuna, berehalakotasuna, artxiboa.

Road trip: ingelesetik “errepideko bidaia”, plazerra edo aisiarekin lotutako bidaia mota da, ibilgailu pribatuan distantzia luzeak eginez.

Argazki-saiakera: argazkien erabilerarekin oinarritutako argitalpena, prosa-saiakeraren parekidea non egileak, bere estilo eta izaera propioz, gai baten inguruan bere ideiak garatzen dituela.





## ABSTRACT

This research is based on the use of the road trip as a medium/way of taking photographs to be published in a photographic essay as a double experience. First one, between the author and the territory and second one, between the author, the photographs and the format. The main time frame for the research covers the period between the publication of Robert Frank's *The Americans* in 1958 and 2012 as the date in which the PhD student undertakes a road trip in the United States with the aim of obtaining photographs for his multi-project *Untitled (BERLIN)*. The research is spatially focused on the United States and in concrete cases, such as Edward Ruscha's *Twentysix Gasoline Stations* (1963), in which the authors/artists use the photographic essay derived from the road trip as an artistic expression.

Explaining the origin of this medium/way —that requires the treatment of a variety of subjects that include other disciplines than art— has been guided by an intertextual analysis determined by the photographic essays referred to in the thesis and, in turn, for the connections generated with the two actions integrated into the conceptual framework: the road trip and photography.

This methodology has been used based on the parallels and concordances detected and analyzed in different photographic essays as an own narrative language within the art, autonomous, not only independent, of the exhibition system but, even of the origin of the photographs that comprise it, considering it as a way to relate to the territory and as a form of expression.

The analysis of the personal projects *Untitled (BERLIN)* and *Bratstvo / Jedinstvo*, emphasizes the creative sequence: investigate > collect > narrate, as a means/way of creation as a research process.

**KEY WORDS:** photographic essay, road trip, travel, landscape, photography, objectivity, instantaneousness, archive.

Road trip: a term used to describe a type of leisure trip in which long distances are traveled in a private vehicle.

Photo essay: publication based on the use of photographs. It is equivalent to the prose essay, "in which an author develops his ideas on a given topic with personal character and style."

## TABLA DE ABREVIATURAS

Estados Unidos	/	Estados Unidos de América
EUR	/	Euro
FSA	/	Farm Security Administration
MoMA	/	Museum of Modern Art, Nueva York (Estados Unidos)
PIB	/	Producto Interior Bruto
RA	/	Resettlement Administration
USD	/	Dólar estadounidense

Las abreviaturas bibliográficas de las referencias y citas que se incluyen en el texto son las habitualmente utilizadas, por lo que se omiten en esta tabla.

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	17
1.1. Objeto o propósito de investigación .....	17
1.2. Delimitación del marco espacio-temporal.....	20
1.3. Metodología.....	21
1.4. Estructura de la tesis .....	24
1.5. Motivación y antecedentes personales .....	29
<i>Güeñes, no-turismo</i> (2008) .....	29
<i>(1:1)</i> (2010).....	32
<i>Projekt Beton</i> (desde 2011) .....	33
<i>Fest der Millionen / Werk der Millionen</i> (desde 2013) .....	36
<i>18/19/2013</i> (desde 2013) .....	39
<i>Frontiers of Europe</i> (desde 2015).....	45
2. DESARROLLO CONCEPTUAL DE LAS PALABRAS CLAVE .....	47
2.1. Desplazamiento .....	47
2.1.1. Viaje (arte).....	47
2.2. Road trip.....	59
2.2.1. Circunstancias culturales relacionadas con el <i>road trip</i> en los Estados Unidos .....	62
2.3. Ensayo fotográfico.....	78
2.4. Fotografía (arte) .....	86
Veracidad.....	88
Archivo .....	96
Instantaneidad .....	106
2.5. Objetividad en la fotografía .....	114
2.5.1. Fotografía directa .....	118
2.5.2. Berenice Abbott.....	136
2.5.3. Robert Adams.....	142
2.5.4. Stephen Shore .....	149
2.5.5. Dan Graham .....	164
2.5.6. Bernhard y Hilla Becher.....	169
2.5.7. <i>Düsseldorfer Fotoschule</i> [Escuela de fotografía de Düsseldorf].....	181
2.5.8. Wim Wenders.....	204
2.5.9. Robert Smithson .....	212
2.5.10. Panorámicas realizadas a nivel de calle.....	219

2.6. Experiencias de lugar .....	227
El <i>road trip</i> como experiencia de lugar .....	227
El ensayo fotográfico como una doble experiencia de lugar .....	229
2.7. Paisaje y comienzo de la construcción de la identidad en Estados Unidos .....	231
3. ANTECEDENTES Y CONDICIONES QUE FAVORECEN LA APARICIÓN DEL <i>ROAD TRIP</i> + ENSAYO FOTOGRAFICO .....	239
3.1. Escenario tecnológico .....	239
3.1.1. Transporte y movilidad en los Estados Unidos .....	240
3.1.2. Cámara fotográfica .....	274
3.2. Escenario económico, político y social en Estados Unidos: 1929 - 1945 .....	292
<i>Crack</i> del 24 de octubre de 1929 .....	292
New Deal .....	295
3.3. Escenario creativo: Resettlement Administration y Farm Security Administration .....	297
Sección Histórica .....	299
Jack Delano .....	301
Walker Evans .....	302
Dorothea Lange .....	309
Russell Lee .....	316
Marion Post Wolcott .....	321
Louise y Edwin Rosskam .....	322
Arthur Rothstein .....	325
Ben Shahn .....	327
Archivo fotográfico de la Gran Depresión .....	332
Influencia en/de <i>Grapes of Wrath</i> (1939) .....	334
3.4. La edad de oro del capitalismo: la posguerra en Estados Unidos: 1946 - 1973 .....	340
4. <i>ROAD TRIP</i> + ENSAYO FOTOGRAFICO, HASTA 2012 .....	347
4.1. Antecedentes .....	348
4.2. Autores/Artistas .....	357
Robert Frank .....	357
Edward Ruscha .....	372
Danny Lyon, <i>The Bikeriders</i> (1968) .....	389
Lee Friedlander .....	392
Jacob Holdt, <i>American Pictures</i> (1977) .....	398
Joel Sternfeld, <i>American Prospects</i> (1987) .....	402

Paul Graham, <i>American Night</i> (2003), <i>A Shimmer of Possibility</i> (2007), <i>The Present</i> (2012) .....	408
Alec Soth, <i>Sleeping by the Mississippi</i> (2004) .....	414
Taiyo Onorato y Nico Krebs, <i>The Great Unreal</i> (2009).....	418
Justine Kurland, <i>This Train is Bound for Glory</i> (2009).....	420
Doug Rickard, <i>A New American Picture</i> (2010).....	422
Hans Gremmen, <i>The Mother Road</i> (2012) .....	428
4.3. Conclusión del <i>road trip</i> + ensayo fotográfico .....	430
5. PRÁCTICA PROPIA EN <i>ROAD TRIP</i> + ENSAYO FOTOGRAFICO .....	433
5.1. Análisis de un caso: <i>Untitled (BERLIN)</i> .....	433
Berlin (America).....	434
Road documentary .....	445
Road to Berlin (America) .....	452
5.2. Otra experiencia <i>road trip</i> posterior a <i>Untitled (BERLIN)</i> .....	454
5.2.1. <i>Bratstvo / Jedinstvo</i> , o la autopista como objeto.....	454
5.2.2. Investigar > Coleccionar > Narrar .....	459
6. CONCLUSIONES.....	467
6.1. El <i>road trip</i> + ensayo fotográfico como una doble experiencia de lugar .....	467
6.2. Condiciones necesarias del contexto para la construcción binomio <i>road trip</i> + ensayo fotográfico .....	468
6.3. Conclusiones a través de una comparativa de <i>The Americans</i> (1958/1959) y <i>Twentysix Gasoline Stations</i> (1963).....	473
6.4. Práctica propia: <i>Untitled (BERLIN)</i> .....	475
6.5. Consideraciones finales.....	477
7. ANEXOS .....	479
ANEXO 1 .....	479
ANEXO 2.....	482
ANEXO 3.....	484
ANEXO 4.....	486
ANEXO 5.....	489
ANEXO 6.....	496
ANEXO 7.....	498
ANEXO 8 .....	501
ANEXO 9.....	522
8. BIBLIOGRAFÍA .....	523



EL *ROAD TRIP* Y EL ENSAYO FOTOGRÁFICO COMO EXPERIENCIAS DE LUGAR  
(ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA, 1958 - 2012)





## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. Objeto o propósito de investigación

La idea de realizar esta tesis sobre el *road trip*<sup>1</sup> y el ensayo fotográfico<sup>2</sup> como experiencias de lugar surge de una primera observación derivada de nuestro interés investigador y creador en ambos medios, los cuales aparecen unidos a menudo en obras de numerosos autores/artistas y la nuestra propia. Hemos encontrado semejanzas en el proceso de creación de estas obras, que se manifiestan en la forma de expresar la comprensión del lugar por el que se ha viajado, una experiencia con el territorio, previa a la creación del ensayo fotográfico, que propicia que estas obras compartan un similar terreno discursivo y práctico. Por tanto, la idea que dio comienzo a esta investigación fue la de comprender y describir la forma en que la primera experiencia de lugar deriva en una segunda, en forma de publicación: el ensayo fotográfico.

Un factor significativo ha sido determinar cuál era el origen y qué causas propiciaron la unión entre el *road trip* y ensayo fotográfico dentro del ámbito artístico. Por este motivo en la presente tesis hemos presentado y desarrollado los diversos condicionantes tecnológicos, sociales, económicos, políticos y creativos que favorecieron este hecho. Su propósito ha sido explicar la concatenación de los diferentes factores externos que ayudaron a su aparición como una nueva forma de arte. Por lo tanto, abordamos la suma e interrelación de las cuestiones tanto conceptuales como causales en lo referente a los ensayos fotográficos y los *road trip*, completado finalmente con una aportación más específica de nuestra propia creación artística *Untitled (BERLIN)*.

Uno de los objetivos de la presente investigación es la comprensión de la autonomía del ensayo fotográfico como lenguaje narrativo propio dentro del arte no solo independiente del sistema expositivo sino incluso del origen de las fotografías que lo conforman. En este sentido Robert Frank y Edward Ruscha han sido dos referentes esenciales no solo debido al uso innovador de la fotografía realizada en el *road trip*,

---

<sup>1</sup> *Road trip*: del inglés viaje en carretera, es un término que se utiliza para describir un tipo de viaje de placer u ocio en el que se recorren largas distancias en vehículo privado.

<sup>2</sup> Ensayo fotográfico: publicación basada en el uso de fotografías y es equivalente al ensayo en prosa, “en el cual un autor desarrolla sus ideas sobre un tema determinado con carácter y estilo personales” (Real Academia Española 2019).

sino también por la relevancia del ensayo fotográfico en su obra, estableciéndolo como una tipología disciplinar de obra de arte.

Al establecer esta fecha de inicio con el trabajo de Frank y Ruscha entre mediados de las décadas de 1950 y 1960, desde el punto de vista temático, estilístico y formal, se revela también la importancia que el *road trip* tiene en el ámbito estadounidense, no solamente como fenómeno, sino como resultado de los factores que son origen y consecuencia del *American dream* y el *American way of life*, formas de vida que critican los autores/artistas que practican el medio del ensayo fotográfico y que investigamos en la presente tesis. Por esta razón destacamos la importancia del contexto estadounidense de la primera mitad del siglo XX como base de la construcción artística de las obras posteriores, donde se interpreta la situación política y social bajo aspectos formales: la fotografía directa resultado de la *Photo-Secession*, los paisajes estadounidenses retratados primero por Ansel Adams y posteriormente por Robert Adams, el trabajo influyente de los fotógrafos de la RA/FSA o los *snapshots* de Stephen Shore que surgen como consecuencia de una serie de circunstancias estadounidenses que han de ser analizadas para poder ser comprendidos en su contexto.

Esta misma importancia que damos al contexto en la investigación general de la tesis la trasladamos también a las motivaciones y antecedentes personales que preceden a nuestro proyecto *Untitled (BERLIN)* porque detectamos una secuencia trazable de medios y formas de trabajar resultado de los proyectos anteriores y este, a su vez, también ha sido origen de proyectos posteriores, por lo que una explicación de los antecedentes ayuda a entender el porqué de su existencia.

Es dentro de estos contextos, globales y propios, donde destacamos el concepto “lugar”, que en el caso de nuestra investigación explicará la importancia del *road trip* y lo que este implica (automóvil, carretera, gasolinera, etc.) como medio/manera para una experiencia personal, en nuestro caso utilizando la fotografía, con el territorio (topográfico y social), que posteriormente derivará en ensayo fotográfico, creándose una segunda experiencia entre las fotografías y la publicación. Consideramos la importancia de este proceso, fundamento de esta tesis, como generador artístico, valorándolo como un sistema cultural que, de forma metodológica, nos proporciona las claves de significación de sus signos y símbolos, contribuyendo a concretar una vía expresiva en el terreno común de la imagen y el paisaje como marco conceptual.

Cuando se produce la unión entre *road trip* y el ensayo fotográfico, se aporta no solo relación entre lugar y fotografía, sino que también clarifica las relaciones expresivas entre la *investigación*, la *colección* (realización de fotografías, vídeos u obtención de cualquier tipo de material) y la *narración* (expresión artística en un medio). Es por ello que esta tesis quiere aportar un enriquecimiento en cuanto a las significaciones históricas y discursivas sin ánimo de acotar ninguna disciplina, sino al contrario, con la intención de realzar la presencia de los ensayos fotográficos en el campo del arte y aumentar si cabe, la cualidad expresiva del mismo, subrayando la importancia relacional de esta materia.

Desde el inicio del proceso investigador nos percatamos de la ausencia de referencias que englobasen totalmente este género, habiendo sido solamente posible encontrar estudios que tratan parcialmente los temas y los autores/artistas de manera individual o colectiva (*Photo-Secession*, fotógrafos de la RA/FSA, la escuela de Düsseldorf, Group f/64) analizados en la presente tesis. Por ello creemos que esta es la primera que estructura los ensayos fotográficos que utilizan el *road trip* como medio/manera y analiza su aparición e influencias más relevantes, teniendo en cuenta no solamente las del arte y las publicaciones sino también las de otros como son la economía, la historia, la ingeniería y la sociología.

## 1.2. Delimitación del marco espacio-temporal

El marco temporal está definido por la fecha de publicación en 1958 del ensayo fotográfico de Robert Frank *The Americans* (considerado por la mayoría de los investigadores como el primer caso dentro del contexto del arte que fuese sobre Estados Unidos y utilizando el *road trip* como medio/manera en el que el fin último de las fotografías era el de ser publicadas) y 2012, fecha en la que el doctorando realiza un *road trip* en Estados Unidos con el objetivo de obtener las fotografías para su proyecto múltiple *Untitled (BERLIN)*. Teniendo en cuenta el contexto de estas dos obras, nuestro trabajo de investigación se centra espacialmente en el ámbito estadounidense y en aquellos casos en que los autores/artistas hayan realizado trabajos fotográficos como expresión artística utilizando el *road trip* como medio/manera y cuyo objetivo es el de ser publicadas en un ensayo fotográfico.

Si bien es cierto que la industria de automoción y la fotográfica evolucionaron de forma paralela en Europa y en Norteamérica, debido a las diferencias culturales, económicas y sociales entre ambos continentes la unión entre el automóvil y la fotografía tiene desarrollos muy diferenciados, y es por ello que delimitar el ámbito de la investigación a los Estados Unidos nos ha permitido centrarnos en la diversidad de factores que propiciaron la aparición de la unión del *road trip* con el ensayo fotográfico entre mediados de las décadas de 1950 y 1960.

Cabe mencionar que, aunque el marco temporal principal es el siglo XX en general, los conceptos analizados tienen un marco temporal más amplio, que abarca desde el siglo XVIII, en el caso del desarrollo de la noción de viaje en el arte, hasta prácticamente la actualidad, al incluir proyectos posteriores a *Untitled (BERLIN)*.

Así mismo, hemos considerado necesario ahondar específicamente en períodos excepcionales como la Gran Depresión y la posguerra de la Segunda Guerra Mundial debido a que condicionaron tanto lo circunstancial vital como el lenguaje conceptual y visual de los autores/artistas posteriores.

### **1.3. Metodología**

Nuestro punto de partida han sido las palabras clave que describen el título de la presente tesis y sus vínculos, teniendo en cuenta que el propio título es el concepto de la investigación. Hemos empleado esta metodología en función de los paralelismos y concordancias que hemos detectado y que se focalizan en las diferentes obras artísticas analizadas. Las relaciones que se establecen entre los diferentes campos estudiados han estado guiadas por un análisis intertextual determinado por los ensayos fotográficos a los que hacemos referencia en la tesis y, a su vez, por las conexiones que se generan con los dos parámetros integrados: el *road trip* y la fotografía.

Una vez fijado el propósito de la investigación hemos tenido presente el modo de relacionar la información extraída y las fuentes de las que hemos dispuesto. Por este motivo sus fases siguen una estructura en función del análisis del contenido que se refleja en los capítulos de la presente tesis: en los dos primeros definimos los diferentes conceptos a tratar y en el tercero seleccionamos y explicamos nuestras aportaciones personales en este campo, aportando un análisis e interpretación de los resultados.

El tema de esta investigación nos ha servido de parámetro para un análisis doble: uno primero de lugar entre el autor y el territorio y uno segundo de creación entre el autor, las fotografías y la publicación. Hemos considerado necesario seguir varias direcciones, teniendo en cuenta tanto los términos formales en función de las estructuras y las afinidades electivas que comparten los autores/artistas objeto de estudio, como los asuntos no relacionados con el arte propiamente dicho, sino con la economía, la historia, la ingeniería y la sociología con los que contextualizar la tesis y que nos ayuden a comprender las obras. Por esa misma razón explicativa se han incluido citas, datos biográficos y técnicos, referencias a todo tipo de hechos históricos y entrevistas en los anexos, manteniendo la mayor neutralidad posible ante el estudio, intentando no dar por sentada ninguna afirmación en la medida de lo posible.

Para la obtención de datos, la fuente principal ha sido las bibliotecas (tanto digitales como físicas) y los estudios o artículos que los investigadores han escrito previamente sobre los autores/artistas o temas que forman parte de nuestra investigación. No haber encontrado estudios similares al nuestro nos ha supuesto incluir una gran cantidad de referentes bibliográficos en la investigación, que han sido necesarios para poder confirmar las diferentes afirmaciones realizadas por los investigadores referenciados. Ello nos ha obligado a desarrollar una intensa investigación bibliográfica, de consulta y rastreo de fuentes, tanto primarias como secundarias.

La mayor parte de las fuentes primarias que hemos consultado son las propias publicaciones de los autores/artistas referenciados en nuestra investigación, sus páginas web personales y los estudios existentes de sus obras, de los que destacamos: las publicaciones relacionadas con las fotografías realizadas para la RA/FSA, *American Photographs* de Walker Evans como consecuencia de su propio interés en mostrar los Estados Unidos y *Let Us Now Praise Famous Men* como unión del género periodístico con sus fotografías, *The Americans* de Robert Frank que como extranjero consiguió mostrar Estados Unidos a los estadounidenses, *Twentysix Gasoline Stations* y *Every Building in sunset Strip* de Edward Ruscha como ejemplo de una estética basada en el distanciamiento y el “no estilo”, *The American Monument* de Lee Friedlander en el que se une la idea de colección y su uso narrativo, *American Pictures* de Jacob Holdt describiendo en fotografías una experiencia personal y subjetiva, *American Prospects* de Joel Sternfeld como ejemplo de búsqueda del reverso del *American Dream*, *Sleeping by the Mississippi* de Alec Soth donde encontramos un ejemplo de los ensayos fotográficos contemporáneos, *A New American Picture* de Doug Rickard y *The Mother Road* de Hans Gremmen como ejemplo de la utilización de las vistas del territorio realizadas por medios digitales. Hemos necesitado recurrir a los catálogos de las múltiples exposiciones que se han venido produciendo sobre la obra de los fotógrafos que han sido objeto de nuestro estudio. En general, muchas de estas fuentes primarias no se encuentran traducidas ni son accesibles en las bibliotecas o hemerotecas españolas, pero gracias a su accesibilidad mediante internet ha sido posible encontrarlas. Cabe también destacar la dificultad de encontrar referencias a los ensayos fotográficos publicados a partir del año 2000, los creados por autores/artistas independientes o los autoeditados debido a su posible distribución local o por ser ediciones pequeñas.

El acceso a las fuentes secundarias sobre los estudios realizados en el ámbito norteamericano de los temas como movilidad, transporte, urbanismo, etc. también ha sido posible gracias a su accesibilidad mediante internet. La consulta fiable de gran parte de las fuentes primarias y secundarias más antiguas, en especial de las revistas académicas (que se pueden consultar digitalizadas) y los catálogos, no hubiera sido posible sin el acceso a los fondos *online* disponibles principalmente en Google Books y la página web de la Biblioteca del Congreso en Washington D. C., además de en muchas otras bibliotecas universitarias estadounidenses y archivos digitales.

La propia naturaleza de nuestra hipótesis general reclamaba un acercamiento multidisciplinar, transversal y comparativo. Por ello nuestra tesis se ha desarrollado surcando múltiples campos: filosofía, estética, fotografía, literatura, economía, etc. La complejidad del tema exigía y justificaba este planteamiento dado que la naturaleza misma de la actividad artística no puede entenderse hoy sino como un ejercicio de diálogo crítico entre diferentes ideas y conocimientos.

#### 1.4. Estructura de la tesis

Para una mejor articulación y diferenciación de los contenidos hemos dividido la tesis en seis capítulos y nueve anexos.

En el **capítulo 1** exponemos los parámetros que delimitan y justifican el objeto o propósito, la metodología, la estructura y la motivación de la presente investigación, junto con una selección de nuestros proyectos artísticos que ejemplifican nuestro interés previo en la materia. Consideramos conveniente el contextualizar la parte práctica de la tesis, *Untitled (BERLIN)*, con varios de nuestros otros proyectos anteriores y no solo con los realizados por otros autores/artistas, ya que de las características específicas de cada uno de estos proyectos podemos trazar una secuencia de conceptos y medios por las cuales *Untitled (BERLIN)* tiene unas características específicas.

El **capítulo 2**, “Desarrollo conceptual de las palabras clave”, sitúa el fundamento básico de la investigación. En él desarrollamos las diferentes palabras clave que aparecen implícitas tras el título y funciona como una red introductoria que explica y delimita conceptos como desplazamiento y *road trip*, el ensayo fotográfico, la fotografía en el arte (donde destacamos la veracidad, el archivo y la instantaneidad), la objetividad en la fotografía (donde describimos la aparición de este estilo de fotografía durante el siglo XX y los autores/artistas que consideramos de referencia), la experiencia de lugar y la relación del paisaje con la construcción de la identidad en los Estados Unidos. De este capítulo destacamos el apartado sobre la experiencia de lugar, ya que es a partir de este concepto de donde desarrollamos posteriormente nuestra práctica.

A estos conceptos les añadimos varios subconceptos para que su comprensión sea todavía más específica, dado que el campo de la fotografía es tan amplio como autores que la practican. Por esa razón, nos ha interesado el construir el subcapítulo de objetividad en la fotografía para analizar a los principales autores/artistas y hechos relacionados a la hora de construir un lenguaje basado en imágenes, y en concreto el periodo de la llamada fotografía directa como origen de un estilo con características propias en los Estados Unidos y que establece a la fotografía como un arte independiente y reconocido: “fotografías que parecen fotografías” (Sadakichi Hartmann cit. en L. Warren 2005, 3:738). Para finalizar este subcapítulo



incluimos las panorámicas realizadas a nivel de calle, desde su origen hasta el presente señalando las posibilidades futuras de este medio fotográfico.

En el **capítulo 3**, describimos los tres escenarios fundamentales de la investigación, con sus antecedentes y condicionantes que favorecen la aparición del *road trip* unido al ensayo fotográfico, estos son: el tecnológico, el económico-político-social y el creativo.

En el escenario tecnológico, en primer lugar, describimos la invención, implantación y evolución del transporte basado en el automóvil en los Estados Unidos, dando explicación a cómo el automóvil pasó de ser un elemento extraño a finales del siglo XIX a formar parte de la identidad del país en el transcurso de pocas décadas. Un fenómeno que tuvo como causa y consecuencia la adecuación del territorio y el urbanismo para que el automóvil pudiese circular, un fenómeno que a su vez provocó que la población necesitase poseer un vehículo para poder desarrollar sus actividades. La construcción y mejora de carreteras también tuvo motivos de defensa nacional para poder movilizar al ejército de la forma más rápida posible en caso de necesidad, hecho que provoca que el gobierno se involucre en lo que sería la mayor obra pública del mundo hasta la época. La extensión y creación de estas carreteras tuvo también como consecuencia la aparición de los comercios que cubren las necesidades de los vehículos y de las personas que viajan en ellos, creando un paisaje alrededor de la carretera que pasaría a ser parte de la identidad estadounidense.

El segundo factor tecnológico a tratar ha sido la evolución de las cámaras fotográficas, centrándonos en los aspectos que consideramos importantes para comprender posteriormente tanto la obra de los autores/artistas relacionados con el *road trip* como nuestro proyecto *Untitled (BERLIN)*, tales como: la invención e implantación de las cámaras portátiles y asequibles por parte de Kodak, que favorecieron la popularización de la fotografía, y como consecuencia la aparición del estilo *snapshot*, la implantación del formato de negativo de 35 mm y los avances en el campo de la óptica por parte de Leica y la aparición de la fotografía a color, que en principio no fue bien recibida dentro del ámbito artístico, pero que, en el caso que nos incumbe, gracias a los artistas relacionados con la *New American Color Photography* acabaría por ser aceptada.

En el escenario económico, político y social primeramente describimos las causas y consecuencias del *crack* económico de 1929 que derivarían en las políticas del *New Deal* que, a su vez, supuso la creación de la RA/FSA, organismo estatal en el que participaron fotógrafos que incluimos en el escenario creativo y que posteriormente influirían a las siguientes generaciones de autores/artistas, tal y como desarrollamos en el capítulo 4.

Posteriormente, explicamos la recuperación económica estadounidense a partir del año 1950, origen del sistema económico y social que permaneció vigente hasta las crisis del petróleo de la década de 1970. Estas décadas de bonanza económica estadounidense favoreció la creación artística de expresiones como el *beat*, el *pop art* o el *mínimal*, etc. que en muchos casos eran una forma de crítica al propio sistema social y económico estadounidense que los sustentaba.

En el **capítulo 4**, “Road trip + ensayo fotográfico, hasta 2012”, describimos, en orden cronológico, los ensayos fotográficos artísticos sobre Estados Unidos utilizando el *road trip* como medio/manera, poniendo como fecha límite nuestro *road trip* en 2012 para realizar el proyecto *Untitled (BERLIN)*. En su desarrollo hemos descubierto cómo autores/artistas con preocupaciones muy diferentes comparten ciertas pautas y medios similares. Con este trasfondo, cada autor/artista pone de relieve mediante las fotografías sus inquietudes personales y su relación con el país, que, como se veía en el capítulo anterior, tiene como característica ser el ejemplo mundial del modelo socioeconómico capitalista.

En este capítulo hemos considerado muy importante no obviar ciertos datos biográficos que consideramos interesantes de cada autor/artista, puesto que en ellos hemos encontrado en numerosas ocasiones relaciones profundas con su creación.

Al final del capítulo aportamos las conclusiones, explicando cómo este género, basado en las experiencias personales y sus consecuentes experiencias artísticas a partir de los Estados Unidos, permanece en un estado de constante realización y actualización, donde los autores/artistas mantienen una relación crítica con la imagen internacionalmente extendida de este país a través de la cultura popular y los medios de comunicación, una visión crítica que va adaptándose mediante la fotografía a los

nuevos tiempos, a la vez que mantienen el trasfondo del país como concepto a ser representado.

En el **capítulo 5**, “Práctica propia en *road trip* + ensayo fotográfico”, abordamos los proyectos personales *Untitled (BERLIN)* y *Bratstvo / Jedinstvo* que constituyen el corpus práctico de la tesis, enfatizando cómo estos se relacionan con los conceptos y las obras que hemos analizado en los capítulos anteriores.

*Untitled (BERLIN)* es el proyecto principal, creado en los Estados Unidos, donde visitamos todas las comunidades llamadas Berlin existentes en el país. Este proyecto se divide en tres apartados, cada uno haciendo referencia a una obra independiente pero relacionada con la experiencia personal en el *road trip* en 2012:

- *Berlin (America)*
- *Road documentary*
- *Road to Berlin (America)*

En el segundo proyecto, *Bratstvo / Jedinstvo*, consecuencia del anterior, que realizamos en Europa, concretamente en los países que conformaban Yugoslavia describimos los pormenores de su realización para explicar mejor los nexos y las ampliaciones de las diferentes prácticas que comenzamos en el proyecto previo y que consideramos importantes, tales como la secuencia: investigar > coleccionar > narrar, en la que actualmente estamos inmersos y que ha definido nuestro medio/manera de investigación y creación.

En el **capítulo 7** desarrollamos las conclusiones en función de los objetivos y la hipótesis de partida y, finalmente, el **capítulo 8** anexamos nueve documentos:

- Seis textos, donde varios de los autores/artistas tratados hablan sobre sus obras en primera persona (fragmentos de libros y entrevistas).
- Un anexo describiendo un proyecto fotográfico para la Standard Oil de Filadelfia que involucró a varios de los fotógrafos que habían estado relacionados con la FSA.

- Una comparativa de las semejanzas que hemos encontrados entre las fotografías que realizamos durante nuestro *road trip* con las realizadas por varios de los autores/artistas que referenciamos en la tesis.
- Un mapa conceptual en el que explicamos nuestra forma de trabajar actual (investigar > coleccionar > narrar).

## 1.5. Motivación y antecedentes personales

“Place can be difficult to locate” [El lugar puede ser difícil de localizar] (Dean y Millar 2005, 11).

Nuestra práctica artística se centra en la creación en base a proyectos (y no obras específicas) que están principalmente relacionados con contextos histórico-políticos concretos y con su efecto en una población o en un paisaje concreto. El modo de aproximación a estos contextos es mediante el trabajo *in situ* valorando la experiencia personal con el lugar, y de la unión de estos factores surge cada método de trabajo característico utilizado para afrontar cada creación y cada una de las exposiciones o publicaciones<sup>3</sup> de forma individualizada.

Para una mayor comprensión de nuestra forma de operar, hemos seleccionado los proyectos que mejor reflejan la evolución de nuestra práctica artística basada en esta creación y colección de archivos (fotografías, vídeos y objetos tanto propios como ajenos) que son expuestos en forma de instalación y/o publicación y que a menudo se concatenan en trabajos futuros a modo de *working in progress*.

### **Güeñes, no-turismo (2008)**

En el proyecto *Güeñes, no-turismo*, realizado en la localidad vizcaína de Güeñes, se creó un recorrido “no-turístico” (o anti turístico) por localizaciones dispersas a lo largo de los 41,49 km<sup>2</sup> que tiene el municipio, fuera de los itinerarios oficiales del Ayuntamiento o de las guías de viaje. Las localizaciones fueron seleccionadas teniendo en cuenta sus características y nuestra experiencia personal con ellas, teniendo en cuenta su relación con el paisaje [figura 1], su situación o sus características específicas. Estas localizaciones fueron “museizadas” mediante placas con su título y fecha de encuentro. La intención de salirse de los recorridos oficiales era romper con la costumbre de que el espectador/visitante tropiece con lo esperado y habitual, construyendo otra mirada para que se encuentre con lo significativo y fijar lo extraño, lo inencontrado.

---

<sup>3</sup> Consideramos a las publicaciones como espacios expositivos, ya que en ellas también se puede mostrar un proyecto (de igual manera que se puede hacer en las paredes de una galería) con un sentido de lectura, y creando ritmos entre lo mostrado en ella.



Figura 1.

Eriz Moreno, *Verde liso / Berde leuna*, 16 de julio de 2008.

Esta intervención del espacio público se completó mediante una publicación que daba cuenta de una doble experiencia de “espacialidad aumentada” donde, por un lado, se daba la clave para poder seguir el recorrido completo mediante un mapa [figura 2], y por otro lado se invitaba a varios autores a participar mediante textos relacionados con el tema “Espacio” en su sentido más amplio.

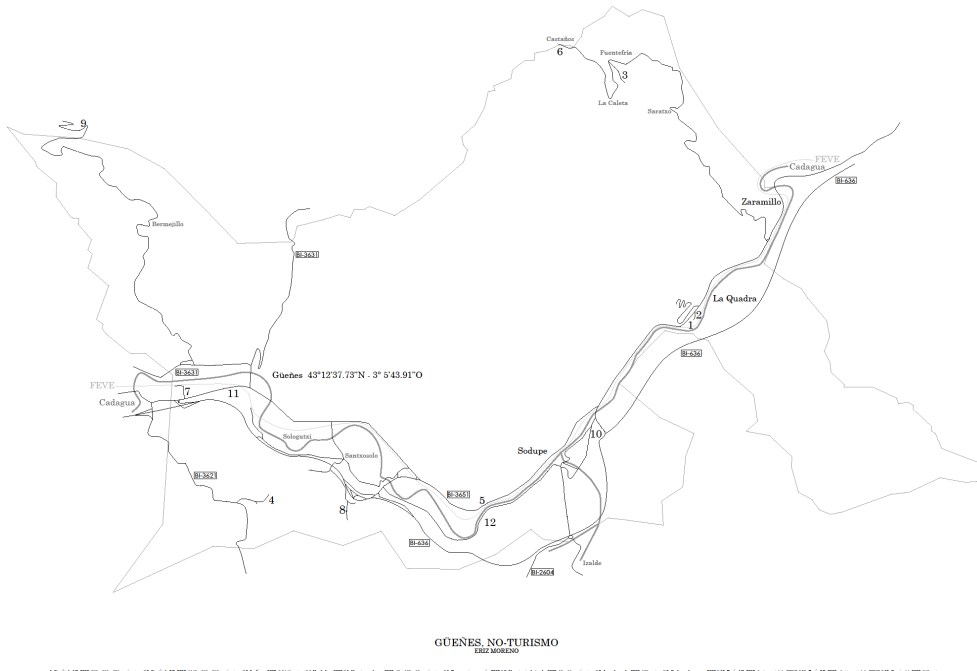


Figura 2. Eriz Moreno, mapa del proyecto *Gúeñes, no-turismo*, 2008.

En el mapa se muestran los lugares en los que se colocaron las placas, el recorrido realizado para llegar a ellas, las principales rutas de acceso (carreteras, ferrocarril, río), el nombre de los diferentes barrios y el contorno del municipio. El mapa no pretende ser preciso sino dar las nociones básicas que permitan al público a realizar un recorrido y crear su propia experiencia.

Los textos fueron ilustrados con fotografías realizadas personalmente en Macao [figura 3] y Güeñes. La elección de Macao fue debida a su situación peculiar de ser una región administrativa especial casi aislada del resto de China<sup>4</sup>. El contraste visual entre ambos lugares tan diferentes reflejados en lo fotográfico nos permitía expandir el ámbito de los textos y de la publicación, más allá del contexto local de Güeñes.

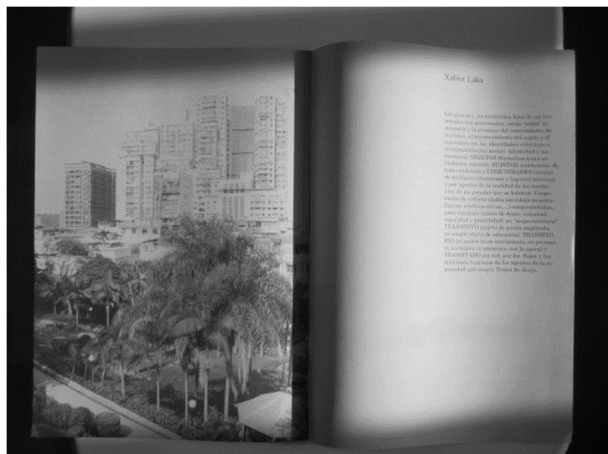


Figura 3.

Fotografía de Macao en *Güeñes, no-turismo*, Eriz Moreno, 2008.

*Güeñes, no-turismo* fue el primer proyecto realizado durante un tiempo de trabajo prolongado y basado en una doble experiencia. La primera dedicada principalmente a la investigación del terreno y su recorrido y posterior; y la segunda centrada en la publicación, la cual expande y aporta nuevos significados a la primera experiencia.

---

<sup>4</sup> Una región administrativa especial es una división a nivel provincial de la República Popular China. En la actualidad hay dos territorios especiales, Hong Kong y Macao, excolonias británica y portuguesa, respectivamente. Cada una tiene un representante ejecutivo y sus propias leyes orgánicas, indicando que el territorio es una “región administrativa local de la República Popular de China, que gozará de un alto grado de autonomía y estarán directamente bajo el Gobierno Popular Central”. Su creación estaba prevista en el artículo 31 de la Constitución: “El Estado puede establecer regiones administrativas especiales cuando sea necesario. Los sistemas que se instituyó en las regiones administrativas especiales deberán ser fijados por la ley promulgada por el Congreso Nacional del Pueblo, a la luz de las condiciones específicas”. La disposición para establecer las regiones administrativas especiales apareció en la constitución en 1982, en previsión de las conversaciones con el Reino Unido sobre la cuestión de la soberanía sobre Hong Kong. Fue concebido como el modelo para la eventual reunificación con Taiwán y otras islas, donde la República de China ha residido desde 1949. Las regiones administrativas especiales no se deben confundir con las zonas económicas especiales, que son áreas en las que las leyes económicas especiales se aplican para promover el comercio y las inversiones. Ambas regiones administrativas, Hong Kong y Macao (creadas en 1997 y 1999 respectivamente), tienen una Ley Básica con la cual se provee a las regiones de un alto nivel de autonomía, y un sistema político separado, todo esto bajo un sistema económico basado en el capitalismo. El principio aplicado es “Un país, dos sistemas” el cual fue propuesto por Deng Xiaoping. Donde se planificaron las concesiones dadas a estas regiones, pues no se pueden hacer ciertos cambios administrativos porque hace años se vivía bajo el sistema del imperialismo europeo por ser colonias de Gran Bretaña y Portugal («The Practice of the “One Country, Two Systems” Policy in the Hong Kong Special Administrative Region» 2014).

### **(1:1) (2010)**

Proyecto realizado entre el Madrid de España y el Madrid de Nuevo México en los Estados Unidos donde se partía de los topónimos y lugares nominados “Madrid” y “Santa Fe”: el “Madrid” ubicado en el Condado de Santa Fe, Nuevo México, y la “Calle de Santa Fe” de la capital de España. El resultado se fundamentaba en una permuta espacial donde se solapan los dos planos, la ubicación urbana española y la realidad desértica estadounidense [figura 4], actuando de marco o acotación a escala 1:1 para la mirada hacia el paisaje mediante una instalación fotográfica. Una superposición de mapas, una escala y un lugar, cuyas coordenadas toman como eje el “Kilómetro 0” de “Madrid” (España) y el centro del “Madrid” estadounidense.



Figura 4.

Eriz Moreno, *Madrid, New Mexico*, 2010.

Durante la estancia en Estados Unidos se tuvo la oportunidad de religar espacialmente mediante lo fotográfico tres [figura 5 y 6] de los ocho toponímicos “Madrid” que existen en Estados Unidos y esta idea sería el origen que más tarde daría forma al proyecto *Untitled (BERLIN)* [ver página 433], puesto que hasta ese momento no se había tenido la conciencia de repeticiones constantes de los mismos nombres en la geografía estadounidense.



Figura 5.

Eriz Moreno, *Madrid, Colorado*, 2010.





Figura 6.  
Eriz Moreno, *Madrid, Virginia*, 2010.

(1:1) fue el primer proyecto en el que utilizamos diapositivas, debido a la necesidad de contener físicamente las fotografías realizadas en un lugar concreto: a diferencia de la fotografía digital, en los analógico de la diapositiva la imagen existe como “objeto” y tiene unas limitaciones específicas: la individual del marco y la colectiva del carrusel.

### **Projekt Beton (desde 2011)**

*Projekt Beton* [Proyecto Hormigón] consiste en el recorrido y registro de la en parte abandonada *Reichsautobahn* [autopista imperial] *Berlin - Königsberg* entre Alemania, Polonia y el Óblast de Kaliningrado (Rusia) [figura 7].

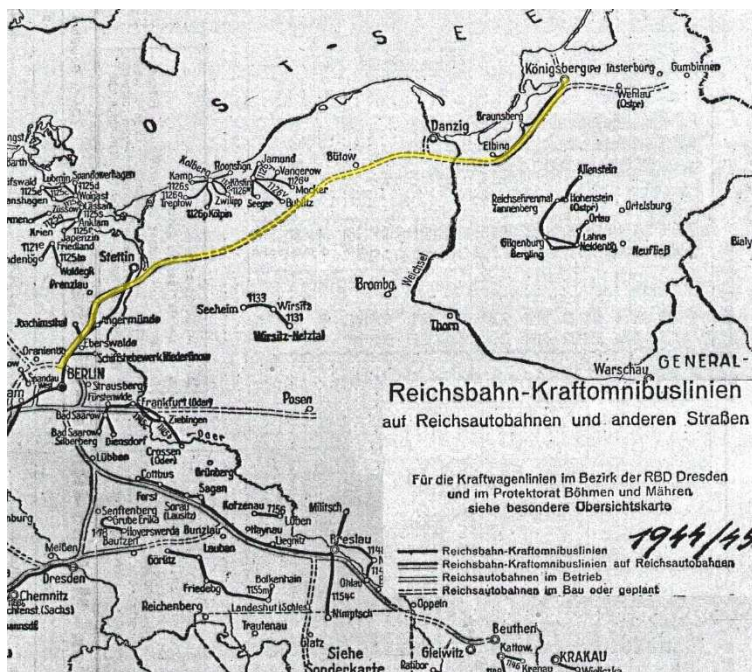


Figura 7. Mapa de las líneas de autobús de la compañía RBD Dresden que circulan por las autopistas alemanas, 1944 - 1945.

En amarillo: recorrido que seguiría la autopista *Berlin - Königsberg*.

La construcción de la *Reichsautobahn* comenzó en 1933, utilizando trabajadores alemanes desempleados como parte de la estrategia del gobierno alemán para superar las consecuencias de la Gran Depresión (Zeller 2007, cap. Planning the Autobahn). Si bien autopista tenía la intención de conectar Alemania con su exclave de Prusia Oriental, cuya capital era Königsberg, la negativa polaca de que la misma cruzara el “Corredor polaco”<sup>5</sup> fue utilizada en 1939 como uno de los pretextos para la invasión alemana. Debido al viraje de la Segunda Guerra Mundial en contra de Alemania, la autopista nunca se completó totalmente y tras la guerra, el movimiento de las fronteras y la falta de inversión la dejaron en la misma fase de construcción, lo que provocó que las secciones inconclusas fuesen cubiertas por la naturaleza (vegetación, deterioro, erosión, movimientos de tierras, ...).

*Projekt Beton* era recorrer un paisaje, donde cada día de trabajo de campo se planteaba como la continuación de un viaje por una autopista que aparece y desaparece. Es una búsqueda de la imagen y del movimiento en relación con el territorio como forma de viajar y mirar. En el proyecto, la cámara se utiliza como medio de acercamiento (*input*<sup>6</sup>) a una de las razones por las que se construyeron y trazaron el conjunto de autopistas alemanas: mostrar el paisaje a las personas que transitaban por ellas. Un tránsito y, por lo tanto, un paisaje que, en el caso de la *Reichsautobahn Berlin - Königsberg*, ha quedado interrumpido.

El proyecto ha ido tomando forma a lo largo de los años. En la primera fase entre 2011 y 2013 se registraron los 125 km de la autopista en los que las obras quedaron inconclusas, desde Szczecin a Barwice y se materializó en una publicación autoeditada en 2013 [figuras 8] donde se muestra este tramo completo actualmente cubierto por la naturaleza, mediante fotografías realizadas cada 500 metros [figuras 9] más una selección de elementos arquitectónicos relevantes.

---

<sup>5</sup> Corredor polaco es la denominación del territorio polaco creado en el Tratado de Versalles que se extendía por la desembocadura del río Vístula asegurando su acceso al mar Báltico. Este territorio perteneció al Imperio alemán hasta el fin de la Primera Guerra Mundial.

<sup>6</sup> En informática, el conjunto de datos que se introduce en un sistema.



Figuras 8. Fotografías de *Projekt Beton*, Eriz Moreno, 2013.



Figuras 9. Eriz Moreno, *Projekt Beton*, 2011.

En 2017 se completó la mirada sobre el recorrido mediante un vídeo<sup>7</sup> en él se muestra toda la autopista:

- Las partes finalizadas de la autopista (Berlin - Szczecin / Elbląg - Kaliningrado).
- La zona que se fotografió en la primera fase del proyecto (Szczecin - Barwice).
- El tramo que quedó con obras aisladas o solamente planeado (Barwice - Elbląg).

<sup>7</sup> Para ver el vídeo completo, consultar: [http://erizmoreno.info/pag/Projekt\\_Beton.html](http://erizmoreno.info/pag/Projekt_Beton.html)

La duración total del vídeo es de 4 horas 51 minutos [figuras 10] (97 vídeos de 3 minutos, uno cada 10 km), lo mismo que duraría el trayecto entre Berlín y Kaliningrado en el caso de que la autopista se hubiese terminado (en la actualidad, 2020, es más de 12 horas).



Figuras 10. Fotogramas de *Projekt Beton*, Eriz Moreno, 2017.

*Projekt Beton* fue el primero proyecto retomado con posterioridad, a partir de este los proyectos suelen tener una fecha de inicio, pero permanecen activos ya que se trabaja intermitentemente en ellos. También fue el comienzo del trabajo siguiendo unas reglas preestablecidas y específicas y la utilización del vídeo como fotografías a las que se le añade la dimensión tiempo.

### ***Fest der Millionen / Werk der Millionen (desde 2013)***

En 2019 se celebrarían los 70 años de la República Democrática Alemana (Deutsche Demokratische Republik - DDR) y se cumplen 30 años de la Revolución Pacífica (que culminó con la caída del muro de Berlín en 1989), dos aniversarios que sirven como introducción al proyecto titulado *Fest der Millionen / Werk der Millionen*, fundamentado en dos publicaciones propagandísticas homónimas [figuras 11] realizadas en 1969 por la DDR para celebrar su XX aniversario, y del que también en 2019 se celebraría el 50 aniversario.



Figuras 11.

Fotocopia de las portadas de las publicaciones *Fest der Millionen* y *Werk der Millionen* realizadas para el proyecto *Fest der Millionen / Werk der Millionen*, Eriz Moreno, 2013.

En el proyecto se examina el material visual analizando las imágenes de la época en relación con su realidad escénica y se extraen elementos para poder reconocer las complejidades de la misma. Estos elementos se “traducen” desde su espacio de significado, como eran las dos publicaciones, a un lugar significativo, como puede ser el espacio expositivo<sup>8</sup> [figura 12].



Figura 12. *Display* de elementos extraídos del contexto de la publicación *Fest der Millionen*, Eriz Moreno, 2013.

<sup>8</sup> La representación con tintes ideológicos de la realidad de la vida, así como la puesta en escena pública de celebraciones y aniversarios, ha sido un medio eficaz utilizado para reforzar la orientación política respectiva hacia el interior y legitimarla al exterior.

En el caso de la DDR, teniendo en cuenta las posibilidades técnicas de 1969 y la comprensión cultural que había de la imagen, se desarrolló una estética cuyo propósito ideológico oscilaba entre lo sutil y lo directo. Podemos afirmar que en la DDR la estética de la propaganda estaba particularmente marcada por la fotografía, la cual se utilizó para generar un variado rango de imágenes icónicas que se organizaban para transmitir la idea del progreso técnico y social del país, por ejemplo: la arquitectura moderna, el socialismo, los logros técnicos, los desfiles y festivales, o la presentación positiva del trabajo y los trabajadores.

El proyecto se centra en dos de las mujeres que fueron imagen pública de la DDR durante la celebración del XX aniversario: Rosika Blitz y Petra Barthel<sup>9</sup>. Estas mujeres, fueron denominadas por los medios como “ejemplos de la juventud comprometida de la DDR” y su imagen decoraba las calles en forma de miles de posters [figura 13]. Sus nombres y biografía ha sido posible descubrirlos gracias a nuestra investigación a través de entrevistas y artículos periodísticos.



Figura 13.

Al fondo: Póster con la imagen de Petra Barthel, 1969.

Este proceso de recontextualización de la época fue completada en la exposición con una serie de obras escultóricas inspiradas en la arquitectura efímera diseñada para la celebración original de 1969. Las construcciones se realizaron siguiendo los planos y maquetas mostrados en el capítulo *Werk der Millionen* del libro *Fest der Millionen*<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> En este propósito las mujeres jugaban un papel especialmente importante en las que se las ve en las fotografías ejerciendo alguna profesión o actividad social importante, enfatizando su naturalidad y la compatibilidad entre el trabajo y la vida familiar. La representación de mujeres felices y naturales debía contribuir significativamente a la visualización de una sociedad moderna, progresista, igualitaria y socialista, por lo que la imagen de las mujeres en los actos de las celebraciones, festivales y aniversarios desempeñó un papel crucial.

<sup>10</sup> Estas construcciones, al ser extraídas de su propósito y tiempo originales, se nos presentan como formas abstractas y, en cierto modo, inútiles, entendidas solamente como volúmenes.

En definitiva, este proyecto que elabora una ficción sobre una hipotética celebración del aniversario de un país desaparecido. reinterpreta este contexto a partir de los restos que nos han llegado una reconstrucción que nos muestra algo más que un contexto social y cultural desaparecido [figura 14] una posición atemporal y apolítica que permita a cada persona poder acercarse desde su conocimiento y/o experiencia.



Figura 14.

Fotografía de la publicación *Fest der Millionen*, 1969.

“En la tercera década de la República Democrática Alemana nos mueven grandes tareas, proyectos audaces, con objetivos de largo alcance. Se ha logrado mucho. Aún queda más por hacer para desarrollar la sociedad socialista en todas las áreas.

Siempre es un buen recuerdo y estímulo en este laborioso camino el XX aniversario de este estado. El 7 de octubre de 1949 se formó la República Democrática Alemana, el 7 de octubre de 1969 quedó de manifiesto para todo el mundo que el estado obrero y campesino alemán continúa firmemente su desarrollo exitoso” Prólogo de *Fest der Millionen* (Görne 1970, 3).

*Fest der Millionen* / *Werk der Millionen* es el inicio de los proyectos basados en la acción de coleccionar [ver capítulo: Coleccionar, página 461], exponiendo objetos obtenidos y organizados según un criterio personal [ver capítulo: Narrar, página 463]. También marca el comienzo de la estrategia de “no hacer” sino de “rehacer”, basada en la reconstrucción o documentación.

### **18/19/2013 (desde 2013)**

En el proyecto *18/19/2013* se analiza el 201 aniversario de la batalla de las Naciones<sup>11</sup> desde tres perspectivas cronológicas diferentes: 1813, 1913 y 2013. Más que la propia batalla de las Naciones, nos interesan las diferentes lecturas que se han realizado a partir de ella y cómo en cada centenario su recuerdo se ha tratado de forma tan diferente. Teniendo en cuentas las características específicas de cada fecha el proyecto se disecciona en tres partes que trabajan de forma independiente.

---

<sup>11</sup> La batalla de las Naciones (Leipzig, Alemania, del 16 al 19 de octubre de 1813) fue el mayor enfrentamiento armado de todas las Guerras Napoleónicas y la batalla más importante perdida por Napoleón Bonaparte.

**1813 / Lo icónico<sup>12</sup>:** de 1813 solamente nos han llegado objetos visibles en museos o colecciones, siguiendo con esta idea, en nuestra obra/exposición también mostramos visualizaciones de reliquias históricas con las que se puede contextualizar la batalla sin relatarla directamente:

- Seis modelos de poster donde pueden verse la sala sobre la batalla en los museos nacionales de los países participantes en la batalla de las Naciones (Austria [figura 15], Francia, Polonia, Prusia, Rusia y Suecia). En ellos se puede observar cómo cada país muestra el mismo hecho histórico donde se pueden comparar los diferentes puntos de vista dependiendo de la importancia histórica que la batalla haya tenido para cada nación.



Figura 15.

Eriz Moreno, *Heeresgeschichtliches Museum, Wien*, 2013.

- Una fotografía del caballo llamado Le Vizir disecado, caballo favorito de Napoleón I.
- Una fotografía del abrigo y del sombrero de Napoleón I [figura 16].

---

<sup>12</sup> Para una mayor comprensión de cada una de las partes del proyecto hemos añadido las descripciones de los objetos seleccionados del total de la colección para una exposición realizada en 2014. Una selección, basada en las características del espacio expositivo, que propició la “narración” en forma de recorrido cronológico.





Figura 16.

Eriz Moreno, *Napoleón I*, 2013.

- Una bala de cañón de 8 libras de 1813 [figura 17].
- Una reproducción del cuadro “Le Vizir” de Pierre Martinet (principios del siglo XIX) con el objetivo de remarcar la presencia del icono.



Figura 17.

Fotografía de la exposición *18/19/2013* en la Fundación BilbaoArte. Eriz Moreno, 2014.

**1913 / Lo simbólico:** en 1913 se inauguró en Leipzig el Völkerschlachtdenkmal [Monumento a la batalla de las Naciones, figura 18], el más grande de Europa en la época. Nos resulta interesante que en el monumento apenas hay referencias a la batalla de 1813, sino que se muestran símbolos que glorifican la “germanidad” como son las figuras que representan al emperador Barbarroja y las esculturas que representan a soldados de la orden teutónica alrededor de una cripta dentro del monumento y en el exterior alrededor de la cúpula. Este esfuerzo de escenificación era debido a que en aquella época se consideraba a esa batalla como el origen de la unificación alemana.



Figura 18.  
Postal del Völkerschlachtdenkmal, 1913.

Material expuesto:

- 81 diapositivas realizadas siguiendo los 360° del monumento, desde el interior y exterior, con planos generales y detalles [figura 19]. El monumento se muestra de forma neutra dejando que sea el espectador el que “lea” las imágenes y saque sus propias conclusiones.



Figura 19.  
15 diapositivas del Völkerschlachtdenkmal, Eriz Moreno, 2013.

- Una piedra perteneciente al monumento y una vitrina con una colección de postales antiguas y guías del mismo. Estos elementos pertenecen a dos tipos de recuerdo y dos tipos de representación: el primero, la piedra, una parte del original, contiene al monumento en su ser homomaterial<sup>13</sup> (tener el monumento); el segundo, las imágenes como representaciones gráficas con las que recordar al monumento.
- 3 carteles donde puede leerse la frase GOTT MIT UNS [Dios con nosotros], texto situado a la entrada del monumento y lema nacional del Reino de Prusia.

<sup>13</sup> Una referencia metonímica existente entre el objeto/parte y el objeto/completo en la cual la parte es del mismo material que el original, por lo tanto es un “doble de material” (Stewart 1993, 136).

**2013 / Lo Real:** para la conmemoración del 200 aniversario se realizó una recreación de la batalla donde participaron más de 6000 personas pertenecientes a asociaciones históricas de toda Europa, y a la que acudieron aproximadamente 35000 espectadores.

Desde nuestra perspectiva, este simulacro de batalla se convierte en “la batalla real” ya que ha sido a la que hemos podido asistir en vida, puesto que a la batalla original de 1813 solamente es posible “aproximarse” mediante las reliquias y cuadros coleccionadas en los museos.

Al analizar los dos centenarios de la batalla cabe destacar las diferentes maneras de celebrarlos en cada época: en 1913 se construyó un monumento dedicado a la nación alemana y a la muerte, mientras que en 2013 se realiza una representación dedicada a “la paz” (según palabras del narrador durante el evento).

Teniendo en cuenta las características propias de esta “batalla”, los elementos mostrados en el proyecto atienden a la relación entre simulacro histórico y realidad personal del evento:

- Una réplica de sable de caballería ligera modelo AN XI (Klingenthal 1813) perteneciente a un participante de la “batalla”. Este sable se trata de una reliquia contemporánea semejante a las otras espadas de 1813 que podemos ver en los museos.
- 13 fotografías en las que se muestran las cámaras fotográficas de los espectadores cuando realizaban sus fotografías [figura 20]. En las pantallas de esas cámaras pueden verse las escenas de la “batalla” que los espectadores registraban. Son escenas cargadas de dramatismo semejantes a ciertas escenas contenidas en cuadros sobre la batalla de 1813.



Figura 20.

Recreación de la batalla de las Naciones en Leipzig (Alemania) observada desde la cámara de un espectador anónimo, Eriz Moreno, 2013.

- Un vídeo<sup>14</sup> (50 min) cedido por un vídeo-aficionado alemán y descargado de YouTube. Siguiendo con la idea de las fotografías, se muestra el recuerdo del 200 aniversario como algo intangible pero reproducible *ad infinitum*.
- Un retrato de Napoleón I [figura 21]. Este Napoleón I<sup>15</sup> es Frank Samson, un abogado parisino que en el momento de la “batalla” era el Napoleón oficial en Europa, quien tenía como hobby acudir a todas las recreaciones que precisaran de la figura. La fotografía se complementa con una entrevista con la “persona” mutada en “personaje” sobre cómo ocurre esa transfiguración.



Figura 21.

Eriz Moreno, *Napoleón I (Frank Samson)*, 15 de octubre de 2013, 2013.

---

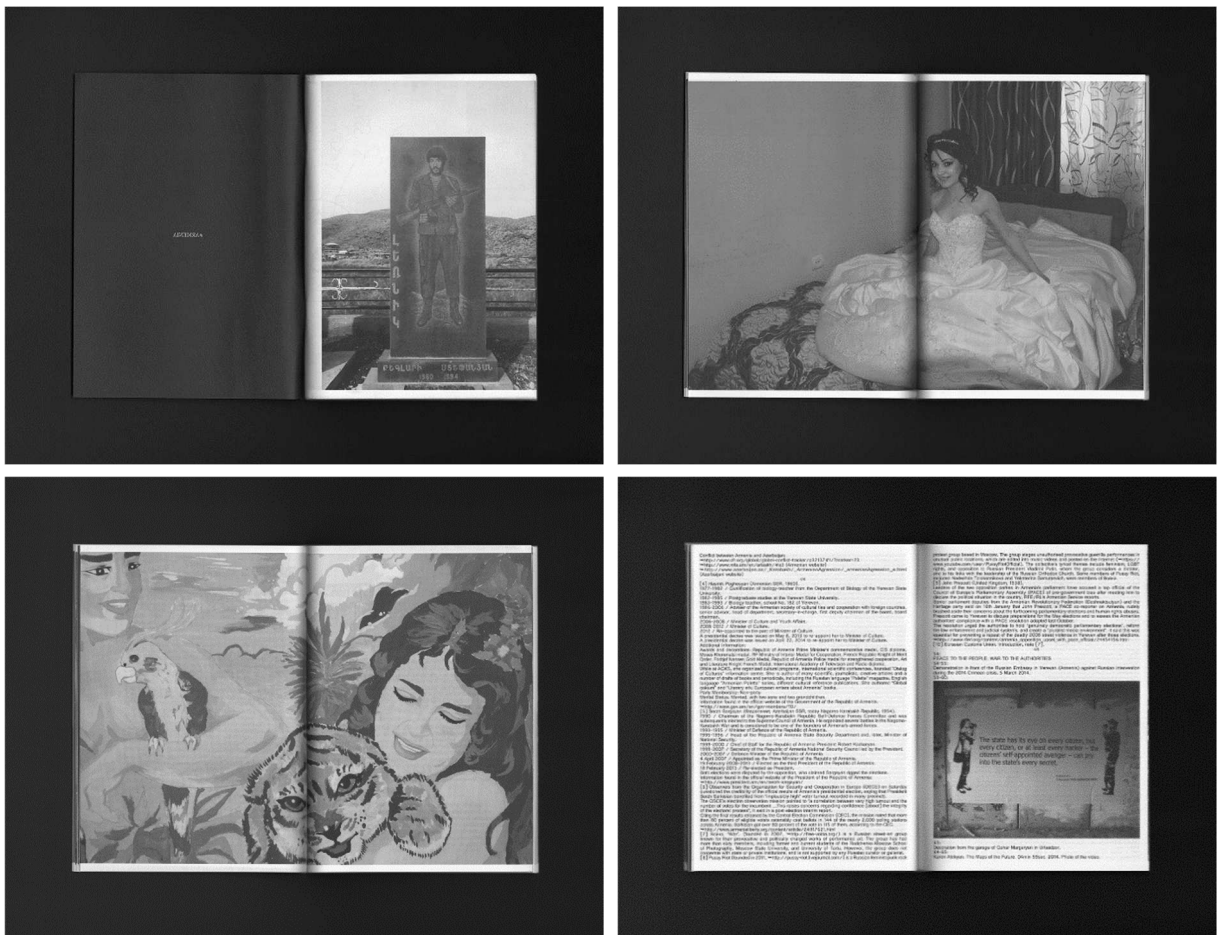
<sup>14</sup> Para ver el vídeo completo, consultar: <http://youtu.be/lM-I7j2Gsfg>

<sup>15</sup> Dentro de la lógica del proyecto, él es el Napoleón real a diferencia del “original” del que solamente quedan sus reliquias/iconos: un sombrero, un abrigo, una tumba.

18/19/2013 explora y expande el potencial del proyecto basado en la colección, aportando la noción de que la obra en realidad es la propia exposición y no los elementos individuales que la componen, una idea de conjunto/obra que es semejante a la forma de conceptualizar un proyecto en el campo de las publicaciones.

**Frontiers of Europe (desde 2015)**

*Frontiers of Europe* [figuras 22] es una serie de publicaciones en las que se explora, a través de la investigación más que desde la creación pura, los límites geográficos, políticos y culturales de los diferentes territorios de la frontera cultural o geográfica europea, con un interés específico en los territorios con una actividad cultural que no sea muy conocida para la mayoría de los habitantes en Europa Occidental.



Figuras 22. Eriz Moreno y Constanze Müller, fotografías de la publicación #Armenia, 2015.

La elección de #Armenia como localización inicial del proyecto se debe a su situación geográfica y cultural característica entre Asia y Europa y por sus consecuentes conflictos culturales y políticos. Dispone de una cultura propia, pero con grandes influencias de las diversas potencias vecinas y lejanas, debido a que la sociedad armenia también está influenciada por su diáspora residente principalmente en Estados Unidos, Australia y Francia.

Cada publicación muestra una “instantánea” de la cultura y la sociedad de cada territorio (empezando por Armenia) en un momento determinado (dependiendo del momento de creación de su contenido). El contenido proviene de la investigación realizada personalmente durante una estancia en el lugar, en archivos, bibliotecas y entrevistas con personas pertenecientes a la escena cultural contemporánea de cada territorio centrándonos en las artes visuales, la política y la sociedad. El acercamiento a cada lugar se realiza estableciendo una perspectiva local del contexto, dejando que sean las personas que allí habitan las que seleccionen el contenido final.

La experiencia de trabajo en *Frontiers of Europe* aporta a nuestra práctica artística un desarrollo en el campo de las publicaciones, donde estas ya no se basan solamente en imágenes sino en una combinación de experiencia personal, información extraída de fuentes ajenas (investigando o entrevistando) y, sobre todo, en el encuentro accidental. En este sentido, las entrevistas resultan ser el mejor medio para obtener una idea directa sobre el trasfondo local, así como para obtener una mayor comprensión de la idiosincrasia de las diferentes regiones y la relación con su identidad.

## 2. DESARROLLO CONCEPTUAL DE LAS PALABRAS CLAVE

### 2.1. Desplazamiento

#### 2.1.1. Viaje (arte)

“Los viajes se basan en el disfrute del paisaje” (Carr 1999, 147).

En nuestra práctica artística [ver capítulo: Motivación y antecedentes personales, página 29] el acto de viajar o de explorar un territorio es lo que genera tanto los *inputs*<sup>16</sup> como la experiencia que posteriormente darán forma a los proyectos. Esta práctica también ha sido importante en otros autores, pudiéndose afirmar que existe una relación consolidada entre el viaje y la creación artística (Mazorra 2010). Durante la historia del arte existen numerosos casos en los que la experiencia del viaje ha sido lo suficientemente importante como elemento generador de obras, pero también ha influido para que muchos artistas cambien su acercamiento hacia el arte o introduzcan nuevos lenguajes expresivos en sus obras.

Si bien no existe un origen claro de esta relación, es a partir del Renacimiento<sup>17</sup> cuando el fenómeno se extiende y el deseo de conocer y descubrir nuevos saberes fomentó que los artistas se desplazaran cada vez con más frecuencia, considerando el viaje a Italia como un factor fundamental e iniciático en su educación. Un periplo que, con el paso de los años, acabaría transformándose en el *Grand Tour*, un viaje hacia los orígenes de Europa y una experiencia dirigida hacia un enriquecimiento personal.

#### ***Grand Tour***

El periodo del *Grand Tour*<sup>18</sup> comenzó a mediados del siglo XVII y duró hasta, aproximadamente, el comienzo del transporte ferroviario a gran escala en la década de 1840 (Hulme y Youngs 2002, 47-48). Durante este periodo, los jóvenes pertenecientes

---

<sup>16</sup> El conjunto de datos que se introducen en un sistema.

<sup>17</sup> Para más información sobre los viajes de los artistas en el Renacimiento, consultar: David Young Kim, *The Traveling Artist in the Italian Renaissance: Geography, Mobility, and Style*, 2014.

<sup>18</sup> Para más información sobre el *Grand Tour*, consultar: Eric Zuelow, *A History of Modern Tourism*, 2015; Jeremy Black, *Italy and the Grand Tour*, 2003; Rosemary Sweet, Gerrit Verhoeven y Sarah Goldsmith, *Beyond the Grand Tour: Northern Metropolises and Early Modern Travel Behaviour*, 2017.

a la clase alta<sup>19</sup> completaban su educación con un viaje por Europa: “las grandes familias empezaron a cuidar con esmero la educación que recibían sus vástagos, llamados a ocupar cargos de importancia en el inmediato futuro: diplomáticos, políticos, abogados o militares” (Sweet, Verhoeven, y Goldsmith 2017, cap. Travel and elite formation).

En el viaje se solían recorrer los lugares emblemáticos de la cultura clásica, pero también se entraba en contacto con la alta sociedad europea, aprendiendo a moverse en sus salones, conocer sus gustos y costumbres y adquirir nociones de otros idiomas. No se trataba de un viaje de placer, sino formativo, y, por ello, todo solía estar meticulosamente planificado (Mead 1972, 3).

En términos generales, el *Grand Tour* podía durar desde varios meses hasta años y su recorrido podía variar, pero generalmente se consideraba obligatoria la visita a Francia y la península Itálica (Rosenberg 2019). Las imágenes y literatura relacionadas con la antigüedad clásica comenzaron a distribuirse por los países del norte de Europa, en 1709 se descubre Herculano (Murga 1989, 25), dando origen al interés por la Roma clásica. Posteriormente, desde 1755, los estudios de las antigüedades llevados a cabo por Johann Winckelmann<sup>20</sup> (Dyson 2019, 14) influenciaron de tal forma que el recorrido por Italia era fundamental, y se visitaban las principales ciudades, como Turín, Milán, Venecia, Florencia, Roma y Nápoles (Sánchez 2014, 107). También cabe destacar otro factor fundamental para el establecimiento del *Grand Tour* que fue el

---

<sup>19</sup> Fue especialmente popular entre los jóvenes aristócratas británicos, pero también fue popular entre los jóvenes de buena posición de Alemania, Francia, Holanda o España.

<sup>20</sup> Johann Joachim Winckelmann (1717 - 1768), arqueólogo e historiador del arte alemán. En 1745 viajó a Roma con el objetivo de estudiar las ruinas de la antigüedad *in situ*, donde nombrado presidente inspector de las antigüedades de Roma. En el transcurso de los años siguientes publicó obras que influyeron enormemente en las teorías estéticas de la época como *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* [Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura] (1755). La fórmula que encontró para caracterizar lo esencial del arte griego, “noble simplicidad y serena grandeza”, inspiró a artistas como Jacques-Louis David, Benjamin West y Antonio Canova, y a escritores alemanes como Gotthold Lessing, Johann Goethe y Johann Schiller.



final de la Guerra de los Siete Años<sup>21</sup>. Pero en el siglo XIX, las obras de Schiller<sup>22</sup> y Goethe<sup>23</sup> atrajeron el *Grand Tour* hacia Alemania para visitar ciudades como Baden-Baden, Weimar, Colonia, Frankfurt am Main o Mainz (Fernández González 2017).

Al mismo tiempo que los viajeros visitaban otros lugares, el fenómeno del *Grand Tour* se iba extendiendo por el continente y se convirtió en una señal de distinción social que aumentaba con los diferentes *souvenir* que adquirían por el camino: piezas arqueológicas, esculturas, grabados, obras de arte o sus retratos entre las ruinas clásicas [figura 23] (McLaren y Medina Lasansky 2006, cap. Reproducción, fragmentación y colección, Roma y el origen del souvenir).



Figura 23.

Bartolomeo y Pietro Paoletti, *Opere di Thorvaldsen* [sic], ca. 1820.

*Souvenir* italiano que contiene una serie de *intaglios* de yeso basados en las obras del escultor danés Bertel Thorvaldsen (1770 - 1838). El estudio Paoletti produjo estos volúmenes como recuerdos de moda para los turistas del *Grand Tour*.

Otro factor influyente fueron los libros basados en la experiencia propia durante el *Grand Tour*, a consecuencia de que los viajeros solían llevar un cuaderno de viaje donde anotaban sus ideas y la información sobre ciudades, gentes, monumentos,

---

<sup>21</sup> Se denomina Guerra de los Siete Años a la serie de conflictos internacionales acaecidos entre principios de 1754 y finales de 1763 para establecer el control sobre Silesia y por la supremacía colonial en América del Norte y la India. Tomaron parte, por un lado, el Reino de Prusia, el Reino de Hanover y el Reino de Gran Bretaña junto a sus colonias americanas y, tiempo más tarde, su aliado el Reino de Portugal; y por la otra parte el Reino de Sajonia, el Imperio austríaco, el Reino de Francia, el Imperio ruso, Suecia y el Reino de España, este último a partir de 1761.

<sup>22</sup> Johann Christoph Friedrich Schiller, desde 1802 von Schiller (1759 - 1805), poeta, dramaturgo, filósofo e historiador alemán, fue una de las figuras centrales del clasicismo de Weimar.

<sup>23</sup> Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832), poeta, novelista, dramaturgo y científico alemán, fue uno de los autores más influyentes del romanticismo.

hospederías, etc. convirtiéndose algunos de ellos en manuales imprescindibles para posteriores viajeros ilustrados (Ramírez y Beolchini 2005, 163). Algunos ejemplos de estos diarios de viaje son: Laurence Sterne, *A Sentimental Journey Through France and Italy*<sup>24</sup> (1768); Mary y Percy Shelley, *History of a Six Weeks' Tour through a part of France, Switzerland, Germany, and Holland; with Letters Descriptive of a Sail Round the Lake of Geneva and of the Glaciers of Chamouni*<sup>25</sup> (1817); Goethe, *Italienische Reise*<sup>26</sup> (1817).

Durante el siglo XIX el *Grand Tour* no desaparecería completamente ya que por sus características, evolución y consecuencias puede considerarse como antecesor del turismo moderno (Zuelow 2015, cap. Beginnings). Tras el periodo de guerras napoleónicas, con el desarrollo de la máquina a vapor los viajes comenzaron a ser accesibles para una mayor parte de la población y el impulso gradual de una industria turística (Towner 1985, 297).

## **Siglo XIX**

Tras la época del *Grand Tour* la filosofía del viaje en el siglo XIX puede describirse con la frase de Alexander von Humboldt<sup>27</sup>: “viajar conservando siempre una visión rigurosa

---

<sup>24</sup> *A Sentimental Journey Through France and Italy* [Un viaje sentimental a través de Francia e Italia] es una novela de Laurence Sterne en la que describe sus viajes realizados en 1765, por Francia e Italia hasta el sur de Nápoles y su posterior regreso, desde un punto de vista sentimental. La novela puede verse como un epílogo de la obra posiblemente inacabada *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [La vida y las opiniones de Tristram Shandy, Gentleman], y también como una respuesta al libro de viajes decididamente poco sentimentales de Tobias Smollett *Travels Through France and Italy* [Viajes a través de Francia e Italia] (1766). La novela fue extremadamente popular e influyente y ayudó a establecer la literatura de viajes como el género dominante de la segunda mitad del siglo XVIII. A diferencia de los relatos de viajes anteriores que enfatizaban el aprendizaje clásico y los puntos de vista objetivos no personales, en *A Sentimental Journey* se enfatizaban las discusiones subjetivas del gusto y los sentimientos personales, de los modales y la moral sobre el aprendizaje clásico.

<sup>25</sup> *History of a Six Weeks' Tour through a part of France, Switzerland, Germany, and Holland; with Letters Descriptive of a Sail Round the Lake of Geneva and of the Glaciers of Chamouni* [Historia de una excursión de seis semanas por una parte de Francia, Suiza, Alemania y Holanda; con cartas descriptivas de una navegación por el lago de Ginebra y los glaciares de Chamonix] es un libro de viajes escrito por los autores románticos Mary Shelley y Percy Bysshe Shelley en el que se describen dos viajes de Mary, Percy y la hermanastra de Mary, Claire Clairmont: uno a través de Europa en 1814, y otro por el lago de Ginebra en 1816.

<sup>26</sup> En su obra *Italienische Reise* [Viaje a Italia] Johann Wolfgang von Goethe narra sus viajes a Italia desde 1786 a 1788 basándose en sus diarios, la obra carece de la espontaneidad de su informe diario, pero es más informativa al añadir ideas posteriores y reminiscencias.

<sup>27</sup> Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander Freiherr von Humboldt (1769 - 1859), geógrafo, astrónomo, humanista, naturalista y explorador prusiano.

y a la vez exaltada del mundo” (Aranzueque y Serrano 2012). En este siglo se impone una nueva concepción de la naturaleza en la que los sentimientos ganan espacio; lo subjetivo, lo estético y lo sentimental cobran peso frente al racionalismo de los siglos XVII y XVIII (Lázaro 1996, 179) dando paso a la época denominada romanticismo<sup>28</sup>.

El viaje se transforma, pasando de ser una forma de estudio académico a una experiencia personal e íntima con los lugares que se transitan. El viajero del siglo XIX reinventa los lugares, los reconstruye a través de sus impresiones, buscando la libertad, el retorno a la naturaleza en contraste con la vida en las ciudades<sup>29</sup>. En este contexto, el viaje de componente artístico tampoco estaba promovido exclusivamente por el deseo de conocimiento, sino que se buscaba una verdadera experiencia emocional<sup>30</sup> obtenida mediante el viaje y los lugares visitados (Rújula López 2009). Ante el avance de la industrialización, los autores románticos ansiaban la búsqueda de la naturaleza “original” del mundo y de sí mismos (Soto Roland 2011). Para ellos, se escogen los lugares desconocidos y evocadores, frecuentemente idealizados, con la voluntad de abandonar las comodidades de la sociedad occidental, en la esperanza de vivir experiencias verdaderas y profundas (Serrano 1993): “el artista viajaba hacia el exterior y hacia el interior, para encontrarse con su yo más profundo. Los románticos buscaban, [...], en el viaje algo más que el estudio y el enriquecimiento de los conocimientos,

---

<sup>28</sup> Para más información sobre el romanticismo en relación con la naturaleza, consultar: Onno Oerlemans, *Romanticism and the Materiality of Nature*, 2004; Robert F. Gleckner, *Romanticism: Points of View*, 1975; Colta Feller Ives y Elizabeth E. Barker, *Romanticism & the School of Nature*, 2000; Hendrik Roelof Rookmaaker, *Towards a Romantic Conception of Nature*, 1984.

<sup>29</sup> A mediados del siglo XIX las ciudades de Europa y Estados Unidos se industrializan («The Industrial Revolution in Europe» 2019), provocando un movimiento poblacional del campo a la ciudad, haciendo de estas lugares masificados e insalubres (Szreter 2004)

<sup>30</sup> En este sentido cabe recordar el llamado síndrome de Stendhal, que se ha convertido en un referente de la reacción romántica ante la acumulación de belleza y la exuberancia del goce artístico. Se denomina así por Graziella Magherini (1927), psiquiatra y psicoanalista italiana, en referencia a Marie-Henri Beyle “Stendhal” (1783 - 1842), escritor francés, quien dio una primera descripción detallada del fenómeno que experimentó en 1817 tras su visita a la basílica de la Santa Cruz en Florencia, Italia, y que publicó en su libro *Rome, Naples et Florence*. El libro, publicado en 1817, se trata de un diario de viaje de un supuesto oficial de caballería prusiano de Berlín durante el período de licencia del que goza en Italia tras la caída Napoleón; Stendhal, que vivió mucho tiempo en Italia y fue cónsul en Civitavecchia, se inspiró en sus propias experiencias para narrar sus impresiones sobre el país: “J’étais arrivé à ce point d’émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les Beaux Arts et les sentiments passionnés. En sortant de *Santa Croce*, j’avais un battement de cœur, la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber” [Había llegado a ese punto de emoción en el que se encuentran las sensaciones celestes dadas por las Bellas Artes y los sentimientos apasionados. Saliendo de Santa Croce, me latía el corazón, la vida estaba agotada en mí, andaba con miedo a caerme] (Stendhal 1826, 102).

persiguen el deseo de completar un estado interior que encuentran escaso a través de otras culturas” (Piscitelli 2012, 6).

Teniendo en cuenta los diferentes factores, se puede afirmar que la noción de viajar surgida durante el siglo XIX puede relacionarse con una idea de nomadismo, que en lo relacionado con el arte puede considerarse como una “errancia” buscada: se trata de un viaje que posteriormente aparece contenido en las obras como consecuencia de la experiencia del autor con el territorio y que desvelan su mundo interior. “Se trata de un viaje como conquista del territorio interior” (Irene López 2010, 82) que tiene un paralelismo en las acciones características realizadas por las personas que emprenden este tipo de viaje: el exilio buscado o una suerte de peregrinación laica: “Sorpresa y decepción de los viajes. Ilusión de haber vencido la distancia, de haber borrado el tiempo. Estar lejos” (Perec 2003, 117).

A continuación, se describen varios ejemplos de cómo las nociones de arte y viaje se relacionaron en el siglo XIX.

En 1791, François-Auguste-René, vizconde de Chateaubriand, (1768 - 1848) emigra a los Estados Unidos ya que se negó a unirse al bando Realista al comienzo de la Revolución Francesa. Como resultado de su experiencia en los Estados Unidos, Chateaubriand escribe *Voyage en Amérique*, publicado en 1826, donde describe el viaje con sus vivencias y consideraciones, así como describe las costumbres de las tribus nativas americanas, las especies animales, la política y la economía de los Estados Unidos<sup>31</sup>. Esta experiencia le proporcionó a Chateaubriand el escenario para sus novelas exóticas *Les Natchez* (escritas entre 1793 y 1799 pero publicada en 1826), *Atala* (1801) y *René* (1802). Sus descripciones de los Estados Unidos fueron escritas en un estilo que fue muy innovador para la época, lo que le vale ser considerado el fundador del romanticismo en la literatura francesa (Arias Serrano 2012, 592)

---

<sup>31</sup> François-Auguste-René de Chateaubriand llegó a Filadelfia el 10 de julio de 1791 y, tras visitar Nueva York, Boston y Lexington, parte en barco por el río Hudson hasta Albany, de donde continúa hasta llegar a las cataratas del Niágara. Un mes más tarde continúa a lo largo de los ríos Ohio y Mississippi hasta llegar a Luisiana, de donde sigue hasta Florida y continúa de regresó a Filadelfia. Desde Filadelfia Chateaubriand se embarcó en noviembre para regresar a Francia (Imprenta de Cabrerizo 1843, cap. 5). Sin embargo, el análisis crítico de la obra demuestra que tanto el viaje posterior a las cataratas del Niágara como su encuentro con George Washington fueron creación del autor (Chateaubriand 2018, cap. Chateaubriand in America: A Translator’s Note).

En 1832, el pintor francés Eugène Delacroix (1798 - 1863) viajó a España y al norte de África (Nieto 2009, 107), como parte de una misión diplomática a Marruecos poco después de que los franceses conquistaran Argelia. No fue a realizar arte, sino a escapar de la civilización de París, con la esperanza de ver una cultura más primitiva (Wellington 1995, XV). De todas formas, su viaje por el norte de África le inspiró en la creación de algunas pinturas como *Femmes d'Alger dans leur Appartement* (1834), además de completar varios cuadernos de viaje [figura 24].



Figura 24. Eugène Delacroix, fotografía de un cuaderno de viaje, ca. 1834

Paul Gauguin (1848 - 1903), uno de los pintores considerados como precursor del arte moderno (Roco 2007, 178), realizó varios viajes a varias islas pertenecientes a Francia: Martinica, Tahití y, finalmente, las islas Marquesas. Gauguin se sentía inspirado y motivado por el misticismo y la simplicidad del llamado arte primitivo de esas culturas (Cooper 1970, 19). En su último lugar de residencia, la isla Hiva Oa, en el archipiélago de las Marquesas, Gauguin se inspiró en la cultura polinesia, como, por ejemplo, en su pintura *D'où venons nous ? Que sommes nous ? Où allons nous ?*<sup>32</sup> [figura 25].

<sup>32</sup> Las tres preguntas son las que un tahitiano, curioso y hospitalario, hace a un extraño que se encuentra por el camino: O vai 'oe? [¿Quién eres?], Nohea roa mai 'oe? [¿De dónde vienes?], Te haere 'oe hea? [¿Dónde vas?]. “Seguramente a Paul Gauguin le habían hecho a menudo estas tres preguntas, que las transforma en la primera persona del plural y hace una alegoría de la vida” (Elliston 2000, 171-72).



Figura 25. Paul Gauguin, *D'où venons nous ? Que sommes nous ? Où allons nous ?*, 1897.

## Siglo XX

A comienzos del siglo XX, los artistas también viajaron a lugares exóticos animados por las mismas motivaciones que hemos podido ver en el siglo XIX, como por ejemplo: Wassily Kandinsky (1866 - 1944) viajó al norte de África [figura 26] (M. Brown 2008), Emile Nolde<sup>33</sup> a varias islas del pacífico y a Japón (Bassie 2008, 189), Max Pechstein<sup>34</sup> a las islas Palaos, a China e India, Paul Klee<sup>35</sup> y August Macke<sup>36</sup> a Túnez, Lasar Segall<sup>37</sup> a Brasil (Benzo et al. 2008, 17) y Jean Dubuffet<sup>38</sup> a Argelia (Manca, Bade, y Costello 2014, 519).

<sup>33</sup> Hans Emil Hansen “Emil Nolde” (1867 - 1956), pintor alemán, perteneciente al movimiento expresionista.

<sup>34</sup> Max Hermann Pechstein (1881 - 1955), pintor y artista gráfico alemán, perteneciente al movimiento expresionista.

<sup>35</sup> Paul Klee (1879 - 1940), pintor alemán nacido en Suiza, perteneciente a los movimientos surrealista, expresionista y abstracto.

<sup>36</sup> August Macke (1887 - 1914), pintor alemán, perteneciente al grupo expresionista Der Blaue Reiter [El Jinete Azul].

<sup>37</sup> Lasar Segall (1891 - 1957), pintor, grabador y escultor nacido en Lituania y nacionalizado brasileño, perteneciente a los movimientos impresionista, expresionista y modernista.

<sup>38</sup> Jean Philippe Arthur Dubuffet (1901 - 1985), pintor y escultor francés, perteneciente al movimiento *Art Brut*.



Figura 26.

Wassily Kandinsky, *Improvisation 6 (African)*, 1909.

Además de los viajes a lugares lejanos, durante el siglo XX surgen alternativas como los vagabundeos dadaístas<sup>39</sup>. La primera actividad del *Grande Saison Dadá* (14 de abril de 1921) consistía en caminar por los lugares banales o poco atractivos de París, mostrando el paseo urbano como forma de “anti-arte” (López Rodríguez 2008, 69). Esta forma de recorrer la ciudad sería más tarde utilizada en forma de *dérive* por los situacionistas<sup>40</sup>, una estrategia revolucionaria planteada originalmente en la *Théorie de la dérive*<sup>41</sup> por Guy Debord<sup>42</sup>, miembro en la época de *Letterist International*<sup>43</sup> (Hussey 2002, 83). Debord define la deriva como “un modo de comportamiento experimental vinculado a las condiciones de la sociedad urbana: una

---

<sup>39</sup> El dadaísmo es un movimiento cultural y artístico creado con el fin de contrariar las artes, que surgió en 1916 en el Cabaret Voltaire en Zúrich (Suiza). Una característica fundamental del dadaísmo es la oposición al concepto de razón instaurado por el positivismo. El dadaísmo se caracterizó por rebelarse en contra de las convenciones literarias, y especialmente artísticas, por burlarse del artista burgués y de su arte.

<sup>40</sup> La Internacional Situacionista (IS) era una organización revolucionaria de artistas e intelectuales cuyo principal objetivo era el de liquidar la sociedad de clases en tanto que sistema opresivo y el de combatir el sistema ideológico contemporáneo de la civilización occidental: la llamada dominación capitalista y la dictadura de la mercancía. La IS llegaba ideológicamente hablando a la mezcla de diferentes movimientos revolucionarios aparecidos desde el siglo XIX hasta sus días, notablemente del pensamiento marxista de Anton Pannekoek, de Rosa Luxemburg, de Georg Lukács, del grupo Socialisme ou barbarie (Claude Lefort y Cornelius Castoriadis) así como del llamado Comunismo de Consejo. Fundada en 1957, representa en sus inicios la voluntad de superar las tentativas revolucionarias de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX: dadaísmo, surrealismo y lettrismo.

<sup>41</sup> Guy Debord, “Théorie de la dérive”, en *Les Lèvres Nues*, núm. 9, noviembre de 1956.

<sup>42</sup> Guy Ernest Debord (1931 - 1994), filósofo, escritor y cineasta francés.

<sup>43</sup> *Letterist International* fue un colectivo de artistas radicales y teóricos culturales radicado en París entre 1952 y 1957. El grupo se unió a otros para formar la Internacional Situacionista, llevando consigo algunas técnicas e ideas clave.

técnica de paso rápido a través de ambientes variados” (Debord 1958). Es un viaje no planificado a través de un paisaje, generalmente urbano, en el que los participantes abandonan su vida cotidiana y se “dejan atrapar por las atracciones del terreno y los encuentros que allí suceden” (Debord 1956).

A partir de finales de la década de 1960 el caminar es también una de las formas que los artistas utilizan para viajar y a veces intervenir en la naturaleza. Como ejemplo de esta práctica, los artistas británicos Richard Long (1945) o Hamish Fulton (1946) realizan obras a partir del acto de caminar a través de diferentes territorios (Careri 2013, 149, 146). Long va registrando el recorrido en mapas, fotografías o apuntes de viaje durante caminatas, en su caso “caminar es como dibujar el tiempo que va pasando”<sup>44</sup> [figura 27]. En el caso de Fulton, la representación de los lugares recorridos se concluye con fotografías y textos que testimonian la experiencia de andar, sus frases breves fijan la inmediatez de la experiencia y la percepción del espacio [figura 28].



Figura 27.

Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967.

La fotografía muestra el resultado de una acción, una línea recta “trazada” después de haber caminado repetidamente por la hierba. El resultado de esta acción queda registrado solamente por una fotografía, ya que la línea desaparecerá en cuanto la hierba crezca de nuevo.

---

<sup>44</sup> Richard Long, citado en la página web del CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, *Richard Long*, 2019, desde: <http://www.capc-bordeaux.fr/es/richard-long>





Figura 28.

Hamish Fulton, *The Crow Speaks*, 1986, 1991.

Otras obras realizadas desde la década de 1980 y relacionadas con el caminar que sean relevantes para el presente trabajo de investigación son:

- *The Lovers* (1988), realizada por Marina Abramovic (1946) y Ulay<sup>45</sup> donde cada uno recorre caminando una mitad de la muralla china, esto es, 2500 kilómetros durante 90 días, empezando ella por el lado oriental y él desde el lado occidental, para finalmente encontrarse a mitad del camino, abrazarse y despedirse.
- *La limite comme chemin* (2008), una publicación de Jean-François Pirson (1950) en la que, en un formato de diario, se describe con textos y fotografía el recorrido de cuatro días siguiendo el borde de la ciudad-región de Bruselas (Marchal 2008), realizando trabajos en “lugares del confín” que delimitan de forma invisible la periferia de la ciudad.

Además de las obras relacionadas con el caminar, en las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI la práctica del viaje se ha difundido ampliamente y como resultado de esta globalización ya prácticamente no quedan esos lugares “exóticos” y “primitivos” que atraían a los artistas del siglo XIX, pero son precisamente los efectos y consecuencias de esta globalización lo que atrae a varios artistas actuales:

- Francis Alÿs (1959) utiliza la identidad del viajero (Piscitelli 2012, 9) en su obra *The Loop* (1997). Para llegar de Tijuana (México) a San Diego (Estados Unidos) que están situadas una junto a la otra decide no cruzar la frontera

---

<sup>45</sup> Frank Uwe Laysiepen “Ulay” (1943), fotógrafo y artista alemán.

entre ambos países sino ir alrededor del océano Pacífico para pasar de una ciudad a la a otra.

- Peter Fischli (1952) y David Weiss (1946 - 2012) realizan una serie de fotografías llamada *Airports* [figura 29], en la que se muestran los aviones y la logística alrededor de ellos en las pistas de despegue/aterrizaje de los aeropuertos que utilizaron en sus viajes durante casi 25 años (Fischli y Weiss 2012).



Figura 29.

Peter Fischli y David Weiss, *Airport (Berlin - Tegel)*, 1991.

“Viajar es ver. El viaje es esencialmente una forma de ver, un modo de ver: se basa en el ojo, en nuestra capacidad visual” (McGrane 1989, 116).

Así mismo destacamos la obra titulada *Spouse in Viaggio* (2008) de Pippa Bacca<sup>46</sup> y Silvia Moro donde la obra consistía en viajar desde Italia hasta Israel haciendo *autostop* con el único atuendo de un vestido de novia confeccionado para la ocasión. El objetivo era llevar un mensaje de paz por los países que habían sufrido alguna guerra recientemente. “Viajar siempre ha sido un medio y un fin. Es una forma de vida y la única manera posible de vivir; es la metáfora de la vida misma. Viajar con pocos medios obliga al viajero a estar en contacto con la población local; el *autostop* te pone en las manos de los viajeros, o más a menudo de los lugareños o profesionales de la carretera. Elegir hacer *autostop* es elegir creer en otros seres humanos, y en el hombre como ‘un pequeño Dios’ que recompensa a aquellos que tienen fe” (Bacca 2008).

---

<sup>46</sup> Giuseppina Pasqualino di Marineo “Pippa Bacca” (1974 - 2008), artista italiana. Pippa Bacca y su compañera, Silvia Moro (1971), se dividieron justo antes de llegar a Estambul (Turquía), planeando encontrarse de nuevo en Beirut (Líbano). Sin embargo, Bacca desapareció después del 31 de marzo. Su cadáver fue encontrado en avanzado estado de descomposición cerca de unos arbustos en la ciudad de Tavşanlı a mediados de abril. El cuerpo mostraba signos de violación y muerte por estrangulamiento. Para más información, consultar: Irina Aristarkhova, “Baiting Hospitality”, en Jeffrey Clapp y Emily Ridge (Eds.), *Security and Hospitality in Literature and Culture: Modern and Contemporary Perspectives*, 2016: 64-77.

## 2.2. Road trip

El *road trip* es un término que se utiliza para describir un tipo de viaje de placer u ocio en el que se recorren largas distancias en vehículo. Históricamente, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, los primeros viajes de exploración en automóvil, en teoría, también supusieron los primeros *road trip*<sup>47</sup>. Sin embargo, el concepto no se

---

<sup>47</sup> El primer *road trip* fue el realizado por Bertha Benz (esposa de Karl Benz, inventor y constructor) utilizando un automóvil *Benz Patent-Motorwagen* Número 3 de 1888 [figura 30] (Hart-Davis 2017, 279). En agosto de 1888 (las fechas varían entre el día 5 o el día 12), sin decirle a su marido y con el pretexto de visitar a su madre, Benz condujo con sus hijos Richard y Eugen en el automóvil experimental 106 km desde Mannheim hasta Pforzheim (Alemania) en 12 horas, regresando unos días más tarde. Al conocerse la historia por los medios y ser publicada supuso una gran publicidad para el automóvil.



Figura 30. Fotografía coloreada de Bertha Benz conduciendo el *Benz Patent-Motorwagen* de 1885, 1986.

Otro hito de los *road trip*, fue el protagonizado por Horatio Nelson Jackson y Sewall King Crocker, acompañados por un perro llamado Bud en los Estados Unidos, al realizar el primer viaje en automóvil coast-to-coast con éxito en 1903 [figura 31]. El viaje se completó utilizando un Winton Touring Car 1903, apodado “Vermont” por Jackson. El viaje les llevó un total de 63 días. 12 horas y 30 minutos entre San Francisco y Nueva York. Para más información, consultar: Ken Burns, *Horatio's Drive: America's First Road Trip*, 2003.



Figura 31. Representación del viaje realizado por Horatio Nelson Jackson en el National Museum of American History, donde se muestra el automóvil “Vermont” original, 2012.

normaliza hasta mediados del siglo XX<sup>48</sup> en los Estados Unidos, un país en el que la cultura del automóvil privado es predominante<sup>49</sup> [ver página 240], y fue creciendo en la misma medida en que el automóvil se fue popularizando a partir de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial<sup>50</sup> (Abbotson 2019, 24).

Tal surgimiento no es casual, ya que atiende a una conjunción de diversos factores que se retroalimentan. En la década de 1950 Estados Unidos experimentó un rápido crecimiento de la propiedad de automóviles por parte de las familias estadounidenses al mismo tiempo que incrementaban la renta per cápita y el nivel de vida de los barrios residenciales<sup>51</sup>. De esta manera el automóvil pasaba a ser el medio de transporte

---

<sup>48</sup> Para ver la estadística de la utilización anual del término *road trip* en publicaciones en inglés, consultar:

[https://books.google.com/ngrams/graph?content=road+trip&year\\_start=1700&year\\_end=2008&corpus=15&smoothing=3&share=&direct\\_url=t1%3B%2Croad%20trip%3B%2Cco](https://books.google.com/ngrams/graph?content=road+trip&year_start=1700&year_end=2008&corpus=15&smoothing=3&share=&direct_url=t1%3B%2Croad%20trip%3B%2Cco)

<sup>49</sup> Para más información sobre la proliferación de los automóviles y su impacto social en los Estados Unidos, consultar: Michael L. Berger; *The Automobile in American History and Culture: A Reference Guide*, 2001.

<sup>50</sup> Para más información, consultar: *How to go to Places*, 1954, desde: <https://youtu.be/4IahEpFSfOA> (vídeo con consejos para un *road trip*).

<sup>51</sup> A este respecto los historiadores David R. Goldfield y Blaine A. Brownell mencionan: “una nueva era de urbanización surgió después de 1970, aunque pocos estadounidenses lo notaron en ese momento. Culminando una tendencia iniciada en 1920 el censo de 1970 anunció que nos habíamos convertido en una nación suburbana” (Goldfield y Brownell 1989, 375). El centro de las ciudades perdió población, perdiendo su base económica y volviéndose más especializado en el proceso. Las grandes ciudades se convirtieron en el hogar de la mayoría de los estadounidenses después de 1970. En 1975, el 73% de la población (de un total de 213 millones) vivía en condados metropolitanos; en 1988, el 49% de la población residía en una ciudad de un millón o más de habitantes (Melosi 2008, 211). Con el paso de los años numerosos “barrios dormitorio” de la periferia evolucionaron y lograron muchas de las comodidades ubicadas anteriormente solo en el centro de la ciudad, estas áreas eran amigables con los automóviles, y la aparición de centros comerciales con un amplio estacionamiento representó un claro compromiso con el tráfico motorizado al proporcionar una concentración de tiendas en una escala a la que solo podían acceder los vehículos, especialmente en áreas donde no había una calle principal comercial. Los primeros centros comerciales fuera de los distritos comerciales centrales se construyeron en la década de 1910 y 1920, para 1970 ya había aproximadamente 37.000 y en 2017 había aproximadamente 116.000. Las casas de la periferia también se adaptaron a la presencia del automóvil, para la década de 1940 las casas ya se diseñaban como “retiros privados donde su característica apertura al mundo” (Nye 1999, 195) ya “no era un sombreado y amplio porche... [sino] ...sino la larga, prominente superficie de la puerta del garaje” (L. C. Hunter 1979, 132), por lo que el camino de entrada del automóvil se había convertido a su vez en la entrada y salida de la vida doméstica (Nye 1999, 195), “una extensión de la calle o una zona de amortiguación que aísla al habitante de la periferia del mundo exterior, en lugar de simplemente un lugar para almacenar un vehículo” (Melosi 2010). Inicialmente, los automóviles se guardaban en cobertizos, establos y graneros para mantenerlos alejados de los elementos cuando no están en uso y solían tener un espacio de trabajo ya que los primeros automóviles solían ser mantenidos por sus propietarios. Era común referirse a estos primeros garajes como una “automobile house” [casa de automóvil], pero el término “garage”, proveniente de la palabra francesa “refugiarse” se popularizó, confirmando papel del automóvil como posesión preciada. Tras la Segunda Guerra Mundial, se agregaron garajes integrados en el diseño de las casas integrando el automóvil en la cultura de las

cotidiano, tomando un rol importante en el hogar, en el trabajo y en el ocio, y comenzando a ser utilizado no solo para los desplazamientos rutinarios o de transporte, sino también para realizar viajes de placer<sup>52</sup>. La consecuencia de este nuevo estilo de vacaciones por carretera fue que, consecuentemente, muchas empresas comenzaron a atender las necesidades que les surgían a los viajeros por carretera, por ejemplo: moteles, estaciones de servicio, restaurantes o talleres mecánicos. Con el paso de los años, la aparición de automóviles más testados y una mayor frecuencia de establecimientos que suplían las necesidades de los viajeros facilitaron a las familias estadounidenses realizar viajes por carretera de larga distancia. Gracias a unas mejores prestaciones, el tiempo necesario para cruzar los Estados Unidos se redujo de meses a días. Gracias a esta rápida evolución del medio, en la actualidad, en el radio de una semana de viaje, una familia estadounidense promedio puede viajar a prácticamente todos los destinos de los Estados Unidos contiguos<sup>53</sup>.

Otro factor decisivo a la hora de implantar la cultura del *road trip* fue que, debido al mayor tráfico rodado, en 1956 se aprobó la *National Interstate and Defense Highways Act* [Ley de Autopistas Interestatales y de Defensa], esta ley daba inicio a la expansión del sistema de autopistas interestatales [ver página 263]. Gracias a este sistema de carreteras se comenzaron a proporcionar unas buenas condiciones de infraestructura para viajar a mayor velocidad y, por lo tanto, recorrer distancias mayores en menos tiempo y con una mayor seguridad.

Gracias al *road trip* muchos estadounidenses adquirieron un conocimiento más profundo de la magnitud de su nación y, en muchos sentidos, los viajes se democratizaron: los salarios mejoraron al igual que bajó el coste del automóvil y de su mantenimiento. Por aquel entonces el automóvil era ya un elemento común y accesible

---

familias que los poseían, por lo que “la evolución del garaje desde el cobertizo del patio trasero hasta la entrada principal revela claramente el impacto del automóvil en el espacio doméstico” (Melosi 2010) donde el automóvil a “conquistado” desde el espacio privado de la casa hasta el público, siendo una parte integral del paisaje estadounidense moderno.

<sup>52</sup> En cierto sentido, esta idea de viajar y valorar la experiencia que el desplazamiento aporta a quien lo realiza puede estar relacionada con el *Grand Tour* [ver página 47] y, tal y como ocurre con la mutación del *Grand Tour* en el fenómeno del turismo, en el *road trip*, con el paso del tiempo, la clase que mayoritariamente lo realiza ya no será la clase alta, ya que pasó a ser realizable prácticamente por cualquier habitante de un país avanzado.

<sup>53</sup> Los Estados Unidos contiguos es como se denomina a los 48 estados de Estados Unidos localizados al sur de Canadá y al norte de México, además del Distrito de Columbia. La expresión excluye los estados de Alaska y Hawái, y todos los territorios insulares y posesiones de Estados Unidos, como Puerto Rico.

para un gran segmento de la población estadounidense y gracias a la inversión estatal en autopistas el país se abrió al turismo de carretera, creándose las infraestructuras necesarias para la cultura del automóvil (Hudman y Hawkins 1989, 10).

Fue tras la implantación en la sociedad de estos nuevos conceptos y con la construcción de la infraestructura necesaria cuando se establecen la noción del *road trip*, dando lugar a una era denominada como: *A Nation on the Move* [Una nación en movimiento] (Eisenhower 1963, 501).

### **2.2.1. Circunstancias culturales relacionadas con el *road trip* en los Estados Unidos**

En este capítulo se analizan tres factores independientes pero relacionados que promovieron la noción del *road trip* en la cultura estadounidense, haciendo que sea ya una parte de la identidad de la nación<sup>54</sup>.

#### **Jack Kerouac, *On the Road* (1957)**

“Nothing behind me, everything ahead of me, as is ever so on the road” [Nada detrás de mí, todo delante de mí, como ocurre siempre en la carretera] (Kerouac 1955, 134).

En 1947, en los Estados Unidos de la posguerra, el escritor Jack Kerouac<sup>55</sup> fantaseaba con una novela que expresara la vida de libertad que hacía posible el automóvil. Por aquel entonces el automóvil era ya un elemento común y accesible para un gran segmento de la población estadounidense, gracias a la inversión estatal en autopistas

---

<sup>54</sup> Para más información sobre el *road trip* y su relación con la identidad estadounidense, consultar: Madeline Zappala, *Deconstructing the American Road Trip Experience: the “Search” for “American Identity”*, 2012.

<sup>55</sup> Jack Kerouac (1922 - 1969), escritor, nace en el estado de Massachusetts (Estados Unidos) hijo de Léo-Alcide Kéroack (1899 - 1946) y Gabrielle-Ange Lévesque (1895 - 1973), provenientes de Quebec (Canadá) (Fisher 2001, 206). Las habilidades atléticas de Kerouac como corredor (*running back*) de fútbol americano en la Escuela Secundaria Lowell le permitieron obtener una beca para Boston College, Notre Dame y la Universidad de Columbia, donde entró después de un año en Horace Mann Preparatory School (Charters y Charters 2010, cap. 3-Whatever World There Would Be). Cuando su carrera futbolística en Columbia terminó, Kerouac dejó la universidad. Continuó viviendo durante un tiempo en Upper West Side de Nueva York con su novia y primera esposa, Edie Parker (1922 - 1993). Fue durante esta época cuando conoció a las personas con las que siempre se le asocia; los personajes que formaron la base de muchas de sus novelas: Allen Ginsberg [ver página 412], Neal Cassady (1926 - 1968), John Clellon Holmes (1926 - 1988), Herbert Huncke (1915 - 1996) y William S. Burroughs (1914 - 1997) (Tytell 1985, 60).

el país se abrió al turismo de carretera, creándose como consecuencia las infraestructuras necesarias para los automovilistas [ver página 263]. Con la unión de estos factores ya estaban establecidas las bases teóricas y de infraestructura necesarias para la concepción del *road trip*, siendo el momento apropiado para la aparición del libro *On the Road*. Este libro, considerado un referente de la generación *Beat*, estableció el trasfondo de muchas otras obras posteriores que relacionan la noción del viaje con la búsqueda de libertad (Maher 2007, cap. Foreword).

Desde 1947 hasta 1950 [figura 32], Kerouac realizó prolongados viajes con sus amigos en los que tomaba notas de todo: gente, política, lugares, trabajo, comida, automóviles..., “Íbamos rumbo a esa enormidad que es el continente americano” (Kerouac 2011, 190).

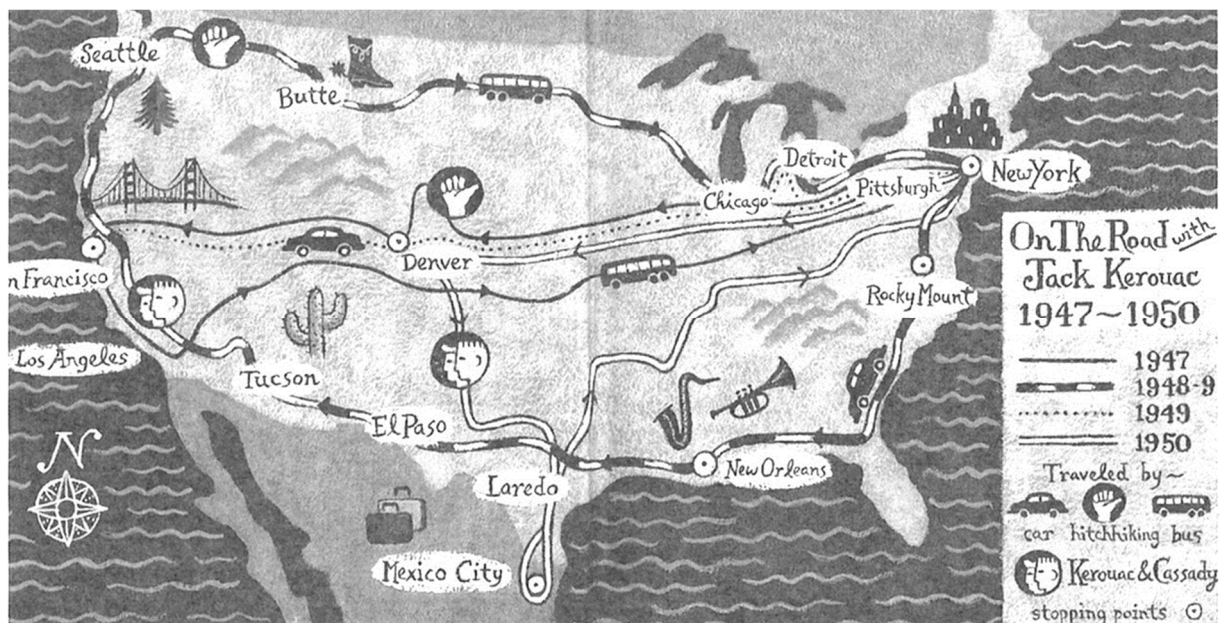


Figura 32. Mapa con las rutas seguidas por Jack Kerouac entre 1947 y 1950.

A la hora de escribir la novela probó distintos enfoques y, en 1951, llegó a la conclusión de que la mejor forma de capturar ese espíritu era hacerlo rápidamente, en un largo flujo narrativo (C. Taylor 2018, e-book): durante tres semanas, mecanografió un único párrafo continuo sin un solo punto y aparte, a espacio sencillo, en ocho hojas de papel de calco unidas y cortadas longitudinalmente para que se ajustaran al carro de la máquina, en total formaban un rollo de 36,6 metros de longitud [figura 33]. Ginsberg lo llamó *spontaneous bop prosody* [prosodia bop espontánea] (Belgrad 1999, 196). Una forma continua de escribir, sin interrupciones ni separaciones de ninguna especie, que

alejaba el relato de las convenciones de la novela al uso y lo acerca en cambio, como quiso Kerouac, a la idea de escritura automática o de escritura improvisada, en ningún caso en el sentido en que la tipificó el surrealismo, sino en la línea del expresionismo abstracto de Pollock<sup>56</sup> o De Kooning<sup>57</sup>, que empezaban a ser populares en el Nueva York de la década de 1950 (Theado 2000, 73).



Figura 33.

Jack Kerouac, *On the Road*, 1951.

De todas maneras, aunque se trataba de un relato tradicional, ningún editor se mostró dispuesto a publicarlo en el formato original, por lo que Kerouac tuvo que reelaborar el manuscrito y formalizó el texto que dio lugar a *On the Road* (1957)<sup>58</sup> [figura 34]. Aunque en esta segunda escritura Kerouac mantuvo la repeticiones de palabras, que no deben considerarse errores ortográficos<sup>59</sup>, comenzando con la primera frase del

---

<sup>56</sup> Paul Jackson Pollock (1912 - 1956), pintor estadounidense, perteneciente al movimiento del expresionismo abstracto.

<sup>57</sup> Willem de Kooning (1904 - 1997), pintor nacido en Holanda y nacionalizado estadounidense, perteneciente al movimiento del expresionismo abstracto.

<sup>58</sup> En la actualidad también se pueden encontrar a la venta la versión original de *On the Road* escrita en el rollo de papel.

<sup>59</sup> Sobre el estilo de escritura de Jack Kerouac Javier Aparicio menciona: “Marcas prosódicas, efectos semánticos que indican desinhibición, aceleración, transparencia emocional, ausencia de retórica; la intensidad dialógica del retrato, pues en el texto de Kerouac destaca la preeminencia del diálogo sobre la propia narración y sobre la descripción, y es el diálogo el que produce en el lector la sensación de estar leyendo en tiempo real; la verborrea, el exuberante torrente verbal” (Aparicio 2009b) y “un continuum verbal que parece obedecer a pies juntillas a la función fática del lenguaje; las onomatopeyas omnipresentes y la violencia verbal (voces factótum soeces); y, *needless to say*, la oralidad, la verdadera joya de la corona, el tesoro de *On the road*: redundancias por repetición semántica, anacolutos, interjecciones, reticencias, ausencia de cohesión o de coherencia, inmediatez léxica (coloquialismos,



relato: “conocí a Neal no mucho después de la muerte de mi padre”, y concluye, 435 páginas más tarde, con la frase final: “Y pienso en Neal Cassady, e incluso que pienso en el viejo Neal Cassady, el padre que jamás llegamos a encontrar, pienso en Neal Cassady, pienso en Neal Cassady”<sup>60</sup>.

---

ausencia de perífrasis y eufemismos), parataxis para un tempo acelerado, en fin, el baúl de los trucos del mago *quero white*, que pretende que su lector esté ahí, formando parte del relato” (Aparicio 2009a, 43).

<sup>60</sup> “So in America when the sun goes down and I sit on the old broken-down river pier watching the long, long skies over New Jersey and sense all that raw land that rolls in one unbelievable huge bulge over to the West Coast, and all that road going, and all the people dreaming in the immensity of it, and in Iowa I know by now the children must be crying in the land where they let the children cry, and tonight the stars'll be out, and don't you know that God is Pooh Bear? the evening star must be drooping and shedding her sparkler dims on the prairie, which is just before the coming of complete night that blesses the earth, darkens all the rivers, cups the peaks and folds the final shore in, and nobody, nobody knows what's going to happen to anybody besides the forlorn rags of growing old, I think of Dean Moriarty, I even think of Old Dean Moriarty the father we never found, I think of Dean Moriarty” [Así, en esta América, cuando se pone el sol y me siento en el viejo y destrozado malecón contemplando los vastos, vastísimos cielos de Nueva Jersey y se mete en mi interior toda esa tierra descarnada que se recoge en una enorme ola precipitándose sobre la Costa Oeste, y todas esas carreteras que van hacia allí, y toda la gente que sueña en esa inmensidad, y sé que en Iowa ahora deben estar llorando los niños en la tierra donde se deja a los niños llorar, y esta noche saldrán las estrellas (¿no sabéis que Dios es el osito Pooh?), y la estrella de la tarde dedicará sus mejores destellos a la pradera justo antes de que sea totalmente de noche, esa noche que es una bendición para la tierra, que oscurece los ríos, se traga las cumbres y envuelve la orilla del final, y nadie, nadie sabe lo que le va a pasar a nadie excepto que todos seguirán desamparados y haciéndose viejos, pienso en Dean Moriarty, y hasta pienso en el viejo Dean Moriarty, ese padre al que nunca encontramos, sí, pienso en Dean Moriarty] (Kerouac 1955, 178).



Figura 34.

Jack Kerouac, art concept para la edición en formato libro de *On the Road*, 1952.

La razón de proponer un diseño para la portada es que, en 1950, cuando Kerouac lanzó su primera novela, *The Town and the City*, quedó muy impresionado por la portada del libro producida por su editor, Harcourt Brace (Colman 2012). Por lo que, en 1952, Kerouac envió su propio diseño al editor potencial A.A. Wyn, con una pequeña nota escrita en la parte superior:

“Estimado Sr. Wyn:

Presento esto como mi idea de una portada comercial atractiva expresiva del libro. La portada de *The Town and the City* era tan aburrida como el título y la contraportada de la foto. La foto de Wilbur Pippin de mí es la perfecta para *On the Road*..., se verá como la cara de la figura de abajo.

J.K.”.

Dentro del contexto del presente estudio, destacamos la relación entre Robert Frank [ver página 357] y Kerouac [figura 35]. De hecho, fue el propio Kerouac quien escribió en 1959 la introducción a la edición estadounidense del ensayo fotográfico de Frank, *The Americans*<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> “Anybody doesn’t like these pitchers [sic] don’t like potry [sic], see? Anybody doesn’t like potry go home see Television shots of big hated cowboys being tolerated by kind horses. Robert Frank, Swiss, unobtrusive, nice, with that little camera that he raises and snaps with one hand he sucked a sad poem right out of America onto film, taking rank among the tragic poets of the world. To Robert Frank I now give this message: You got eyes” [A nadie que no le gusten estas imágenes no le gusta la poesía, ¿ves? Si no te gusta la poesía vete a casa y mira en la televisión los disparos de los vaqueros de grandes sombreros siendo tolerados por caballos amables. Robert Frank, suizo, discreto, agradable, con esa pequeña cámara que levanta y dispara con una mano chupaba un triste poema directamente de América en película, tomando ventaja sobre los poetas trágicos del mundo. A Robert Frank le doy ahora este mensaje: Tienes ojos] (Jack Kerouac, “Introduction”, en Robert Frank, *The Americans*, 1957).

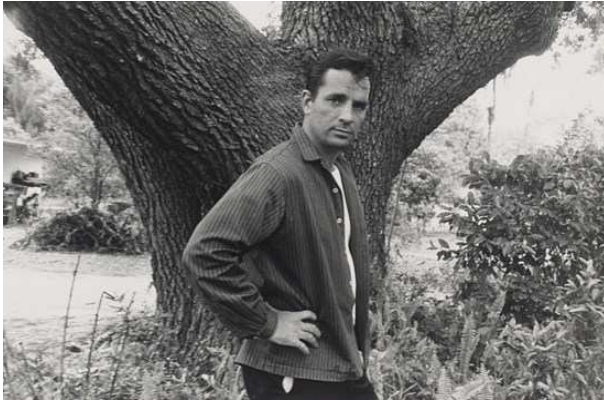


Figura 35.

Robert Frank, *Jack Kerouac, Florida*, 1962.

El punto de vista sobre Estados Unidos de Kerouac y Frank son bastante semejantes (R. J. Smith 2017, ebook): las fotografías de la cultura estadounidense de la posguerra, muestran una visión crítica sobre cuestiones como las divisiones de clase, raza y poder adquisitivo en una época caracterizada por el crecimiento económico y las comodidades domésticas [ver página 340]. Una manera de mostrar el país consecuente con la mentalidad *Beat* que se muestra en *On the Road*.

“Our battered suitcases were piled on the sidewalk again; we had longer ways to go. But no matter, the road is life” [*Nuestras maltratadas maletas se amontonaban sobre la acera de nuevo; teníamos caminos más largos que recorrer. Pero no importa, el camino es vida*] (Kerouac 1955, 122).

Frank y Kerouac colaboraron en dos proyectos adicionales: *On the Road to Florida* (1958) un viaje realizado el mismo año encargado por la revista *Life* pero que finalmente fue rechazado y no se vería publicado hasta 1970 en la revista *Evergreen*

*Review* (Gidley 2010, 113); y el cortometraje *Pull My Daisy*<sup>62</sup> (1959) de Frank y Alfred Leslie<sup>63</sup> narrada por Kerouac (Lewis y Piekut 2016, 325).

“The road must eventually lead to the whole world” [*El camino a la larga debe conducir al mundo entero*] (Kerouac 1955, 134).

### **U.S. Route 66 (Ruta 66)**

La historia de la Ruta 66<sup>64</sup> [figura 36] comienza en 1857, cuando el Departamento de Guerra ordenó al teniente Edward Fitzgerald Beale, un oficial naval al servicio del Cuerpo de Ingenieros Topográficos del Ejército de los Estados Unidos, que construyera un camino logístico financiado por el gobierno a lo largo del paralelo 35, ruta que en gran medida seguiría la Ruta 66 (Babbitt y DeGraff III 2009, 8).

---

<sup>62</sup> En *Pull My Daisy* (1959) se tipifica la generación *Beat*. Fue adaptada a partir del tercer acto de una obra de teatro de Jack Kerouac que nunca terminó titulada *Beat Generation*. Kerouac también proporcionó la narración improvisada. Fue protagonizada por Allen Ginsberg, Gregory Corso, Larry Rivers, Peter Orlovsky, David Amram, Richard Bellamy, Alice Neel, Sally Gross y Pablo Frank, hijo de Robert Frank. Basada en un incidente en la vida de Neal Cassady y su esposa Carolyn, *Pull My Daisy* cuenta la historia de un guardafrenos ferroviario cuya esposa, pintora, es invita a cenar a un obispo respetable. Sin embargo, los amigos bohemios irrumpen en la cena con resultados cómicos. El título *Pull My Daisy* fue tomado del poema del mismo nombre escrito por Kerouac, Ginsberg y Cassady durante las décadas de 1940 y 1950. El poema aparece en la película como la letra dentro de la composición de jazz en la apertura de la película. La filosofía *Beat* enfatizaba la espontaneidad, y la película transmitía la sensación de haber sido improvisada. Por lo que *Pull My Daisy* fue elogiada durante años como una obra maestra de la improvisación, hasta que Leslie reveló en un artículo de 1968 en *The Village Voice* que la película había sido cuidadosamente planeada, ensayada y dirigida por él y Frank, quien filmó la película en un estudio (Weidman 2015, cap. *Pull My Daisy* (1959)). Para ver el cortometraje completo, consultar: [https://youtu.be/\\_12rctV5Z84](https://youtu.be/_12rctV5Z84)

<sup>63</sup> Alfred Leslie (1927), artista y cineasta estadounidense.

<sup>64</sup> Para más información sobre la Ruta 66, consultar: David Listokin, David Stanet y Ningyuan Wei. *Route 66 Economic Impact Study*, 2011; Rick Antonson, *Route 66 Still Kicks: Driving America's Main Street*, 2012; Nick Freeth; Paul Taylor, *Route 66: Main Street of USA*, 2001; Susan Croce Kelly, *Route 66: The Highway and Its People*, 1990; Michael Wallis; *Route 66: The Mother Road*, 1992.



Figura 36.

Eriz Moreno, fotografía de una señal de tráfico en el trazado de la Ruta 66 a su paso por Nuevo México, 2010.

Paralelamente surge la idea comercial de conectar Chicago con Los Ángeles, la cual fue planeada por los empresarios Cyrus Avery de Tulsa (Oklahoma) y John Woodruff de Springfield (Missouri), quienes presionaron a la *American Association of State Highway and Transportation Officials* (AASHTO) para la creación de una ruta siguiendo los planes de 1925 aprobados por la Bureau of Public Roads [ver página 264] (Tremear 2013, 10) y el Departamento de Agricultura. El nombre Ruta 66 lo adquiere el 11 de noviembre de 1926 gracias al sistema numérico aprobado por la AASHTO (Sonderman 2009, 8).

Inicialmente, la Ruta 66 simplemente “reemplazaba” una variedad de carreteras, a menudo en mal estado, a lo largo de su recorrido mediante el método simple de volver a numerar una carretera existente y, de esta forma, conseguir fondos federales para mejorar las carreteras que anteriormente pertenecían a las redes estatales [figura 37].



Figura 37. Mapa del sistema de carreteras adoptado para la señalización uniforme por la American Association of State Highway Officials, 1926.

En febrero de 1927, representantes de los estados por los que pasa la ruta fundan la U.S. Highway 66 Association, para promocionar la carretera, y en su primer encuentro denominan a la Ruta 66 como *the Main Street of America* [la calle Mayor de América] (Sonderman 2014, 8). Durante la década de 1930, el tráfico aumentaba con una proporción cada vez mayor de viajes de larga distancia, y la necesidad de alimentos, combustible, reparaciones y alojamiento transformó las economías de las ciudades a través de las cuales pasaba la ruta (McHenry 2018). Estos nuevos tipos de comercio, contruidos para el cliente transitorio, se convirtieron en un lugar común en los Estados Unidos de mediados del siglo XX [figura 38].



Figura 38.

Russell Lee, *Cafe and filling station of U S Highway 66, east of Albuquerque, New Mexico, 1940.*

La década de 1930 es también una época de migración a gran escala a California por parte de las poblaciones rurales de los estados afectados por la sequía y/o el *Dust Bowl* durante la Gran Depresión [ver página 292], esto aceleró el desarrollo de la Ruta 66 y también produjo otro apodo para la carretera: *Mother Road*, así llamada en la novela *The Grapes of Wrath* [Las uvas de la ira, ver página 334] (1939) de John Steinbeck (Young-Witzel 2007, 124).

En esta misma época la Ruta 66 comienza a establecerse como un icono de la cultura popular: en 1946, Nat King Cole grabó la canción *Get your Kicks on Route 66*, escrita por Bobby Troup y basada en la experiencia del compositor junto con su mujer en un viaje por la carretera (Kelly 1990, 149).

En la década de 1950, la Ruta 66 se convirtió en la carretera principal para que se dirigen de vacaciones a Los Ángeles (Gollust 2002, 31). El camino pasaba por el Painted Desert, el Meteor Crater y cerca del Gran Cañón, etc. que se convirtieron en paradas populares. Este aumento del turismo, dio lugar a un creciente comercio de todo tipo de atracciones en la carretera, incluidos moteles con forma de tipi, puestos de natillas congeladas, tiendas de curiosidades indias y granjas de reptiles, por ejemplo: las cuevas Meramec Caverns, cerca de St. Louis (Missouri), comenzaron a anunciarse en graneros, autodenominándose como el “escondite de Jesse James” (Sonderman 2016, 41) o The Big Texan anunciaba cenas gratis para cualquiera que pudiera consumir en una hora los dos kilos que pesaba el plato (Hinckley 2012, 36). La ruta también marcó el nacimiento de la industria de comida rápida, por ejemplo: Red's Giant Hamburg en Springfield (Missouri), primer restaurante *drive-through* del mundo (Kelly 1990, 171), y el primer McDonald's en San Bernardino (California)

(Duncan 2005, 49). El cambio del paisaje provocado por estos comercios consolidó aún más la reputación de la Ruta 66 como un microcosmos de la cultura popular estadounidense vinculada al automóvil [figura 39].

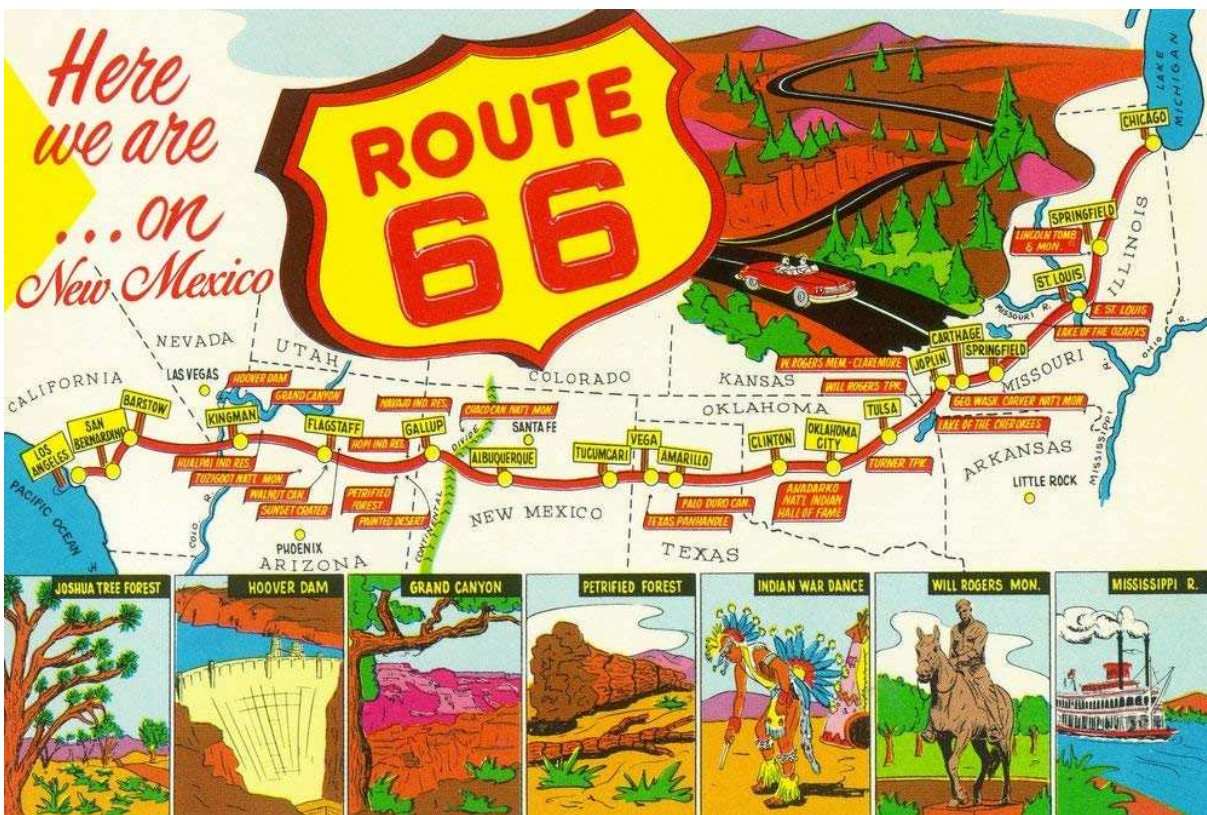


Figura 39. Anónimo, mapa turístico de la Ruta 66, ca. 1945.

La carretera cruzaba Illinois, Misuri, Kansas, Oklahoma, Texas, Nuevo México, Arizona y, finalmente, California. En este mapa se muestran la presa Hoover o el Gran Cañón debido a que quedaban a unas pocas decenas de kilómetros al norte de la carretera, por lo que se promocionaba visitarlos desde la ruta.

Desde el 7 de octubre de 1960, hasta el 20 de marzo de 1964, se emite la serie de televisión *Route 66* producida por la cadena CBS, una de las primeras en salir de los estudios para ser grabada en exteriores. En la serie dos protagonistas [figura 40] se dedicaban a recorrer los Estados Unidos en un Corvette, explorando los problemas sociales y el cambio de las costumbres contemporáneas, buscando el lugar adecuado para establecerse mientras se buscan a sí mismos (Stevens 2018).





*Figura 40.*

*Martin Nimer y George Maharis, protagonistas de la serie de televisión Route 66. Fotografía realizada durante la grabación del primer capítulo de la serie, 1960.*

La Ruta 66 existió durante casi 60 años. El aumento del tráfico rodado hizo cada vez más necesaria la ampliación de la carretera puesto que a menudo pasaba por el centro de los pueblos y ciudades, sirviendo las avenidas principales como parte de la ruta. A finales de los años 60 comenzó la construcción de la Interestatal 40<sup>65</sup>, que recorre 4000 km entre Carolina del Norte y California. A partir de Oklahoma City la I-40 discurre paralelamente a la Ruta 66, por lo que casi todo el tráfico se desvió a la carretera moderna, hundiendo la economía de los pueblos por los que pasaba la 66 (Pry 2011, 62-63). Cuando se terminó la I-40 un periodista estadounidense llamado Charles Kuralt mencionó que “gracias a las interestatales, es posible viajar de costa a costa sin ver absolutamente nada” (Loomis 2015, 1).

El 25 de junio de 1985 la American Association of State Highway and Transportation Officials ratifica la desaparición de la Ruta 66 (American Association of State Highway and Transportation Officials 1985), que había perdido gran parte de su tráfico tras quedar cubierto todo su recorrido por varias interestatales. Sin embargo, en 1990, gracias a la labor de asociaciones históricas de la Ruta 66<sup>66</sup>, el estado de Missouri la declaró como “Ruta histórica del estado”, primer signo de su protección («Join the Route 66 Association of Missouri, a non-profit corporation established to preserve, promote, and develop Historic Route 66 in the Show-Me State» 2014).

---

<sup>65</sup> Para la época en la que se abrió la Interestatal 40, muchos tramos de la Ruta 66, trazada en la década de 1920, estaban obsoletos y se habían convertido en peligrosos para los nuevos automóviles.

<sup>66</sup> Para ver un listado de las asociaciones históricas relacionadas con la Ruta 66, consultar: [https://en.wikipedia.org/wiki/Route\\_66\\_Association](https://en.wikipedia.org/wiki/Route_66_Association)

Desde entonces, varios tramos de la carretera forman parte del Registro Nacional de Lugares Históricos y en 1999, el presidente Bill Clinton firmó un Proyecto de Ley para la conservación de la Ruta 66, proporcionando fondos para mantener y restaurar lugares históricos a lo largo de la ruta (Knudson 2012, 31), pasando a ser parte del patrimonio cultural estadounidense<sup>67</sup>.

### ***Road movie***

*Road movie*<sup>68</sup> es un término que comienza a utilizarse en la década de 1970<sup>69</sup>, que se refiere al género cinematográfico en el que los personajes principales realizan algún tipo de *road trip* y a los que el viaje les altera la perspectiva de sus vidas cotidianas (Danesi 2009, 256). Las *road movie* a menudo representan un viaje al interior del territorio, donde se explora el tema de la alienación y se examinan las tensiones y la problemática de la identidad cultural o de un período histórico concreto. Sus tramas a menudo incluyen algún tipo de amenaza, tanto real como potencial, de ilegalidad y/o de violencia respecto a los protagonistas (Cohan y Hark 1997, cap. Introduction). La ambientación tradicional de las *road movie* incluye, a parte del propio vehículo, carreteras, restaurantes de carretera, gasolineras, moteles, ... y, en general, “todos los elementos que han proliferado en los márgenes de las carreteras” (Gemünden 1998, 154).

---

<sup>67</sup> En 2006, la película animada *Cars* describe el declive de Radiator Springs, una vez en pleno auge, debido a que la carretera principal del pueblo, la Ruta 66, fue sustituida por la Interestatal 40. El director creativo de Pixar, John Lasseter, inspirado por lo que vio durante un viaje a través del país con su familia en 2000, contactó al historiador de la carretera Michael Wallis, quien dirigió al equipo creativo por las partes aún transitables de la ruta como parte del proceso de investigación para la película. El ficticio Radiator Springs se basa en varios lugares reales visitados durante el viaje situados en cinco estados: Peach Springs (Arizona), Baxter Springs (Kansas) y otros pueblos en el camino (Zink 2017, 155).

<sup>68</sup> Para más información sobre las *road movies*, consultar: Lee Ranaldo, *Road Movies*, 2004; Jack Sargeant y Stephanie Watson, *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*, 1999; Neil Archer, *The Road Movie: In Search of Meaning*, 2016; David Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, 2010; Steven Cohan e Ina Rae Hark, *The Road Movie Book*, 1997.

<sup>69</sup> Aunque el género no tuvo nombre propio hasta finales de la década de 1960, los elementos característicos de las *road movies* se pueden encontrar en otros géneros cinematográficos. Incidentalmente, algunos historiadores y teóricos del cine sostienen que no existe tal cosa como una *road movie* “pura”; sino que es un híbrido de varios géneros (Bosma y Gremmen 2012, 45) como son, por ejemplo, la comedia, el cine negro o los *thrillers*. Para ver la estadística de la utilización anual del término *road movie* en publicaciones en idioma inglés, consultar:

[https://books.google.com/ngrams/graph?content=road+movie&year\\_start=1700&year\\_end=2008&corpus=15&smoothing=3&share=&direct\\_url=t1%3B%2Croad%20movie%3B%2Cco](https://books.google.com/ngrams/graph?content=road+movie&year_start=1700&year_end=2008&corpus=15&smoothing=3&share=&direct_url=t1%3B%2Croad%20movie%3B%2Cco)

Como ejemplo del género del *road movie* destacamos, tanto por sus localizaciones como por su tema, *Easy Rider* (1969)<sup>70</sup> de Dennis Hopper. En la película, los protagonistas Billy (Dennis Hopper) y Wyatt (Peter Fonda) son dos jóvenes que se embarcan en un viaje en dos Harley Davidsons [figura 41] cruzando el suroeste y sur de Estados Unidos con el objetivo de asistir al carnaval Mardi Gras en Nueva Orleans. En el camino se encuentran con el abogado alcohólico George Hanson (Jack Nicholson), con quien Billy tiene una conversación que vale la pena reproducir en su totalidad<sup>71</sup>:

**“George Hanson:** You know, this used to be a helluva good country. I can’t understand what’s gone wrong with it.

**Billy:** Man, everybody got chicken, that’s what happened. Hey, we can’t even get into like, a second-rate hotel, I mean, a second-rate motel, you dig? They think we’re gonna cut their throat or something. They’re scared, man.

**GH:** They’re not scared of you. They’re scared of what you represent to them.

**B:** Hey, man. All we represent to them, man, is somebody who needs a haircut.

**GH:** Oh, no. What you represent to them is freedom.

**B:** What the hell is wrong with freedom? That’s what it’s all about.

**GH:** Oh, yeah, that’s right. That’s what it’s all about, all right. But talkin’ about it and bein’ it, that’s two different things. I mean, it’s real [sic] hard to be free when you are bought and sold in the marketplace. Of course, don’t ever tell anybody that they’re not free, ‘cause then they’re gonna get real busy killin’ and maimin’ to prove to you that they are. Oh, yeah, they’re gonna talk to you, and talk to you, and talk to you about individual freedom. But they see a free individual, it’s gonna scare ‘em.

**B:** Well, that don’t make ‘em runnin’ scared.

**GH:** No, it makes ‘em dangerous.”

**[George Hanson:** Sabes, este solía ser un país maravilloso. No puedo entender que le ha ocurrido.

**Billy:** Todo el mundo se volvió cobarde, eso es lo que sucedió. Ni siquiera podemos entrar a un hotel de segunda. ¡Un motel de segunda! ¿Entiendes? Piensan que vamos a cortarles la garganta. Tienen miedo.

**GH:** No tienen miedo de ti. Les asusta lo que representas para ellos.

---

<sup>70</sup> “A man went looking for America and couldn’t find it anywhere” [Un hombre fue a buscar a Estados Unidos y no pudo encontrarlo en ninguna parte], frase perteneciente al cartel de *Easy rider* (1969).

<sup>71</sup> Andre Waardenburg, “On the Road to Nowhere”, en Hans Gremmen (Ed.), *Objects in Mirror - The Imagination of the American Landscape*, 2012: 40.

**B:** Lo único que representamos, es alguien que necesita un corte de pelo.

**GH:** Lo que representas para ellos, es libertad.

**B:** ¿Qué hay de malo ser libre? De eso se trata todo.

**GH:** Así es. Pero hablar de ello y serlo son dos cosas distintas. Es muy difícil ser libre cuando te compran y te venden en el mercado. Porque, no vayas a decirle a nadie que no es libre porque son capaces de matarte o lastimarte para probarte que sí lo son. Oh, sí. Te hablarán y te hablarán de libertad individual. Pero si ven a un individuo libre, se asustan.

**B:** Pero no salen corriendo asustados.

**GH:** No. Se vuelven peligrosos.]<sup>72</sup>.



Figura 41.

Fotograma de *Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969.

Aunque, gracias a ejemplos como *Easy Rider*, *Two-Lane Blacktop* (Monte Hellman, 1971) o *Smokey and the Bandit* (Hal Needham, 1977) las *road movies* se asocian a menudo con las décadas 1960-1970 y los Estados Unidos, es posible encontrar *road movies* a lo largo de toda la historia del cine, como las películas: *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934), *The Grapes of Wrath* (John Ford, 1940) y *Road to Morocco* (David Butler, 1942). También merece la pena mencionar las dirigidas por europeos, como las películas de Wim Wenders [ver página 204]: *Falsche Bewegung* (1975), *Im Lauf der Zeit* (1976) y *París, Texas* (1984), y otras como: *Smultronstället* (Ingmar Bergman, 1957), *Il Sorpasso* (Dino Risi, 1962), *Kanni Thaa*i (Thirumugam, 1965) o *Pierrot le Fou* (Jean-Luc Godard, 1965).

Otro tipo de acercamiento al *road movie* que destacamos por sus particularidades es *Double-Blind* o *No Sex Last Night* (tiene dos títulos) realizado en 1992 por Sophie

---

<sup>72</sup> Para ver el vídeo con la escena completa, consultar: <https://youtu.be/Gc11mJGre10>

Calle<sup>73</sup> y Gregory Shephard<sup>74</sup> (en la película, Calle y Shephard portan una cámara de vídeo cada uno). La obra nos muestra secuencias de vídeo y fotografías [figura 42] que documentan un *road trip* que comienza en la ciudad de Nueva York justo después de la muerte del autor francés Hervé Guibert<sup>75</sup>, un amigo cercano de Calle a quien se dedica la película, continuando en dirección suroeste hasta Las Vegas, donde Calle y Shephard se casan en una ventanilla de autoservicio a pesar de los problemas de su relación (Fletcher 2011). Los eventos y los diálogos del viaje se combinan con voces en *off* de Calle y Shephard que funcionan como diarios personales con el punto de vista de cada uno. La película busca redefinir a través de la investigación personal los términos y parámetros de sujeto/objeto, público/privado, verdad/ficción y los juegos de rol. El estilo cuasi documental se inspira en la película *La Jetee* (1962) de Chris Marker<sup>76</sup>, a quien también está dedicado *Double-Blind / No Sex Last Night*.

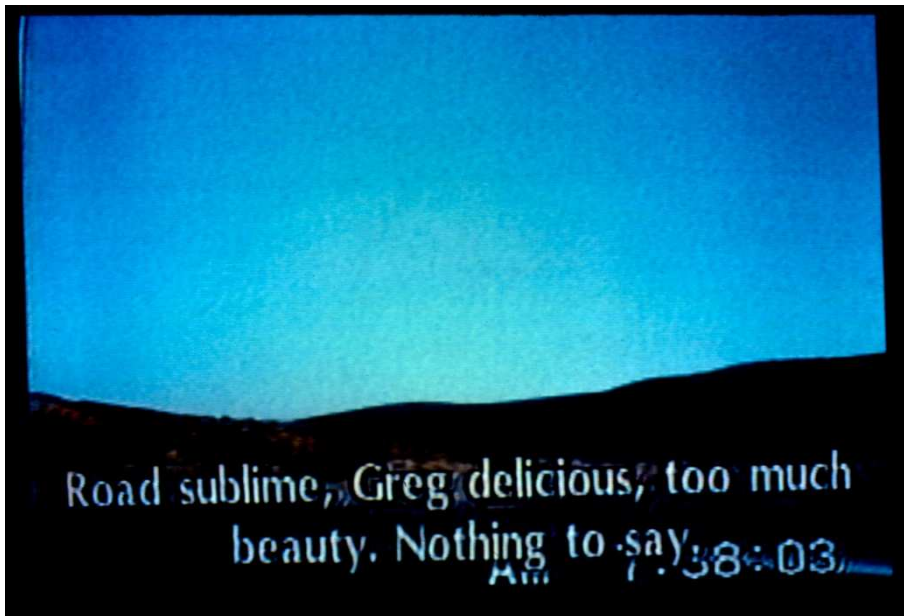


Figura 42. Fotografía de la emisión de *Double-Blind*, Sophie Calle y Gregory Shephard, 1992.

---

<sup>73</sup> Sophie Calle (1953), escritora y artista francesa.

<sup>74</sup> Gregory Shephard (1956), fotógrafo estadounidense.

<sup>75</sup> Hervé Guibert (1955 - 1991), escritor francés.

<sup>76</sup> Christian François Bouche-Villeneuve, "Chris Marker" (1921 - 2012), escritor, fotógrafo y director de cine francés, es considerado el creador del concepto de documental subjetivo.

### 2.3. Ensayo fotográfico

Nos referimos al ensayo fotográfico como a la expresión de un tema específico mediante el uso de la fotografía donde se narra una serie de acontecimientos ocurridos durante un determinado tiempo y que se presentan en formato de publicación.

El origen<sup>77</sup> de este género surge principalmente tras la Segunda Guerra Mundial, en aquella época los cambios sociales y de pensamiento tuvieron consecuencias en la mayoría de los movimientos y formas artísticas posteriores a la guerra<sup>78</sup>. El expresionismo abstracto, el arte de acción, las performances, las instalaciones, el videoarte, son, entre otras, algunas de las nuevas formas artísticas asociadas a esta nueva forma de pensar el arte. En este contexto, en el que el arte conceptual comenzaba a sentar sus bases, varios artistas decidieron utilizar las publicaciones como un nuevo espacio para la creación artística, aunque fuera un formato existente desde hacía siglos. No se trataba de continuar con la tradición del “libro de artista”<sup>79</sup> sino que se trata de “publicaciones realizadas por artistas” [figura 43].

---

<sup>77</sup> Para contextualizar las causas del origen del ensayo fotográfico hay que comenzar con el “libro de artista”, cuyo surgimiento se da gracias a la unión de la práctica artística con la evolución propia del formato libro. En la historia del arte, desde el Renacimiento el artista se fue independizando paulatinamente de la imagen de artesano que tenía previamente y su obra obtuvo una mayor autonomía en cuanto a su función, algo que fue desarrollándose a través de los siglos, hasta aceptar que las obras de arte no se someten a una función exterior, sino que existen por y para sí mismas. De esta forma, en el siglo XX, el “libro de artista” puede quedar desligado de cualquier función y ser un objeto autónomo, a este respecto Johanna Drucker (1952), artista de libros, teórica visual y crítica cultural estadounidense, menciona: “Un ‘libro de artista’ debería ser una obra de un artista consciente de la forma libro, más que un mero libro altamente artístico” (Drucker 2004, 21). En la historia del libro, hay que destacar la evolución de los procesos de producción, el perfeccionamiento y el abaratamiento de los medios de impresión a principios de la década de 1960, cuando se hizo posible reproducir textos e imágenes por un mayor número de personas debido a la universalización y accesibilidad a los nuevos medios de copiado, como por ejemplo las multicopistas, fotocopiadoras y, especialmente, el proceso *offset*, permitieron a los artistas experimentar en el territorio del libro, consiguiendo cierta independencia de los convencionalismos a los que estaban sujetos sus predecesores, y a establecer nuevos códigos visuales, verbales y gráficos. Esta evolución técnica unida a “cierta bonanza económica y el desarrollo cultural contribuyeron también a la eclosión del género” (Haro González 2015, 162).

<sup>78</sup> Para más información sobre el arte tras la Segunda Guerra Mundial, consultar: Patrick D. Flores, *Art after the War, 1948-1969*, 2015; David Hopkins, *After Modern Art 1945-2000*, 2000; James M. Thompson, *Twentieth Century Theories of Art*, 1990.

<sup>79</sup> Los “libros de artista” son obras de arte que utilizan el formato publicación, a menudo disponibles solamente en pequeñas ediciones e incluso producidos como objetos únicos.



Figura 43.

Edward Ruscha, *Artists who do Books*, 1976.

El “libro de artista” suele ser considerado un objeto artístico por lo que suelen ser publicaciones únicas o series limitadas, normalmente hechas a mano, que tienen un valor acorde con el del artista que los crea (Antón 1995). Sin embargo, con “publicaciones realizadas por artistas” nos referimos a ediciones en serie, producidas industrialmente y donde lo importante es la “democratización del arte” (Borsuk 2013). Por su bajo coste de producción, la publicación se convierte en un objeto artístico anti-elitista, barato y que por lo tanto puede ser autoeditado y que muchas veces ni siquiera está firmado ni numerado. Al pasar del espacio expositivo al espacio de las publicaciones, las obras entran en un medio en el que el artista accede en la “desmaterialización” y “conceptualización” del hecho artístico, ya que el objetivo ya no será crear obras únicas e irrepetibles. Esta forma de proceder puede entenderse como una forma expresiva seleccionada por el propio artista como posible alternativa a los mecanismos establecidos en el mercado del arte oficial, intentando escapar al control del sistema de galerías, marchantes, críticos, museos, instituciones, que, sin embargo, no tardaron en incorporar esta nueva fórmula a sus discursos estéticos (Haro González 2015).

Por lo tanto, la aceptación de este formato en el contexto artístico tiene que ver con la aparición y expansión del arte conceptual, dando lugar a la noción de la publicación como contenedor de ideas, un objeto versátil que da la posibilidad de variaciones tipológicas, formales, técnicas o de significado.

Esta forma de proceder no apareció aisladamente. Al mismo tiempo que aparecían las publicaciones realizadas por artistas se estaban creando obras utilizando “formas convencionales de comunicación —incluyendo películas, televisión, libros, télex,

fotografía, y ordenadores como una forma de arte filosófico o teórico. [...] [Que] coincidió con una discusión mayor de, y nueva atención hacia, la interpretación de los medios y la identificación con los medios. [...] En este sentido, el libro, junto con otros medios de comunicación, se convirtió en extensión del ojo y de la mente. En los años sesenta [1960] el medio del libro contribuyó a un enfoque distante hacia el significado interior y existencial de una obra de arte y a extender lo que entendemos por una obra de arte” (Celant 2010, 15).

La expansión del medio<sup>80</sup> también se debe al abaratamiento de los costes de producción (Cushing 2017) unido al desarrollo tecnológico. Estos nuevos medios, especialmente el *offset*<sup>81</sup> y las fotocopiadoras (comenzadas a ser comercializadas a partir de 1959), tendrían una gran influencia en el campo de las publicaciones autoeditadas (Sheumaker y Wajda 2008, 188) permitieron a los artistas experimentar en el territorio de la publicación, desligándose del trabajo artesano y de las editoriales. Gracias a la expansión de los medios gráficos y a la experimentación artística aparecieron nuevos códigos visuales, verbales y gráficos que pueden ser reconocibles, por ejemplo, en la corriente del *pop art* (Mellado y Soriano 2016, 538).

Las primeras publicaciones realizadas por artistas como obra tenían, a menudo, un aspecto corriente, sin embargo, habían sido concebidos como una obra de arte. Ofrecían dos de las características esenciales para convertirlos en medios para la democratización del arte: eran baratos y transportables. Para Joan Lyons<sup>82</sup> está publicaciones “comienzan a proliferar en los sesenta [1960] y setenta [1970] en el clima reinante de activismo político y social. Ediciones baratas, disponibles, fueron una manifestación de la desmaterialización del objeto de arte y el nuevo énfasis en el proceso”<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> Para ver la línea temporal del desarrollo tecnológico en el campo de la impresión, consultar:

<https://printinghistory.org/timeline/>

<sup>81</sup> “La impresión *offset* perfeccionada durante la Segunda Guerra Mundial, por su rapidez y economía brindaron a industria y artistas un medio casi nuevo para explorar, una vez acabada la guerra” (M. Wilson 1982, 11) .

<sup>82</sup> Joan Lyons (1937), fotógrafa estadounidense.

<sup>83</sup> Joan Lyons, “The Artist’s Book Goes Public”, introducción en Lucy R. Lippard, *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, 1987: 7.



Además de utilizarlo como *statement*<sup>84</sup>, algunos artistas comenzaron a adoptar un compromiso artístico que consistía en considerar a la publicación como una forma a interrogar, no un mero soporte de reproducción. La publicación suponía un medio para expresar aspectos del arte que no podían encontrar enunciado bajo la forma de obras o exposiciones convencionales<sup>85</sup>. Dentro de este ámbito destacamos la obra *The Americans* (1958) de Robert Frank [ver página 360] como ejemplo, ya que mediante las fotografías que realiza en varios *road trips* no solamente muestra los Estados Unidos, sino que permite al espectador de la publicación cuestionarse qué es Estados Unidos, “América es un país interesante, pero hay muchas cosas que no me gustan y que nunca aceptaré. También intento mostrar eso a través de mis fotos” (Frank cit. en Day 2011, 36).

Frente a lo que Walter Benjamin<sup>86</sup> mencionaba sobre el “aura” de la obra única<sup>87</sup>, la posibilidad de producir muchas copias semejantes de la misma obra, hacían de su reproductibilidad uno de los significantes ideológicos más destacables de esas publicaciones: no estaban creadas para que exista una exclusividad de su posesión,

---

<sup>84</sup> Un *statement*, o declaración de artística, es el alegato creativo en el cual el artista define cual es la base de su obra artística (Fuente 2017).

<sup>85</sup> “En algunos casos, los artistas han hecho uso del potencial documental de la forma libro, mientras que en otros han investigado el hecho más sutil y complicado consistente en la capacidad que tiene el libro de ser una forma de expresión sumamente maleable y versátil. [...] Un mero compendio de imágenes, una carpeta de reproducciones, una colección incidental de imágenes, originales o apropiadas, no es siempre un libro de artista, aunque los términos en los que puede sostenerse la distinción son a menudo vagos” (Jameson 2017).

“El libro de artista es una obra de arte en sí misma, concebida específicamente para la forma libro y a menudo publicada por el artista mismo. Puede ser visual, verbal, o visual/verbal. Con pocas excepciones, todo es una pieza, consistente en una serie de obras o una serie de ideas próximas y/o imágenes, una exposición portátil” (Lippard 1987, 45).

<sup>86</sup> Walter Bendix Schönflies Benjamin (1892 - 1940), filósofo, crítico literario, traductor y ensayista alemán.

<sup>87</sup> Walter Benjamin escribió uno de sus más célebres textos sobre arte, titulado *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica], publicado en 1936. En el texto, Benjamin disertaba sobre el fin del “aura” de la obra artística y celebraba la llegada de las nuevas técnicas de expresión modernas, como la reproducción fonográfica de la música, la fotografía o el cine. Benjamin reconocía que, en su origen, el arte tuvo una dimensión mágica, cercana al hecho religioso, que se mantuvo a lo largo de la historia, y que ese “aura” entrañaba una especie de devoción fetichista que empujaba a ciertas personas a los museos con el fin de contemplar la obra única y venerada. Pero la reproducción seriada de la obra contemporánea había triturado ése “aura”, cosa que Benjamin entendía como un logro y una oportunidad. Con la modernidad, el arte se había democratizado, había dejado de ser elitista, y podía llegar a millones de personas, por lo que Benjamin opinaba que podía ser un instrumento para culturizar a la sociedad y hacerla más crítica y libre intelectualmente (García Ibáñez 2017).

sino una propiedad compartida<sup>88</sup>. Con la posibilidad de realizar proyectos en publicaciones comenzó el concepto de producir obras múltiples a precios democráticos (Haro González 2015, 5), lo que contribuyó a la paulatina eliminación del elemento subjetivo y manual en el arte, gracias a la multiplicación de los objetos fabricados con materiales comunes y técnicas industriales en esa época. “No se trata de difundir pseudo-originales, sino, en sentido estricto, de divulgar una idea. No pierde nada al ser multiplicada, al contrario. Su eficacia está directamente en función de su propagación” (Moeglin-Delcroix 1997, 122).

Anne Moeglin-Delcroix<sup>89</sup> en su libro *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980* indica al año 1962 como el punto de partida del “libro de artista contemporáneo” (Moeglin-Delcroix 2006, 348-62). En la década de 1960 había una gran producción de libros de artista, firmados y seriados, que se caracterizaban por un considerable trabajo plástico de preparativos, estudios, dibujos y pruebas incluso durante años, por lo que las impresiones resultantes era limitadas y exclusivas. Mientras tanto, artistas como Edward Ruscha [ver página 372], Dieter Roth<sup>90</sup>, Jan Dibbets<sup>91</sup>, Christian Boltanski<sup>92</sup> o Marcel Broodthaers<sup>93</sup>, trataban de usar la publicación para presentar el texto y las fotografías de forma masiva sin numerar y sin firma (Reed y Phillips 2018, cap. Rediscovering the radius of the discourses, or David Antin's “Politics of the Artist's Book”). De esta manera, en 1962 se estaban realizando o bien fueron publicadas cuatro obras fundamentales para el desarrollo de este género que suponen el paradigma en la comprensión del formato publicación como espacio para la práctica artística contemporánea. Ruscha estaba trabajando en *Twentysix Gasoline Stations*, un pequeño ensayo fotográfico creado como obra artística, sin texto, con apenas algunas descripciones documentales de las fotografías, editado en papel ordinario, que se

---

<sup>88</sup> También existe la opinión de que al ser una obra accesible por una mayor de personas, este público, además de disfrutarla puede poseerla manteniendo de este modo su condición aurática (J. A. Rodríguez, García Ipiña, y Murciego 2008, 33).

<sup>89</sup> Anne Moeglin-Delcroix (1948), profesora de filosofía del arte francesa.

<sup>90</sup> Dieter Roth (1930 - 1998), artista suizo, conocido por sus libros de artista, grabados, esculturas y obras hechas de materiales encontrados, incluyendo alimentos podridos. Para más información sobre Dieter Roth, consultar: Dirk Dobke, Dieter Roth, *Roth Time: A Dieter Roth Retrospective*, 2003; Dirk Dobke, Dieter Roth, *Dieter Roth in Print: Artists' books*, 2006; Dirk Dobke, Dieter Roth, Thomas Kellein, *Dieter Roth: Books + Multiples: Catalogue Raisonné*, 2004.

<sup>91</sup> Jan Dibbets (1941), artista holandés.

<sup>92</sup> Christian Boltanski (1944), artista francés.

<sup>93</sup> Marcel Broodthaers (1924 - 1976), poeta, cineasta y artista belga, perteneciente al movimiento del arte conceptual.

alejaba sustancialmente del libro ilustrado de bibliofilia. Roth acababa de publicar *Dagblegt Bull*, que suponía una crítica a los *mass media* mediante la utilización de su propio lenguaje (J. A. Rodríguez, García Ipiña, y Murciego 2008, 31). Daniel Spoerri<sup>94</sup> publicaba *Topographie anecdotée du hasard* [figura 44], una analogía literaria en la que muestra un mapa de todos los objetos ubicados en su mesa en un momento particular, describiendo cada uno con sus recuerdos personales evocados por el objeto. Finalmente, Ben Vautier<sup>95</sup> publica *Moi, Ben je signe*, una serie de folletos sin encuadernar, proyectos, manifiestos, objetos reales tales como etiquetas de vino, cuchillas de afeitar, etc.<sup>96</sup>

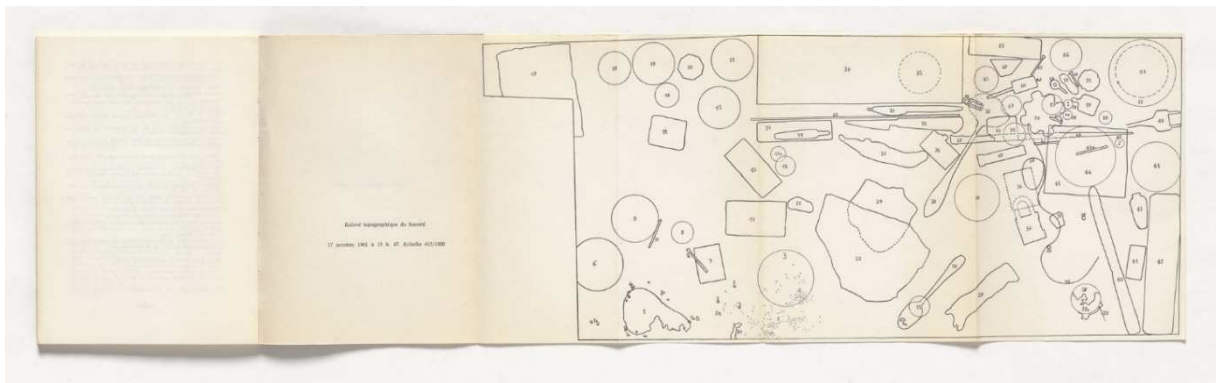


Figura 44. Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée du hasard*, 1962.

De entre estos cuatro hitos mencionados, la obra de Ruscha *Twenty-six Gasoline Stations*<sup>97</sup> realizada en 1962 y publicada un año más tarde (Jameson 2017), ha sido comúnmente aceptada como el que mejor refleja el nuevo paradigma. Rompe con la tradición del denominado “libro bello”<sup>98</sup>, de los “libros ilustrados”, libros de bibliófilo,

<sup>94</sup> Daniel Isaac Feinstein (1930), artista y escritor suizo de origen rumano.

<sup>95</sup> Ben Vautier (1935), artista francés de origen suizo.

<sup>96</sup> Para más información sobre la publicación *Moi, Ben je signe*, consultar:

<http://www.ben-vautier.com/divers/moibenjesigne.html>

<sup>97</sup> *Twenty-six Gasoline Stations* es la primera de una serie de publicaciones que mantienen el mismo estilo (misma portada, representación de los objetos fotografiados, estética interna), entre los que destacan: *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966) y *Thirty-four Parking Lots in Los Angeles* (1967). Todos se distinguen por la importancia dada a la reproducción fotográfica sobre papel ordinario, la utilización de formatos estándar de libro y la importancia del tema sobre el estilo.

<sup>98</sup> El “libro bello” es el descendiente de la tradición bibliófila del libro ricamente ilustrado, de la que la parte artística está incluida en la función ilustrativa o decorativa. El libro bello “se inscribe directamente en la herencia de las Bellas Artes y en la tradición de la jerarquía de los géneros artísticos, relegándolo a las artes menores. Desde el siglo XX, es la obra resultante de la colaboración de dos personas: un artista y un autor. Se trata, como lo menciona Gérard Desson, ‘de una [...] entidad teratológica: objeto de dos cabezas, de dos cuerpos, de cuatro manos’” (Arambasin 1997, 35). Se trata de una tradición

los “libros de artista” hechos a mano y los libros en los que un artista combina sus fotografías con el texto de un escritor<sup>99</sup>. La publicación de Ruscha es una publicación concebida, maquetada y pensada enteramente por un artista<sup>100</sup>, compuesto por una serie de fotografías que aparentemente no muestran nada especial, está impresa industrialmente en *offset* sobre un papel barato, su encuadernación es simple, tiene una tirada abierta y está sin firmar y sin numerar. Una obra de arte cuyo canal de distribución es la librería o el correo, con un precio asequible y para la que no son necesarios ni museos, ni galerías, ni críticos (J. A. Rodríguez, García Ipiña, y Murciego 2008, 31). Lo que importa aquí no es la calidad de la impresión, el papel, la técnica de grabado, sino la intervención directa del artista en el diseño de la publicación. Así, el artista produciendo una publicación emplea ese formato porque “lo piensa como una forma particular (con todo su peso social e histórico, que los años sesenta [1960] traducirán con la explotación de un medio de difusión de masas de acabado fotomecánico) para trabajar un concepto” (Payant 1982, 3).

En este origen de las “publicaciones realizadas por artistas”, estas se dividían principalmente en dos corrientes: una a partir del arte conceptual y otra a partir del arte mínimo: del arte conceptual, es conocido que el arte reside en la idea y no en el objeto de arte, liberando así la disciplina de sus reglas preestablecidas: “[...] Contraponiendo lo perceptual (principalmente óptico) a lo conceptual, sobre lo que el artista tiene más control, cuando, al mismo tiempo, la ejecución de la obra se convierte en un asunto de perfección: esta era la idea de una máquina haciendo arte” (Bury 2015,

---

esencialmente europea, puesto que este tipo de libro, el libro de bibliofilia, se desarrolló en América al mismo tiempo que los libros de artista en el sentido moderno del término. Pierrette Turlais da una buena definición oponiendo este tipo de libro a lo que ella considera los “verdaderos” libros de artista: en ruptura con la tradición bibliófila del libro ilustrado o del libro de pintor, hechos a mano y en los cuales “un artista asocia sus grabados al texto de un escritor, el ‘libro de artista’ tiene solo un autor, un artista, que elige hacer una obra con la forma del libro moderno” (Capgras, Michelet, y Bibliothèque nationale de France 1997, 3)

<sup>99</sup> “Uno de los objetivos de mi libro es crear un objeto de consumo. El producto final tiene un carácter comercial, profesional. No simpatizo con todas esas publicaciones artesanales, por muy honradas que sean. Uno de los errores que cometí en *Twentysix Gasoline Stations* fue numerar cada ejemplar. En aquel momento, mi propósito era que cada ejemplar que se comprara encontrara un espacio propio en la edición” (Edward Ruscha cit. en “Edward Ruscha y John Coplans, ‘Una conversación’”, en *Arte y parte*: revista de arte - España, Portugal y América, núm. 39, 2002: 26).

<sup>100</sup> Edward Ruscha presenta la publicación como obra de arte, por lo que queda desligado de su estructura y función originales, permitiendo al artista usar las páginas sin tener que seguir las reglas de la lectura, como un espacio de creación. Como Maffei y Picciau han mencionado: “...Privado del soporte literario -si no del propio- el artista se apropia de un nuevo bagaje instrumental, ensancha la propia experiencia y usa el libro como lugar de investigación” (Maffei y Picciau 2008, 10).

20). “Los artistas de este movimiento cuestionarán aún más la vocación informativa asociada al ‘libro de artista’, así como todos sus otros convencionalismos” (Jameson 2017). Del arte mínimo, los libros de artista toman prestados su acabado y sus técnicas de reproducción industrial, así como el aspecto semejante y serial de cada uno. Estos libros explotarán, debido a la naturaleza de su fabricación, las características físicas del formato: espacialidad y linealidad.

“[...] el sentido del libro es el libro en su totalidad, no lo que contiene. En este caso solamente, el libro no tiene un sentido, él es su sentido; no tiene una forma, él es una forma” (Moeglin-Delcroix 1997, 10).

Como conclusión, la obra de Ruscha ejemplifica los paradigmas de las “publicaciones realizadas por artistas” y sus parámetros: en primer lugar, es primordial que respete la forma y la estructura de la publicación/libro (por esta razón los “libros-objeto” no entran en esta categoría). Por otra parte, la importancia de la calidad de reproducción era una problemática central durante las décadas 1960 y 1970. Los movimientos artísticos de esa época (arte conceptual, minimal, *arte povera*...,) deseaban romper con la tradición artística y la publicación se convirtió una de las estrategias de ruptura. La impresión masiva y de baja calidad de libros sobre papel barato rechazaba el lujo asociado a las obras de arte y a los libros de ilustraciones ricamente encuadernados, democratizando su acceso por su disponibilidad a menor coste y los ponía en circulación para el gran público.

## 2.4. Fotografía (arte)

Históricamente, la fotografía surge sobre el año 1824 (Werge 2018, 100) cuando el científico e inventor francés Joseph Nicéphore Niépce (1765 - 1833) consigue encontrar el método de fijar las imágenes visibles en una cámara oscura<sup>101</sup> (Krongauz y Trifunac 1995, 7-8). Sus primeras fotografías no se conservan en la actualidad, pero sí se conserva otra fotografía posterior, considerada la fotografía más antigua de la que se tiene registro en la actualidad, conocida como *Point de vue du Gras* [figuras 45], realizada en 1827<sup>102</sup> con la utilización de una cámara oscura y una placa de peltre recubierta con betún de judea (Keimig 2012, 5). La técnica fue denominada heliografía y con ella se obtienen positivos directos.



Figuras 45. Joseph Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras*, 1827.

Desde aquella primera fotografía, la técnica y los conceptos de este campo han evolucionado constantemente<sup>103</sup>, por lo que al abordar un tema tan amplio nos

---

<sup>101</sup> Joseph Nicéphore Niépce tuvo la idea de emplear una cámara oscura junto con las sales de plata sensibles a la luz para tratar de conseguir imágenes fijas. Empezó utilizando la piedra caliza como soporte para fijar las imágenes, aunque desistió pronto por los grandes problemas que acarreaba. Siguió entonces con el papel, luego con el cristal y, por último, con diversos metales como el estaño, el cobre y el peltre. Se cree que Niépce obtuvo un primer contacto de un dibujo en 1822 y la primera fotografía de la historia en el año 1824, aunque no se conservan se sabe de ellas por las referencias escritas en las cartas que Niépce enviaba a su hermano (Maynard 2000, 40).

<sup>102</sup> La fecha generalmente aceptada para la realización de la fotografía fue inicialmente 1826, hasta que fue cuestionada en 1967 por Pierre-Georges Harmant y Paul Marillier Harmant, basándose en cartas de Niépce, argumentaron que databa de entre el 4 de junio y el 18 de julio de 1827 (Harmant y Marillier 1967).

Gracias a una reconstrucción virtual que permite calcular las sombras según la fecha, Jean-Louis Marignier estimó que el período más probable de realización de la fotografía era alrededor del solsticio de verano de 1827 (Marignier 2012).

<sup>103</sup> Para ver la cronología de los avances fotográficos, consultar:

centraremos en los aspectos que más se adecúan a nuestra práctica artística (en la que la fotografía es un medio para registrar el paisaje para crear un archivo sobre un lugar y catalogar una circunstancia determinada) y los conceptos que nos ayuden a comprender las fotografías utilizadas en el ensayo fotográfico unido al viaje en carretera: veracidad, archivo e instantaneidad.

Estas características fueron en un principio origen de la polémica de si se podía considerar a la fotografía como arte, Elizabeth Eastlake<sup>104</sup> en 1857 escribió que el propósito de la fotografía era “dar evidencia de los hechos, tan minuciosa e imparcialmente como, para nuestra vergüenza, solo una máquina irracional puede dar” (cit. en Green-Lewis 1996, 3), argumentando que “el poder de la selección y el rechazo, la aplicación viva del lenguaje que yace muerto en su caja de pinturas, el matrimonio entre su mente con el objeto que tiene delante, y la descendencia, mitad estampada con sus propios rasgos, mitad con los de la Naturaleza, naciendo de esta unión —perteneciente al libre albedrío del ser inteligente, en oposición a la obediencia de la máquina— esto, y mucho más es lo que constituye ese misterio llamado Arte, en lo que se explica que la fotografía pueda brindar una ayuda valiosa, simplemente mostrando lo que no es” (Grant 2017, ebook). En un artículo escrito en 1859, Charles Baudelaire<sup>105</sup> declaró que era hora de que la fotografía “volviera a su verdadero deber, que es ser el servidor de las ciencias y las artes, un servidor muy humilde, como la imprenta o la taquigrafía, que no han creado ni complementado la literatura” (Wells 2000, 13), él temía que la capacidad de imitar con extrema precisión de la fotografía, el arte se alejaría de su dependencia de la imaginación creativa y se preocuparía solo por la realidad superficial (Wood 2016).

A este respecto Henry Peach Robinson<sup>106</sup> respondió: “admitir que los fotógrafos no tienen control sobre sus sujetos sería negar que las obras de un fotógrafo puedan ser mejores que otras, lo cual es falso” (Robinson 1893, 13).

---

[https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline\\_of\\_photography\\_technology](https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_photography_technology)

<sup>104</sup> Elizabeth Eastlake (1809 - 1893), escritora, crítica de arte e historiadora de arte británica.

<sup>105</sup> Charles Pierre Baudelaire (1821 - 1867), poeta, ensayista, crítico de arte y traductor francés.

<sup>106</sup> Henry Peach Robinson (1830 - 1901), pintor y fotógrafo inglés, comenzó su carrera artística como pintor vinculado al movimiento prerrafaelista, profesión que abandonó para dedicarse a la fotografía abriendo un estudio fotográfico en 1857.

## Veracidad

“Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, perecedera, remota. No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes” (Sontag 2019, 229).

Desde su origen, la fotografía se ha extendido en la sociedad como una herramienta capaz de registrar única y exactamente lo que está enfocado delante la cámara<sup>107</sup> de forma fehaciente y objetiva<sup>108</sup>, “captando” lo que cualquier persona vería en el caso de estar en el mismo lugar<sup>109</sup>. Sin embargo, durante la evolución de la fotografía se nos ha mostrado una y otra vez que la fotografía también es una ilusión: los temas pueden estar malinterpretados o falsificados<sup>110</sup>. Hoy en día es una cuestión conocida, e incluso gracias al avance de la tecnología se ha convertido en una práctica habitual, pero “el conocimiento de este hecho no altera nuestra fe implícita en la verdad de un registro fotográfico” (B. Newhall 2001, 94).

Uno de los casos que mejor nos ayudan a ilustrar este tema es el fotoperiodismo<sup>111</sup>, y dentro de este campo nos centraremos en describir las circunstancias relacionadas con

---

<sup>107</sup> Las fotografías por sí solas ciertamente no pueden decir “toda la verdad”, siempre son solo instantes. Lo que hacen con mayor persistencia es registrar la relación del fotógrafo con el sujeto, la distancia entre uno y otro, y esta comprensión es un proceso político profundamente importante, como sugirió el filósofo y periodista alemán Karl Marx (1818 - 1883): “Supongamos que hemos llevado a cabo la producción como seres humanos. [...] Nuestros productos serían tantos espejos en los que vimos reflejados nuestra naturaleza esencial” (Karl Marx, “Notes on James Mill”, 1844, en David McLellan (Ed.), *Selected Writings*, 2000, citado en W. J. Thomas Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, 1987: 186).

<sup>108</sup> “El noema [pensamiento] de la fotografía es el esto ha sido” (Roland Barthes cit. en Concha Lagos 2019).

<sup>109</sup> “La cámara es una herramienta que permite ‘tomar’ algo del flujo continuo de la historia [...] sacarlo e inmortalizarlo. De este modo, se hace algo prehistórico, fuera de la historia, para superar la historia” (Flusser 2006, 6).

<sup>110</sup> Respecto a la descontextualización de las imágenes Susan Sontag, (1933 - 2004) escritora, novelista, filósofa y ensayista, directora de cine y guionista estadounidense, indica cómo durante los combates entre croatas y serbios, al comienzo de las guerras yugoslavas, las mismas fotografías de niños muertos durante el bombardeo de una aldea fueron utilizadas indistintamente por la propaganda croata y serbia (Sontag 2004, 9).

<sup>111</sup> La primera fotografía que se utilizó para ilustrar una noticia en un periódico fue una representación de las barricadas en París durante la Revolución francesa de 1848 [figura 46]; la fotografía fue publicada como un grabado en *L'Illustration* el 1-8 de julio de 1848 (Marien 2006, 44).



la veracidad<sup>112</sup> en el fotoperiodismo de guerra<sup>113</sup>, ya que debido a los diferentes intereses que se crean en todo conflicto son una de las situaciones en las que más interesa manipular a las personas<sup>114</sup>. La frase ampliamente extendida: “*La primera víctima cuando llega la guerra es la verdad*” es un buen ejemplo de ello (Keyes 2007, 107).



Figura 46. Anónimo, sin título, 1848.

<sup>112</sup> A este respecto, William Eugene Smith (1918 - 1978), reportero fotográfico estadounidense, menciona: “La fotografía es un potente medio de expresión. Si se usa correctamente, es un gran poder para mejorar y comprender; mal utilizado, puede alimentar muchos incendios molestos. El periodismo fotográfico, debido a la tremenda audiencia a la que llegan las publicaciones que lo utilizan, tiene más influencia en el pensamiento y la opinión pública que cualquier otra rama de la fotografía. Por estas razones, es importante que el fotógrafo-periodista tenga (además del dominio esencial de sus herramientas) un fuerte sentido de integridad y la inteligencia para comprender y presentar su tema en consecuencia. Aquellos que creen que el reportaje fotográfico es selectivo y objetivo, por lo que no pueden interpretar el tema fotografiado, muestran una completa falta de comprensión de los problemas y el funcionamiento adecuado de esta profesión. ‘El fotógrafo periodístico no puede tener otro que un enfoque personal; y le es imposible ser completamente objetivo. Honesto, sí. Objetivo, no’” (W. E. Smith 1948, 4).

<sup>113</sup> “La pregunta para la fotografía de guerra, por lo tanto, se refiere no solo a lo que muestra, sino también a cómo muestra lo que muestra. El ‘cómo’ no solo organiza la imagen, sino que también ayuda en organizar nuestra percepción y pensamiento. Si el poder del estado intenta regular una perspectiva que los reporteros y camarógrafos están allí para confirmar, entonces la acción de la perspectiva en y como el marco es parte de la interpretación de la guerra obligada por el estado” (J. Butler 2007, 952).

<sup>114</sup> Como ejemplo de esta afirmación tenemos el caso de Dorothea Lange cuando realizó un reportaje fotográfico de Nisei en la costa oeste de Estados Unidos cuando se transportaba a las personas a campos de internamiento en 1942. La comprensión política a la que llegaron muchos estadounidenses en la década de 1960 permitió reconocer este echo como un crimen cometido por el gobierno contra un gran grupo de ciudadanos estadounidenses. Pocas personas que vieron esas fotografías en la década de 1940 podrían haber tenido una reacción similar. Los fundamentos para tal juicio estaban cubiertos por el consenso general de la población a favor de la guerra en la década de 1940, situación que era la opuesta a la de la década de 1960. “Por lo que las fotografías no pueden crear una posición moral, pero pueden reforzarla, y pueden ayudar a construir una” (Sontag 2019, 16).

Con la generalización del uso de la fotografía se exploró la posibilidad de capturar los eventos de guerra para mejorar la conciencia pública<sup>115</sup> respecto a lo que sucedía en el campo de batalla. En los orígenes de la fotografía a los fotógrafos les hubiera gustado registrar con precisión la acción rápida del combate, pero la insuficiencia técnica<sup>116</sup> de los primeros equipos para registrar el movimiento no lo hacía imposible (McNamara 2017), por lo que registraron los aspectos más sedentarios de la guerra como fortificaciones, soldados y terrenos antes y después de la batalla, junto con la recreación de escenas de acción. De esta manera, este tipo de relación establecida entre el fotógrafo y el entorno, lo importante no era tanto ser fiel a la realidad, sino representarla y transmitir una impresión sobre los hechos ocurridos realmente: la veracidad (o la falta de ella).

Un ejemplo: el fotógrafo Roger Fenton<sup>117</sup> presente en la guerra desde el 8 de marzo al 22 de junio de 1955 en la Guerra de Crimea<sup>118</sup> (Struk 2011, 34).

Aunque se conservan daguerrotipos de conflictos armados anteriores<sup>119</sup>, este es el primero al que fueron enviados fotógrafos ex profeso con el fin de mostrar

---

<sup>115</sup> A este respecto Susan Sontag menciona: “la guerra y la fotografías son actividades congruentes” (Sontag 2004, 66).

<sup>116</sup> No sería hasta finales de la década de 1850 cuando se perfeccionó un proceso que utilizaba productos químicos de reacción más rápida gracias a los fotógrafos que trabajan para E. y H.T. Anthony & Company de Nueva York, y el proceso que les permitía crear “Vistas instantáneas” (McNamara 2017). Una “Vista instantánea” publicada y vendida ampliamente por la Compañía Anthony fue una fotografía de la enorme manifestación en Union Square de la ciudad de Nueva York el 20 de abril de 1861, tras el ataque a Fort Sumter. Una gran bandera estadounidense fue fotografiada ondeando en la brisa. Aun así, las fotografías de acción no fueron prácticas en el campo de batalla hasta muchos años más tarde. El problema con la fotografía instantánea en ese momento era que requería productos químicos de acción rápida, que eran muy sensibles y no se podían transportar fácilmente. Lo que significaba que los productos químicos que llevaban con ellos eran menos sensibles, lo que requería tiempos de exposición más largos. Hasta prácticamente la Primera Guerra Mundial (A. Taylor, 2014), el tamaño de las cámaras hizo que la fotografía de combate fuera casi imposible y los fotógrafos tendían a llegar a las escenas de batalla cuando la acción había concluido.

<sup>117</sup> Robert Fenton (1819 - 1869), fotógrafo británico. Nació en una familia de clase media-alta y estudió pintura en Londres y París en la década de 1840, en 1851 comenzó a realizar fotografías llegando a ser una figura importante en el ámbito de la fotografía británica de aquel momento (Woodis 2019).

<sup>118</sup> La Guerra de Crimea (1853 - 1856), conflicto librado por el Imperio ruso contra una liga formada por el Imperio otomano, Francia, Reino Unido y el reino de Cerdeña. La desencadenó el expansionismo ruso y el temor a que el Imperio otomano pudiera colapsar. Se disputó fundamentalmente en la península de Crimea, en torno a la base naval de Sebastopol y terminando con la derrota de Rusia, que se plasmó en el Tratado de París de 1856.

<sup>119</sup> Se conservan algunos daguerrotipos de 1846 de la Guerra de la Independencia de México y varias fotografías que el cirujano John McCosh obtuvo durante la Segunda Guerra Sikh (1848 - 1849) y la Segunda Guerra Burma (1852 - 1853).

gráficamente lo que allí acontecía (B. Cosgrove 2014). Si bien hubo fotógrafos anteriores a su llegada<sup>120</sup>, nos interesa el caso de Fenton debido a que el propósito de sus fotografías no era tanto el de retratar el conflicto como el de ofrecer una cobertura sistemática de la guerra en beneficio del público británico (Hannavy 2013, 1467-71). Por tanto, la expedición fotográfica de Fenton a Crimea fue en parte comercial y en parte oficial. El marchante de arte e impresor Thomas Agnew & Sons<sup>121</sup> financió el viaje a cambio del derecho a distribuir el trabajo de Fenton (Lalumia 1984, 117), pero fue el duque de Newcastle, entonces secretario de guerra, quien posibilitó el pasaje de Fenton en el barco de transporte HMS Hecla y el Príncipe Alberto le proporcionó cartas de presentación para el comandante de campo británico (Fenton, Gernsheim, y Gernsheim 1954, 13-17). En esta situación, la libertad de trabajo de Fenton quedaba limitada debido a que tenía que realizar fotografías comerciales y, además, debían potenciar la moral inglesa (H. Evans 2003, 32) por lo que Fenton no debía retratar ningún soldado muerto, herido o mutilado (Shaw 2017, 220). Por añadidura, las limitaciones técnicas de la época para conseguir fotografías nítidas obligaban a exposiciones prolongadas que únicamente se podían lograr fotografiando objetos inmóviles o posados [figura 47] (Harding 2012).



Figura 47.

Roger Fenton, *Two Sergeants of the 4th Light Dragoons*, 1855.

---

<sup>120</sup> Para más información sobre la fotografía en la guerra de Crimea, consultar:

<http://blogs.deia.eus/momentodecisivo/2014/03/26/sobre-la-guerra-de-crimea-y-la-fotografia/>

<sup>121</sup> Thomas Agnew & Sons es una empresa comerciante de bellas artes cuya actividad se ha desarrollado principalmente en Londres. La firma tuvo un papel importante en el crecimiento masivo del mercado del arte británico contemporáneo a fines del siglo XIX.

Teniendo en cuenta todas estas limitaciones y conociendo el propósito del encargo al mandarle a fotografiar la guerra, destacaremos su obra más famosa (Hume, Falkenstein, y McArthur 2013, B:708) y el contexto de esta durante la Guerra de Crimea: *Valley of the Shadow of Death* [figura 48 y 49].



Figura 48. Roger Fenton, *Valley of the Shadow of Death* [versión con bolas de cañón], 1855.



Figura 49. Roger Fenton, *Valley of the Shadow of Death* [versión sin bolas de cañón], 1855.

El 23 de abril de 1855 (Good y Lowe 2017, ebook), casi seis meses más tarde de la Carga de la Brigada Ligera<sup>122</sup>, Fenton tomó dos fotografías de un valle a varios kilómetros al sudeste del valle real donde tuvo lugar la carga (Woodham-Smith 1991, 238) para representar el lugar de la batalla en el Reino Unido, ya que la opinión pública inglesa comenzaba a estar en contra de la guerra (Struk 2011, 34) y tal vez con las fotografías se pudiera revertir esta situación.

Tras el regreso de Crimea, el 20 de septiembre de 1855, se abrió una exposición con 312 de las fotografías de Fenton en el Pall Mall East de la Water Color Society en Londres y entre noviembre de 1855 y el 5 de abril de 1856 Thomas Agnew & Sons pusieron a la venta 337 fotografías impresas individualmente o como parte de conjuntos<sup>123</sup> («Roger Fenton: An Inventory of His Photography Collection at the Harry Ransom Center» 2019) donde se mostraba la primera de las dos fotografías [versión con bolas de cañón]. Además Agnew tituló a esta fotografía como *Valley of the Shadow of Death* [El valle de la sombra de la muerte], en referencia al poema *The Charge of the Light Brigade*<sup>124</sup> de Lord Tennyson<sup>125</sup> y con una deliberada evocación al Salmo 23 del *Libro de Salmos*<sup>126</sup>.

---

<sup>122</sup> La Carga de la Brigada Ligera británica contra las fuerzas rusas tuvo lugar durante la batalla de Balaclava el 25 de octubre de 1854 en la Guerra de Crimea. Lord Raglan, comandante general de las fuerzas británicas, había tenido la intención de enviar a la Brigada Ligera para evitar que los rusos retiraran las armas capturadas de las posiciones turcas invadidas, una tarea adecuada para la caballería ligera. Sin embargo, hubo una falta de comunicación en la cadena de mando, y la Brigada Ligera fue enviada en un ataque frontal contra una batería de artillería diferente, bien preparada y con una gran área defensiva. La brigada llegó a la batería bajo un fuego directo fulminante y, aunque dispersaron a algunos de los artilleros, se vieron obligados a retirarse inmediatamente. Por lo tanto, el asalto terminó con cuantiosas bajas británicas y con la victoria rusa. Para más información, consultar:

<https://tortuliapodcast.wordpress.com/2018/03/06/la-tortulia-125-la-carga-de-la-brigada-ligera/> (podcast con la descripción completa de los hechos).

<sup>123</sup> Sin embargo, el público no mostró gran interés por las fotografías y en diciembre de 1856 Thomas Agnew & Sons subastó todos los *sets*, grabados y negativos sin vender. La vívida, aunque subestimada, realidad de la guerra presentada en las fotografías pudo haber llevado a una reacción negativa por parte del público y cuando terminó la guerra de Crimea, también lo hizo el interés en su documentación fotográfica (Woodis 2019).

<sup>124</sup> Los eventos sucedidos durante la batalla de Balaclava fueron el tema del poema *The Charge of the Light Brigade* (1854) de Lord Tennyson publicado apenas seis semanas después del evento. Sus líneas enfatizan el valor de la caballería al llevar a cabo valientemente sus órdenes, independientemente del resultado obvio: “Forward, the Light Brigade! Charge for the guns!” he said. Into the valley of Death rode the six hundred” [¡Adelante, Brigada Ligera!” “¡Cargad sobre los cañones!”, dijo. En el valle de la Muerte cabalgaron los seiscientos].

<sup>125</sup> Alfred Lord Tennyson, (1809 - 1892), poeta y dramaturgo británico.

<sup>126</sup> <sup>1</sup> El Señor es mi pastor, nada me faltará. <sup>2</sup> En *lugares de* verdes pastos me hace descansar; junto a aguas de reposo me conduce. <sup>3</sup> El restaura mi alma; me guía por senderos de justicia por amor de su nombre. <sup>4</sup> Aunque pase por el valle de sombra de muerte, no temeré mal alguno, porque tú estás

Teniendo en cuenta estos factores al respecto de estas dos fotografías Susan Sontag menciona: “No debería sorprender entonces que muchas imágenes canónicas de las primeras fotografías bélicas hayan resultado trucadas o que sus objetos hayan sido amañados. Después de llegar al muy bombardeado valle en las proximidades de Sebastopol en un cuarto oscuro tirado por caballos, Fenton hizo dos exposiciones desde idéntica posición del trípode: en la primera versión de la célebre fotografía que tituló *Valley of the Shadow of Death* [...], las balas de cañón se acumulan en el suelo a la izquierda del camino, pero antes de hacer la segunda fotografía —la que siempre se reproduce— vigiló que las balas de cañón se dispersaran sobre el camino mismo” (Sontag 2004, 25-26).

Dentro del apartado de veracidad en la fotografía, lo que nos interesa de esta afirmación es que Sontag ya daba por hecho que Fenton había “organizado” la fotografía, aunque no tuviera ninguna prueba. A este respecto, no fue hasta 2012, cuando el documentalista Errol Morris<sup>127</sup> investigó la dos fotografías y demuestra que Sontag las “ordenó” en base a una suposición<sup>128</sup> ya que no hay pruebas en el registro histórico de que Fenton moviese las balas de cañón por razones estéticas o propagandísticas. De esta forma, Morris también critica la opinión crítica de Sontag sobre las balas de cañón: “Ella [Sontag] resuelve un misterio simplemente al declararlo un truco, un plan para engañar” [...] “Y aunque Sontag tiene razón, es decir, que Fenton movió las balas de cañón para telegrafiar los horrores de la guerra, ¿qué hay de malo en eso? ¿Por qué moralizar sobre “posar” tiene prioridad sobre moralizar sobre la carnicería de la guerra? ¿El purismo de la policía fotográfica los está cegando a la tragedia humana que representan las balas de cañón?” (Prikryl 2011).

En realidad, en la fotografía de Fenton lo importante no es la cantidad de bolas de cañón, sino la capacidad de narrar unos hechos que sucedieron. En la actualidad se es consciente de que la veracidad de las fotografías puede ser manipulable, sin embargo,

---

conmigo; tu vara y tu cayado me infunden aliento. <sup>5</sup>Tú preparas mesa delante de mí en presencia de mis enemigos;

has ungido mi cabeza con aceite; mi copa está rebosando. <sup>6</sup>Ciertamente el bien y la misericordia me seguirán todos los días de mi vida, y en la casa del Señor moraré por largos días.

<sup>127</sup> Errol Mark Morris (1948), director de cine estadounidense.

<sup>128</sup> Para ver un vídeo con una entrevista a Errol Morris donde describe este trabajo, consultar: <https://www.nytimes.com/video/multimedia/10000002976824/timestalks-errol-morris-preview.html>

en 1855, las fotografías de Fenton sirvieron como representación de un conflicto y como documentación convincente de la apariencia de la guerra. En pocos años más tarde, *Mathew Brady*, *Alexander Gardner* y otros fotógrafos documentaron la Guerra de Secesión estadounidense (1861 - 1865) de una forma más exhaustiva y gráfica (Pistor 2017, ebook), una clara indicación de la rapidez con la que la fotografía se afianzó como un método de reportaje basado en representar la “verdad” y que nos ha llegado a la actualidad [figuras 50 y 51].



Figura 50.

Hilda I. Clayton, sin título, 2013.



Figura 51.

Esta imagen fue tomada por un soldado afgano [se desconoce el nombre] a quien Hilda Clayton [en la imagen: abajo a la izquierda] estaba entrenando en fotoperiodismo.

Clayton y el soldado afgano registraron la explosión que les mató a ellos y a los otros dos soldados [en la imagen] en Afganistán. Teniendo en cuenta el tema “veracidad”, el titular más extendido en los medios sobre estas dos imágenes es: “Una fotógrafa estadounidense captura el momento preciso de su propia muerte en Afganistán”, el cual obvia al fotógrafo afgano y el hecho de que no se trata de una fotografía sino de un fotograma de vídeo, tal y como puede verse en la imagen Clayton utiliza una videocámara Sony, posiblemente el modelo HVR Z7U.

## Archivo

“El archivo es ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo también es lo que determina que todas estas cosas dichas no se acumulan interminablemente en una masa amorfa, ni se inscriben en una linealidad ininterrumpida, ni desaparecen a merced de accidentes externos aleatorios; sino que se agrupan en figuras distintas, compuestas de acuerdo con múltiples relaciones, mantenidas o borrosas de acuerdo con regularidades específicas; lo que determina que no se retiran al mismo ritmo en el tiempo, sino que brillan, por así decirlo, como estrellas, algunas que parecen cercanas a nosotros brillando desde lejos, mientras que otras que de hecho están cerca de nosotros ya están palideciendo” (Foucault 1972, 129).

La fotografía puede ser manipulable, pero al mismo tiempo también es un registro “objetivo” de la realidad (Gayol 2014), ya que la capacidad de inscripción mecánica y el orden de referencia directa que une la acción de fotografiar con el hecho indiscutible de la existencia de su sujeto son la base del concepto fotográfico y, por extensión, también del cine. La capacidad de ofrecer una descripción visual precisa de lo registrado y de establecer una relación concreta entre el evento registrado y el tiempo en que sucede ha llegado a definir los términos de producción de archivo propios del lenguaje de estos medios mecánicos, los cuales aportan una nueva forma de explicación del mundo como imagen que no existía hasta su invención (Ortega 2012). La fotografía es, a la vez, la evidencia documental y el registro de archivo de tales memorias (Enwezor 2008, 11). Esta cualidad condujo, desde prácticamente el origen de la fotografía, a iniciativas para documentar por medio de fotografías numerosas disciplinas como, por ejemplo: la botánica, la geología, la medicina y la astronomía [figura 52], por lo que la relación entre el archivo y la fotografía aparece desde el origen de esta y, en un breve espacio de tiempo, acabó sustituyendo a los anteriores métodos de registro documental.



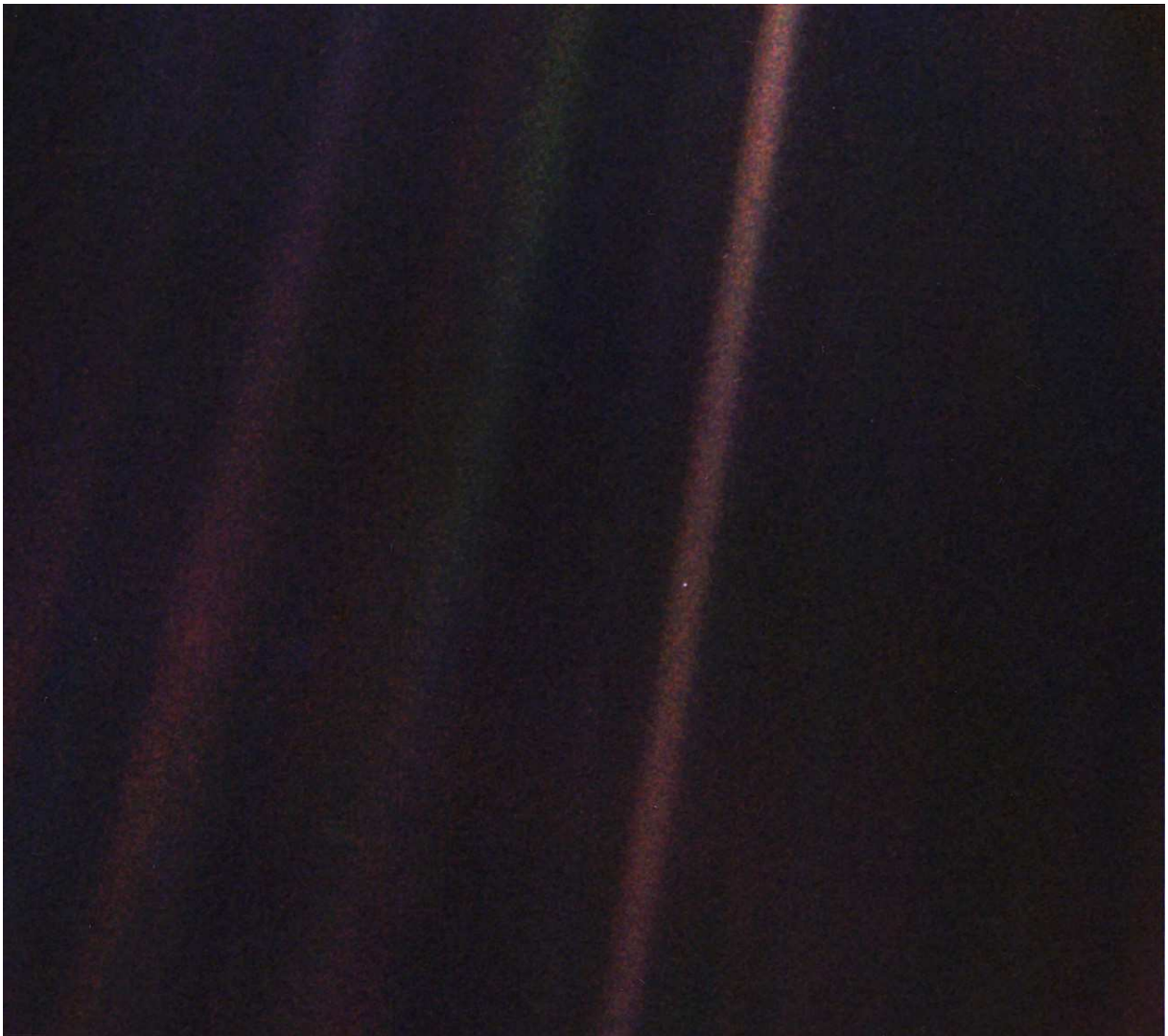


Figura 52. Sonda Voyager 1, *Sin título (Pale Blue Dot)*, 1990.

El 14 de febrero de 1990 las cámaras de la sonda Voyager 1 realizaron una serie de imágenes (llamada *Retrato de Familia* o *Retrato Planetario*) del Sol y los planetas desde una distancia de 6000 millones de kilómetros. En la fotografía llamada, *Pale Blue Dot* [Un punto azul pálido] podemos ver la Tierra como una mota o punto de luz casi imperceptible debido al fulgor del Sol.

Entre las primeras acciones de documentación fotográfica encontramos la llevada a cabo por el químico Robert Adamson y el pintor David Octavius Hill. Ambos se asocian en 1843 para fotografiar en calotipos a los 474 miembros de la Iglesia de Escocia, reunidos ese año en Edimburgo. Entre 1843 y 1847 realizaron unos 2000 calotipos con la finalidad de tener una variedad de poses de los asistentes a la reunión para después [figura 53], a partir del archivo formado, pudieran ser reproducidos con fidelidad, evitando el tiempo de posado, en un cuadro conmemorativo del evento que había sido encargada a Hill y que sería finalizado en 1866 (James 2015, 67).



Figura 53.

Robert Adamson y David Octavius Hill, *J. Finlay Macallister*, 1843 - 1848.

Esta pronta y progresiva aportación viene determinada por el desarrollo tecnológico, así como por la difusión del uso y práctica de la fotografía (Argerich 2015, 101) como medio para registrar fenómenos científicos desde Louis Daguerre<sup>129</sup> y William Talbot<sup>130</sup>, ya que resulta útil para estudiar eventos astronómicos (eclipses, por ejemplo), pequeñas criaturas o plantas. Otro ejemplo inicial del uso de la fotografía en la ciencia es el de Francis Ronalds, director honorario del Observatorio Kew, quien en 1845 inventó la primera cámara para realizar grabaciones continuas de parámetros meteorológicos y geomagnéticos; mediante diferentes máquinas conseguía registros fotográficos de 12 o 24 horas con las variaciones minuto a minuto de la presión atmosférica, la temperatura, la humedad y la electricidad atmosférica (Pritchard 2016).

Para la fotografía de exteriores, durante los primeros años de la fotografía, debido a sus características técnicas y formales, era complicado poder desplazar el equipo necesario para la realización de vistas al aire libre de ciudades, naturaleza o monumentos [figura 54], por lo que apenas existen registros de aquella época y de las existentes normalmente se emplearon para ilustrar, mediante su traslado al grabado calcográfico o a la litografía, distintas publicaciones de la época.

---

<sup>129</sup> Louis-Jacques-Mandé Daguerre, (1787 - 1851), fotógrafo, inventor, pintor y decorador teatral francés. Creador del daguerrotipo al rededor del año 1835. En una carta de 1828, escribe a su socio de negocios Joseph Nicéphore Niépce [ver página 85] refiriéndose a la posibilidad de documentar en fotografías eventos naturales: “Estoy ardiendo en el deseo de ver sus experimentos en la naturaleza” (cit. en Batchen 1999, 52).

<sup>130</sup> William Henry Fox Talbot (1800 - 1877), fotógrafo, inventor, arqueólogo, botánico, filósofo, filólogo, matemático y político británico. Creador del proceso calotipo en 1839.



Figura 54. Joseph-Philibert Girault de Prangey, *Façade et colonnade nord du Parthénon sur l'Acropole, Athènes, 1842.*

Los daguerrotipos de Girault de Prangey son las fotografías más antiguas existentes de Grecia, Palestina, Egipto, Siria y Turquía, aunque para él eran solo una herramienta al servicio de sus dibujos, ya que nunca consideró que la fotografía tuviera otro valor que no sea ayudar a la precisión de sus representaciones. En su opinión, era solo un simple dispositivo para guardar notas (Varoucha 2019).

La primera manifestación del uso de la fotografía como forma de registro de monumentos se trata de los álbumes titulados *Excursions daguerriennes, représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe* publicados en Francia por Noël Lerebours<sup>131</sup> entre 1840 y 1844. Para su producción se contrataron varios fotógrafos que fueron enviados por Europa, Oriente Medio y Norteamérica (aunque la idea original era mostrar todo el mundo) quienes realizaron daguerrotipos de las vistas y monumentos más significativos [figura 55] de los que se escogieron 114 para la publicación (Reyero 2007, 74). Las publicaciones fueron vendidas por suscripción en diversas entregas sucesivas, alcanzando un gran éxito comercial (Leonardi y Natale 2018, ebook).

---

<sup>131</sup> Noël Marie Paymal Lerebours (1807 - 1873), óptico y editor francés.



Figura 55. Noël Lerebours, *Arc de constantin à Rome*, 1842.

El relación al paisaje y las fotografías que hoy en día consideraríamos turísticas, Susan Sontag menciona: “... ayudan a tomar posesión de un espacio donde la gente está insegura” (Sontag 2019, 19), por lo que ayudan a realizar una labor de apropiación de la realidad allí donde la visión no se ha acostumbrado y donde el mundo todavía no ha sido domesticado o no ha sido asimilado culturalmente (Bisbal Grandal 2016).

Destacaremos que las vistas y monumentos de *Excursions daguerriennes, représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe* mostraban algo más que la propia realidad, ya que eran completados por el grabador con nubes, personajes, barcos, carruajes y animales para evitar el “desconcierto del espectador frente a los daguerrotipos deshabitados de los orígenes” (del Valle Gastaminza 2014, 93). La idea subyacente podemos encontrarla en la pintura y en los grabados de la época romántica que recurrían a las representaciones de estos paisajes en parecidos términos estéticos [figura 56].



Figura 56.

E. F. Schute, *Cachoeira de Paulo Afonso*, 1850.

Otro uso pionero de la fotografía para crear un archivo del entorno ocurrió entre 1860 y 1879 en los Estados Unidos, donde comenzaron cuatro grandes expediciones<sup>132</sup> patrocinadas por el gobierno para el estudio y cartografiado de la región geográfica al oeste del río Mississippi<sup>133</sup> en las que la fotografía tenía un papel destacado como forma de registro de los lugares. La región permanecía todavía sin estar oficialmente explorada debido a que era el territorio agregado a los Estados Unidos por la compra de Luisiana en 1803 y como resultado de la Intervención estadounidense en México en 1848.

A partir de 1879, estas expediciones ya habían concluido o pasaron a ser coordinadas por la recién creada U.S. Geological Survey, agencia a la que el gobierno encargó la “clasificación de las tierras públicas y el examen de la estructura geológica, los recursos minerales y los productos del dominio nacional” (P. S. Smith 1913, 12). En las exploraciones realizadas por la U.S. Geological Survey la fotografía asumió un papel destacado, gracias a la decisión de Clarence King<sup>134</sup>, su director, que fue pionero en ofrecer un doble enfoque: el científico y el simbólico (Sougez 2011, 150). Es el propio

---

<sup>132</sup> Estas expediciones fueron: la *U.S. Geological Exploration of the 40<sup>th</sup> Parallel*, dirigida por Clarence King; la *U.S. Geographical Survey West of the 100<sup>th</sup> Meridian*, dirigida por el Teniente George Montague Wheeler; la *U.S. Geological and Geographical Survey of the Territories*, dirigida por Ferdinand Vandeveer Hayden; y la *U.S. Geographical and Geological Survey of the Rocky Mountain Region*, dirigida por John Wesley Powell (Wittek 2009).

<sup>133</sup> Sobre la necesidad de explorar y cartografiar el territorio, cabe destacar que fue entre 1863 y 1869 cuando se construyó el primer ferrocarril transcontinental de los Estados Unidos, uniendo la ciudad de Sacramento (California) con la red de ferrocarriles del este en Omaha (Nebraska).

<sup>134</sup> Clarence Rivers King (1842 - 1901), geólogo estadounidense.

King quien creó dentro de este organismo federal un cuerpo especializado de fotógrafos para acometer las labores de documentación, que tuvo por primer director al fotógrafo John K. Hillers [figura 57].

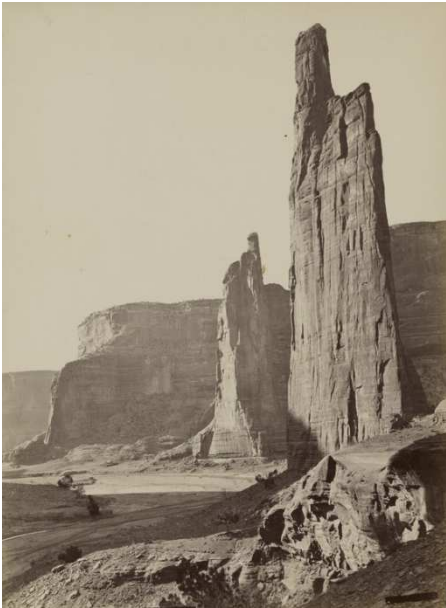


Figura 57.

John K. Hillers, *Captains of the Canon, Canon de Chelley, Arizona*, 1879 o 1881.

De entre los fotógrafos contratados destaca Timothy O'Sullivan<sup>135</sup>, quien trabajó primero en la U.S. Geological Exploration of the 40<sup>th</sup> Parallel y, entre 1871 y 1874, en la U.S. Geographical Survey West of the 100<sup>th</sup> Meridian. Sus fotografías fueron de las primeras en registrar las ruinas y las aldeas de pueblos nativos del sudoeste estadounidense. En contraste con los referentes y las convenciones de la época en las pinturas de paisajes procedentes de Asia, Europa o los Estados Unidos, la manera de afrontar la realización de fotografías fue documentando la naturaleza tal y como se mostraba ante él [figura 58], enfatizando factores como la exactitud y la objetividad [figura 59]. O'Sullivan dotaba a las fotografías de un valor equiparable al de los levantamientos cartográficos tradicionales (Santamarina Macho 2016, 32), motivo por

---

<sup>135</sup> Timothy H. O'Sullivan (ca. 1840 - 1882), fotógrafo norteamericano. Al comienzo de la guerra civil, a principios de 1861, fue comisionado como teniente primero en el Ejército de la Unión. Tras su baja con honores, en julio de 1862 acompañó al general John Pope en la campaña del Norte de Virginia como fotógrafo. En julio de 1863 realizó su fotografía más famosa: *The Harvest of Death*. En 1864 acompañó al general Ulysses S. Grant y registró el asedio de Petersburg antes de viajar brevemente a Carolina del Norte para documentar la segunda batalla de Fort Fisher. También estuvo en Appomattox Court House, donde tuvo lugar la rendición del general confederado Robert E. Lee (1807 - 1870) en abril de 1865. Para más información sobre la vida y obra de Timothy H. O'Sullivan, consultar: Joel Snyder, *American Frontiers: The Photographs of Timothy H. O'Sullivan, 1867-1874*, 1981; Joel Snyder, *One/Many: Western American Survey Photographs by Bell and O'Sullivan*, 2006; George M. Wheeler, *Wheeler's Photographic Survey of the American West, 1871-1873*. 1983.

el que en ocasiones han sido denominadas fotografías topográficas (Orvell 2003, 51), reconociendo su valor como testimonio del territorio, desprovistas de una intención estética o comercial.



Figura 58.

Timothy O'Sullivan, *Camp at Shoshone Falls, Idaho*, 1868.

La experiencia de documentar los campos de batalla de la Guerra de Secesión estadounidense (Rosenheim 2013, cap. Gardner and His Photographic Schetch Book) le valió un puesto como fotógrafo para la Geological Exploration of the 40<sup>th</sup> Parallel. El trabajo de O'Sullivan en la exploración, que cubrió una franja de terreno de 1200 km de longitud, aproximadamente a ambos lados de la ruta ferroviaria transcontinental, desde el sur de Wyoming hasta la línea California, es de particular importancia para su carrera y para la historia de la fotografía estadounidense (Davenport 1999, 63). Sus fotografías de paisajes áridos, formaciones geológicas notables o curiosas, y operaciones mineras representan una visión cruda y “poderosa” de un territorio poco conocido en la época (Falke 2006, cap. Shooting at Signs).

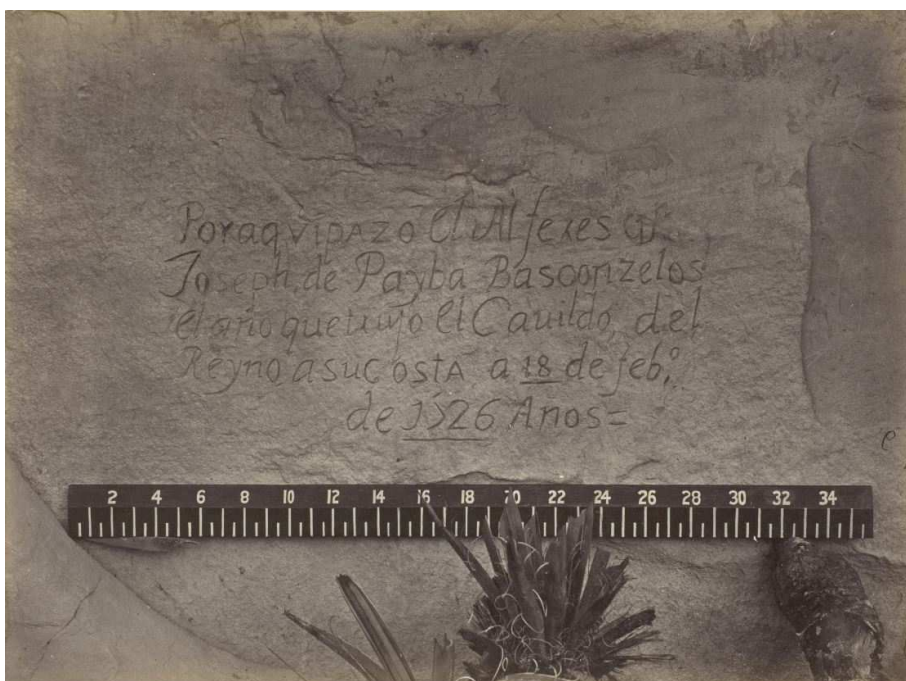


Figura 59. Timothy O'Sullivan, *Historic Spanish Record of the Conquest, South Side of Inscription Rock, N.M.—No. 3*, 1873.

Otro campo que encontró rápidamente una ventaja en la fotografía fue el de la arqueología, de la que destacamos dos de los primeros ejemplos de su utilización para documentar monumentos: en 1854 el arqueólogo John Beasley Greene viajó a Egipto [figura 60] en donde fotografió las principales ruinas de la región (Hannavy 2013, 619-22), en las que se pueden ver los monumentos retratados frontalmente y con planos semejantes en todas las fotografías. En Francia, a partir de 1851 la Mission héliographique, organizada por la Commission des Monuments historiques, comenzó a fotografiar el patrimonio arquitectónico en desaparición de Francia para crear un archivo (Rosenblum 2008, 100), del que se conservan más de 300 fotografías.



Figura 60.

John Beasley Greene, *Abu Simbel*, 1854.

Los cambios en el proceso fotográfico, que permitió pasar las imágenes con mayor facilidad al papel, conllevaron un incremento notable de la creación de archivos fotográficos tanto institucionales como personales dedicados a los distintos campos de la ciencia. En la misma época, también se desarrolló el mundo de la fotografía de prensa, con numerosos profesionales dedicados a ello, fundándose las primeras agencias fotográficas nacionales e internacionales para proporcionar imágenes sobre todo tipo de temas (Argerich 2015, 107).

El paso del tiempo ha transformado la inicial utilidad, así como la consideración social y cultural de numerosos archivos fotográficos, dotándolos de valor histórico y patrimonial. Señalamos que incluso la investigación en el ámbito artístico en torno al concepto “archivo” ha introducido nuevos parámetros tanto en la formación como en el uso de archivos foto y videográficos de los que destacamos dos ejemplos.



*Videograms of a Revolution* (1992), una película de Andrei Ujica<sup>136</sup> y Harun Farocki<sup>137</sup>. La película es un montaje en orden cronológico que narra los diez días de la Revolución rumana de 1989 donde las secuencias mostradas han sido extraídas de un archivo de 125 horas con grabaciones profesionales, transmisiones de estudios de televisión y vídeos amateurs obtenidos en las calles. *Videograms of a Revolution* está estructurada con los mismos métodos de edición y montaje utilizados por Sergei Eisenstein<sup>138</sup> en *Октябрь* [Octubre] (1927) para “transformar los eventos de la Revolución rusa de 1917 en una película que expresa la subjetividad del sentimiento popular” (Enwezor 2008, 39).

*Yugoslavia, How Ideology Moved Our Collective Body* (2013), una película de Marta Popivoda<sup>139</sup>, está realizada a partir del archivo fílmico de la Radio Televisión Serbia. Es un ensayo cinematográfico que recuenta la historia de la Yugoslavia socialista y su desmantelamiento desde la perspectiva personal de la directora, por lo que las escenas no siguen un orden cronológico. Popivoda se centra en los mecanismos a través de los cuales la ideología se materializó reflexivamente en el espacio público a través de actuaciones o eventos en masa desde 1945 a 2000.

---

<sup>136</sup> Andrei Ujică (1951), guionista y director de cine rumano.

<sup>137</sup> Harun El Usman Faroghi (1944 - 2014), director y profesor de cine alemán.

<sup>138</sup> Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898 - 1948), director de cine y teatro soviético.

<sup>139</sup> Marta Popivoda (1982), directora de cine serbia.

## Instantaneidad

La posibilidad de captar instantáneamente lo que sucede delante de la cámara fue una de las capacidades propias de la fotografía que despertaron interés desde un principio. El proceso de obtener una fotografía instantánea mejoró durante el siglo XIX, pasando de los 5 - 30 minutos<sup>140</sup> de los primeros años del daguerrotipo<sup>141</sup> (Hentschel y Hentschel 2002, 180) hasta conseguir realizarlas en fracciones de segundo<sup>142</sup> [figura 61].

---

<sup>140</sup> Aunque las primeras imágenes de daguerrotipo requerían una exposición de alrededor de 30 minutos, a principios de la década de 1840 se había reducido a unos 20 segundos. Aun así, los sujetos de la fotografía debían permanecer completamente quietos durante largos períodos de tiempo para que la imagen saliera nítida y no se volviera borrosa por su movimiento.

<sup>141</sup> El daguerrotipo fue el primer procedimiento fotográfico anunciado y difundido oficialmente en el año 1839. Fue desarrollado y perfeccionado por Louis Daguerre, a partir de las experiencias previas de Joseph Nicéphore Niépce [ver página 85]. Los daguerrotipos se distinguen de otros procedimientos porque la imagen se forma sobre una superficie de plata pulida como un espejo. Para economizar, normalmente las placas eran de cobre plateado, pues solo era necesario disponer de una cara plateada. La imagen revelada está formada por partículas microscópicas de aleación de mercurio y plata, ya que el revelado con vapores de mercurio produce amalgamas en la cara plateada de la placa. Previamente esa misma placa era expuesta a vapores de yodo para que fuera fotosensible.

<sup>142</sup> Ya en la década de 1860, algunos fotógrafos estaban trabajando con las “imágenes en movimiento” realizando fotografías de un sujeto en una serie de posturas simulando fases de un movimiento y después, utilizando determinados dispositivos, las mostraban una detrás de otra en una rápida sucesión. Esta técnica fotográfica *stop-motion* fue muy importante porque el material fotográfico disponible en la época no era lo suficiente sensible como para permitir las numerosas y muy rápidas exposiciones que eran necesarias para fotografiar sujetos en movimiento. Las mejoras en la sensibilidad de las emulsiones fotográficas permitieron que la cronofotografía (capturar e imprimir el movimiento en varios *frames*, estas impresiones pueden organizarse posteriormente como animaciones en celuloide o en capas en un solo *frame*) se convirtiera en una realidad. En 1872, Leland Stanford, gobernador de California y entusiasta de los caballos, contrató a Eadweard Muybridge (1830 - 1904) para que le aportara pruebas fotográficas que demostrasen que, en algunos instantes, un caballo al galope tiene las cuatro patas sin tocar el suelo. Muybridge alineó varias cámaras que realizaban fotografías a una velocidad de 1/500s en una parte de una pista de carreras con los disparadores conectados a una serie de cables que activarían el mecanismo en cuanto pasase el caballo galopando sobre un fondo blanco. Muybridge también colocó la secuencia de las fotografías en un zoöpraxiscopio; así cuando el dispositivo giraba, el observador podía ver a través de sus ranuras una imagen animada (Everdell 2009, 76). En 1878, Albert Londe (1858 - 1917) fue contratado por el neurólogo Jean-Martin Charcot para estudiar los movimientos físicos y musculares de los pacientes, para ello utilizó una cámara con nueve lentes y un temporizador. Con el tiempo, Londe perfeccionó este sistema para poder realizar una secuencia de 12 imágenes en tan solo un segundo (Facos 2018, 249). En 1882 el físico Étienne-Jules Marey (1830 - 1904) comenzó a utilizar esta misma técnica para estudiar más de cerca el movimiento, el vuelo y el ejercicio. Pronto descubrió, superponiendo impresiones de celuloide una encima de la otra, que era capaz de ver las fases del movimiento y estudiar así las relaciones entre ellas en una sola imagen (Braun 1994, 57). En 1887 Ottomar Anschütz (1846 - 1907) creó una cámara de mano plegable con obturador focal plano que permitía realizar fotografías con una velocidad de obturación de 1/1000s y el denominado “taquistoscopio de Anschütz” que consistía en una rueda giratoria donde se colocaban las placas de vidrio realizadas con esta cámara iluminadas por detrás, a través de un visor se podían contemplar las imágenes en movimiento (McKenzie 2014, 32). Para más información sobre la fotografía instantánea,

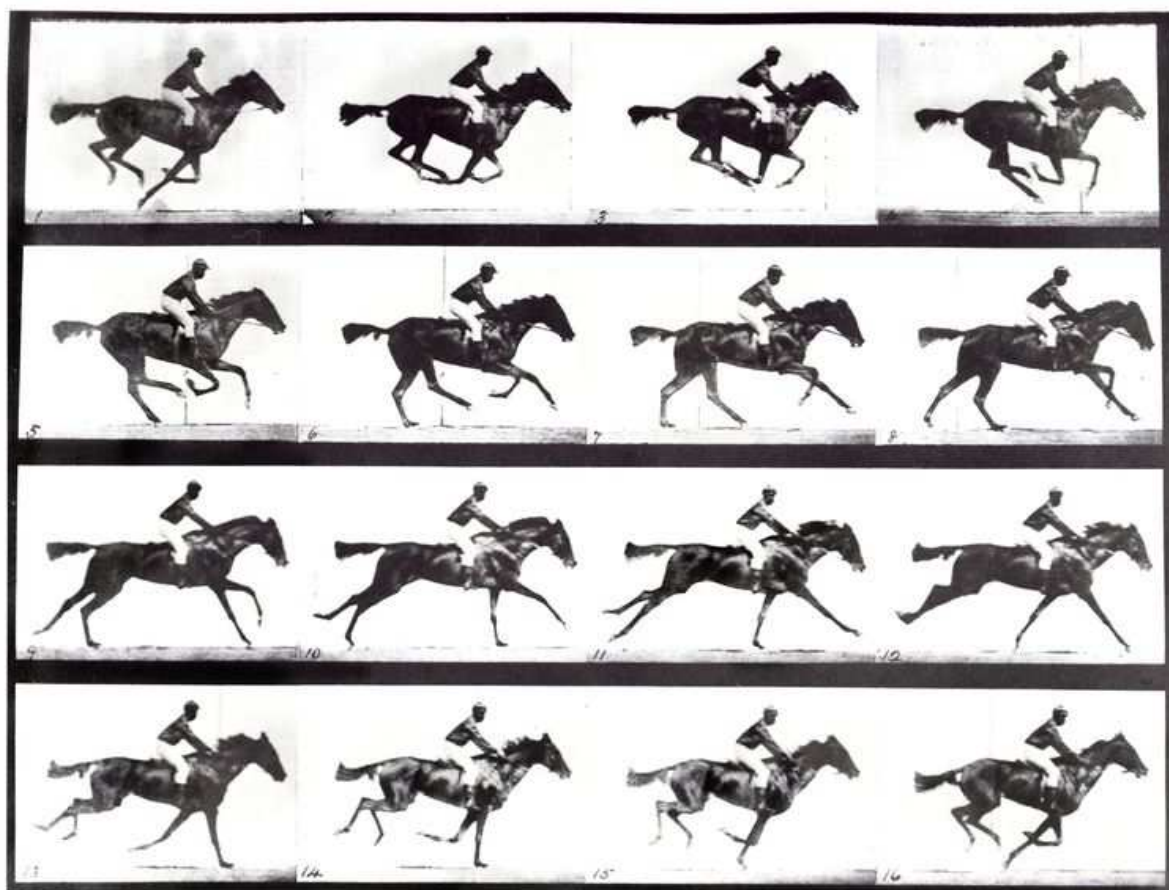


Figura 61. Eadweard Muybridge, *Sallie Gardner at a Gallop* (*The Horse in Motion*), 1878.

Cada imagen se realiza en 1/2000 de segundo, una secuencia lo suficientemente rápida que pudo verse en forma de breve “película” mediante un zoöpraxiscope (Clegg 2007, 150).

La posibilidad de fotografiar instantáneamente con la llamada “luz existente” o “luz accesible” apareció en 1924, cuando salieron al mercado dos cámaras alemanas: la Ernox (luego denominada Ermanox) de la empresa Ernemann-Werke, y la Lunar de Hugo Meyer. Ambas operaban con placas de 4,5 x 6 cm, en soportes metálicos individuales, y estaban dotadas de un obturador en el plano focal, que proporcionaba velocidades de 1/20s a 1/1000s, y con lentes extremadamente luminosas, que al comienzo fueron de abertura f/2 y pronto aumentaron a f/1.5. Tales aperturas eran, por aquel entonces, casi desconocidas en distancias focales como la lente Ernostar de 4” (101 mm) utilizada en la cámara Ermanox (Peres 2013, 775) y la Kinoplasmat de 3,5” (89 mm) utilizada en la Lunar (Lothrop 1982, 158). Estas características permitían realizar fotografías con bajos niveles de iluminación [figura 62].

---

consultar: Lincoln L. Endelman, “A Brief History of High Speed Photography 1851-1930”, en *High Speed Photography Retrospective*, en SPIE's 32nd Annual International Technical Symposium, 1988.

**f-1.8**

Actual result with Ermanox; taken by ordinary incandescent electric lamp.

**Perfectly Timed under "impossible" light conditions!**

**B**RIEFLY, the place of ERMANOX can be said to begin where all other cameras leave off! Its accomplishments are incredible. Its range of usefulness for instantaneous photography, under adverse conditions, seems almost limitless—night scenes, instantaneous exposures with ordinary stage lighting, of children, and instantaneous Autochromes are but a few of the cases where ERMANOX stands alone. The comment of the user was scarcely exaggerated, when he exclaimed: "Why, my eye becomes my exposure meter, with my Ermanox. If I can see it, I can photograph it!"

The new Ernemann catalog shows the most complete line of high grade cameras ever offered. Get your copy from your dealer, or free by mail.

**HERBERT & HUESGEN CO., 18 East 42nd Street, NEW YORK**  
Sole United States Distributors

**ERMANOX**

When Corresponding With Advertisers Please Mention American Photography Adv. 17

Figura 62.

Publicidad de la cámara Ermanox, ca. 1924.

La firma Ernemann-Werke escribía sobre su producto: "Su rango de utilidad para la fotografía instantánea, bajo condiciones adversas, parece ilimitada —escenas nocturnas, exposiciones instantáneas con iluminación de focos normales, de niños, [...] Si puedo *verlo*, ¡puedo *fotografarlo!*"

La cámara Ermanox pronto fue sustituida por otro modelo con película en 35 mm [ver página 279], que tenía la ventaja de ser más pequeña y permitía que el fotógrafo realizara 36 fotografías, en rápida sucesión, con una sola carga de película cinematográfica estándar y de menor coste (Marinetti 2011).

En la misma época aparecía la cámara Leica [ver página 279], que se hizo popular tanto entre aficionados como profesionales [figura 63]. La Leica de esta época estaba dotada de una lente de 50 mm de distancia focal, con una apertura de  $f/3.5$ . Dentro del campo de la fotografía, la principal mejora era que la lente pudiera cambiarse, ofreciendo al fotógrafo la posibilidad de elección entre lentes de diversas distancias focales y aperturas, que podían ser intercambiadas con facilidad durante el trabajo (Wade 2015). En 1932 la empresa Zeiss Ikon lanzó una cámara similar, la Contax, que estaba dotada de un telémetro, combinado con un mecanismo de foco, de tal manera que haciendo girar la lente, hasta que la doble imagen del motivo se convirtiera en simple, el fotógrafo se aseguraba de que la imagen quedase enfocada (Gandy 2017). Pronto se ofrecieron lentes con aperturas de hasta  $f/1.5$ , para la Leica, la Contax y otras cámaras de 35 mm con telémetro.



Figura 63.

William Eggleston, sin título, 2013.

En esta fotografía Eggleston muestra una parte de su colección de cámaras. Aunque generalmente trabaja con medios analógicos, para realizarla utilizó una cámara digital Fujifilm X-Pro1.

Otro avance técnico relevante fue la creación de las cámaras réflex de lente única que permitían ver exactamente lo que iba a salir en la fotografía. La cámara réflex fue inventada en 1861 por Thomas Sutton<sup>143</sup> aunque produjo muy pocos ejemplares (Coe 1978, 133). La primera cámara réflex moderna fue la Kine Exakta de 35 mm, presentada por Ihagee Kamerawerk Steenbergen, de Dresde, en la Feria de primavera de Leipzig en marzo de 1936 (Watson 1992), aunque el sistema no llegaría a demostrar todo su potencial hasta 1959 con la Nikon F (Liu 1998)<sup>144</sup>.

La instantaneidad y la reducción del tamaño de las cámaras resultó ser de gran utilidad a los fotógrafos, abriendo nuevas posibilidades creativas (B. Newhall 2001, 220), como por ejemplo a los fotógrafos periodísticos: Alfred Eisenstaedt, que cubrió la Guerra en Etiopía; Peter Stackpole, que fotografió la construcción del puente Golden Gate, tal como lo veían los obreros, desde ángulos difícilmente accesibles [figura 64] a un fotógrafo que contara con una cámara de placas; o Thomas D. McAvoy, que mostró en la revista *Time* a Franklin Delano Roosevelt<sup>145</sup> trabajando en su despacho, en lugar de fotografiarle posando.

---

<sup>143</sup> Thomas Sutton (1819 - 1875), fotógrafo, autor e inventor británico.

<sup>144</sup> Para más información sobre la cronología de las cámaras réflex de lente única, consultar: [https://en.wikipedia.org/wiki/History\\_of\\_the\\_single-lens\\_reflex\\_camera#Early\\_innovations](https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_the_single-lens_reflex_camera#Early_innovations)

<sup>145</sup> Franklin Delano Roosevelt (1882 - 1945), político y abogado estadounidense, fue el trigésimo segundo presidente de los Estados Unidos desde 1932 hasta su muerte en 1945.

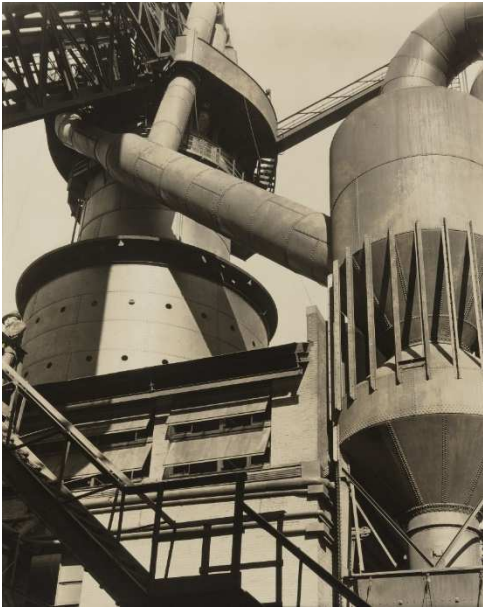


Figura 64.

Charles Sheeler, *Ford Plant, River Rouge, Blast Furnace and Dust Catcher*, 1927.

Charles Sheeler pasó entre 1927 y 1928 seis semanas documentando la planta de automóviles de Ford en River Rouge, Michigan, como parte de una campaña promocional del lanzamiento del Ford A (Arts Midwest, Ohio Arts Council, y Columbus Museum of Art 2000, 108). Las 32 fotografías de la planta de Ford (Sheeler et al. 1968, 18) de Sheeler nos muestran la arquitectura y la maquinaria tal y como es. Sheeler antes que fotógrafo fue pintor, y esto le ayudó a distinguir lo fotográfico como un medio en sí y autónomo de la pintura. Manifestó a Constance Rourke<sup>146</sup>, quien escribió su biografía: “He llegado a valorar a la fotografía, cada vez más, por aquellas cosas que solo ella puede lograr, en lugar de desacreditarla por cosas que solo podrían ser conseguidas a través de otro medio expresivo. En la pintura he manifestado un continuo interés por las formas naturales y he intentado su mejor empleo para resaltar el diseño. En fotografía he procurado elevar mi equipo técnico para una mejor manifestación de los hechos inmediatos” (B. Newhall 2001, 178).

Al igual que a los fotoperiodistas, la facilidad en el manejo de las cámaras de 35 mm permitió a los fotógrafos artísticos conseguir una mayor versatilidad (Jacobson et al. 2000, 104), pues podían realizar composiciones con ángulos forzados o casuales que anteriormente eran complicados de obtener por falta de espacio, registrar episodios de la vida cotidiana con mayor versatilidad y trabajar en todo tipo de lugares, como fábricas, tiendas, desfiles, gasolineras, aviones, autopistas o el metro. Como ejemplos del uso de la instantaneidad en la fotografía podemos destacar los siguientes dos casos.

---

<sup>146</sup> Constance Mayfield Rourke (1885 - 1941), escritora y antropóloga estadounidense.

Henri Cartier-Bresson<sup>147</sup> y su denominado “momento/instante decisivo”<sup>148</sup>, estas son fotografías de momentos únicos o accidentales [figura 65] que el autor realizaba debido a que estaba preparado con su cámara en un momento preciso, la posibilidad de realizarlas fue posible gracias al tamaño y la tecnología de la cámara de 35 mm (Pareja 2017). Como anécdota de esta instantaneidad, al exponer por primera vez en la Julien Levy Gallery de Nueva York, en 1933, su estilo de fotografía se calificó como “fotografía antigráfica” [figura 66]<sup>149</sup> (H. Davis 2008, 74).



Figura 65.

Henri Cartier-Bresson, *Un dimanche sur les bords de la Seine*, 1938.

---

<sup>147</sup> Henri Cartier-Bresson (1908 - 2004), fotógrafo francés, considerado uno de los primeros usuarios profesionales de la película de 35 mm [ver página 277], fue uno de los miembros fundadores de *Magnum Photos* en 1947. Para más información sobre la vida y obra de Henri Cartier-Bresson, consultar: Henri Cartier-Bresson, *El siglo moderno*, 2010; Agnès Sire y Daniel Girardin, *Manuel Alvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, and Walker Evans: Documentary and Anti-Graphic Photographs*, 2005; Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, 1952.

<sup>148</sup> En 1952, Henri Cartier-Bresson publicó el ensayo fotográfico *Images à la sauvette*, cuya edición en inglés se tituló *The Decisive Moment*, aunque el título en francés se traduciría como “imágenes a la astuta” o “imágenes tomadas de prisa y corriendo” (Duggan 2010). Para la introducción de la publicación, Cartier-Bresson tomó un texto del Cardenal de Retz del siglo XVII: “Il n'y a rien dans ce monde qui n'ait un moment décisif” [No hay nada en este mundo que no tenga un momento decisivo]. Cartier-Bresson aplicó esta idea a su estilo fotográfico: “Para mí, la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, de la importancia de un evento, así como de una organización precisa de las formas que dan a ese evento su expresión correcta” (cit. en Gómez Cruz 2007, 202). Las fotografías de esta publicación son una selección del período comprendido entre 1932 y 1952, en la que Cartier-Bresson había viajado por Europa, Asia, África y América, y fueron realizadas con una cámara Leica III.

<sup>149</sup> Ante las fotografías de Henri Cartier-Bresson surgió la impresión de que esas fotos habían sido realizadas casi automáticamente y que debían al azar su extraña y provocativa belleza; fueron descritas como “equivocas, ambientales, antiplásticas, accidentales”. Cartier-Bresson mostraba la irrealidad de la realidad: el ritmo de niños jugando entre las ruinas, un niño atrapando un balón, un ciclista sobre una arqueta de hierro, etc. Era difícil creer que hubieran sido fotos deliberadamente compuestas, y sin embargo esa fue precisamente la manera como él fotografiaba (B. Newhall 2001, 220).



Figura 66.

Recorte de prensa del diario *Ahora*, que muestra a Henri Cartier-Bresson ante su exposición de “fotos antigráficas”, 29 de noviembre de 1933.

Garry Winogrand<sup>150</sup>, que mostraba un especial interés por el comportamiento y la actividad de las personas en el espacio público, realizaba fotografías, muchas con flash, demostrando el empleo de la cámara en base a su propia experiencia que, pese a su apariencia simplista, tienen interés ya que muestran un momento fugaz, o *snapshot*<sup>151</sup>, de alguna situación poco común y momentánea [figura 67]. En palabras de Winogrand: “I photograph to find out what something will look like photographed” [fotografía para descubrir cómo algo se mostrará fotografiado] (cit. en Riaño 2015).

<sup>150</sup> Garry Winograd (1928 - 1984) nació en Nueva York (Estados Unidos). Tras servir dos años en el ejército, comenzó a estudiar pintura en la *Columbia University* en 1948 (Browne y Partnow 1983, 672). Aunque durante sus estudios abandonó la pintura y adoptó la fotografía como su medio de expresión preferido. Winograd explicaría, años después, a Barbara Diamonstein: “... las cámaras me intrigaban [...] siempre han tenido algo seductor para mí. De pronto un cuarto oscuro estuvo disponible y en ese momento nada me detuvo. [...] En la *Columbia University* había un club de fotografía en el mismo sitio donde estudiaba pintura. Alguien me enseñó a usar los aparatos y desde entonces no me he dedicado a otra cosa” (Diamonstein 1981). Para realizar las fotografías, Winograd recorría las calles con su cámara Leica M4 y un objetivo gran angular preenfocado (Batt, Dobro, y Steen 2014, 124), tomando fotografías muy rápidamente. Con frecuencia su cámara estaba inclinada en el momento del encuadre lo que generaba unas fotografías con un horizonte no paralelo y planos cercanos exagerados (Hoy 1982, 35). Su trabajo estaba influido por los de Walker Evans [ver página 300], Robert Frank [ver página 355] y Henri Cartier-Bresson [ver página 110], aunque en la práctica sus estilos sean totalmente diferentes. Winogrand también estaba interesado por el papel de los medios de comunicación a la hora de conformar las actitudes de las personas. Para más información sobre la obra y técnica de Garry Winogrand, consultar: Garry Winogrand, Fran Lebowitz, Ben Lifson, Jeffrey Fraenkel, Frish Brandt, *The Man in the Crowd: The Uneasy Streets of Garry Winogrand*, 1999; Garry Winogrand, Sarah Greenough, Tod Papageorge, Erin O'Toole, *Garry Winogrand*, 2013; Garry Winogrand, Alex Harris, Lee Friedlander, *Arrivals & Departures: The airport pictures of Garry Winogrand*, 2004.

<sup>151</sup> En la caza el término *snapshot* implica disparar sin apuntar cuidadosamente, este término también ha sido adoptado por la fotografía.





Figura 67. Garry Winogrand, *Utah*, 1964.

## 2.5. Objetividad en la fotografía

La objetividad y la neutralidad que parece imponer la fotografía es en el fondo “un acto de fe, una convención cultural” (Joan Fontcuberta cit. en «Joan Fontcuberta: “La objetividad de la fotografía es un acto de fe”» 2019).

En este capítulo nos centraremos en las expresiones artísticas del campo de la fotografía en las que el autor intenta desaparecer, mostrando sin opinar y dando toda la importancia a lo fotografiado. En el campo del arte existen grandes discrepancias entre los autores para definir qué es objetivo y qué no lo es (Ortega Oyonarte 2017, cap. 2.2.1. Planteamientos objetivistas), por lo que la definición desde nuestra experiencia es que la objetividad en la fotografía se obtiene cuando los parámetros establecidos a la hora de fotografiar son tan específicos que cualquier persona ajena al autor puede realizarla siendo el resultado igualmente válido.

Para ubicarnos en el presente nos tenemos que retrotraer a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, cuando los pintores ingleses consiguieron liberar al paisaje del lastre metafórico, ya que los terratenientes ingleses les contrataron para que representaran sus tierras [figura 68]. Estos “cuadros con vistas” o “paisajes topográficos”<sup>152</sup> tenían varias utilidades: confirmaban la posición del propietario sobre un terreno, mostraban sus aspiraciones sobre el territorio y a la vez su lugar en la sociedad. Esta idea de objetividad también se manifestaba a la hora de mostrar estos cuadros “de una forma secular, materialista, sin significado externo” (Kouwenhoven 2006, 13).

---

<sup>152</sup> Para más información sobre la pintura “topográfica” inglesa, consultar: “British topography - 'our real national art form'”, en *British Library*, 2019, desde: <https://www.bl.uk/picturing-places/articles/british-topography-our-real-national-art-form>



Figura 68. John Constable, *Wivenhoe Park, Essex*, 1816.

Gracias a la necesidad de plasmar el paisaje tal y como era, este tipo de cuadros eran una representación de lo que el artista tenía delante cuando pintaba, de la misma forma que la fotografía puede representar lo que acontece delante de la cámara sin añadidos, por lo que este tipo de pintura de paisaje es uno de los precedentes de lo que se entiende como la “estética objetiva” en la fotografía, que a su vez también es consecuencia de la fotografía documental<sup>153</sup>.

La fotografía tiene, desde sus inicios, un marcado carácter testimonial combinado con un convencimiento, por parte de ciertos fotógrafos, de registrar en imágenes el mundo a su alrededor tal y como es<sup>154</sup>. Varios de los primeros autores de esta forma de

---

<sup>153</sup> “[...] El auge de la fotografía documental no surge de la nada. Más bien, su rápido crecimiento representa las fuerzas orgánicas en el trabajo, fuertes impulsos creativos que buscan una salida adecuada para el espíritu serio y tenso de nuestra era. La prueba de que la fotografía documental no es una moda pasajera reside en la historia de otros movimientos en la fotografía” (Kuhn 1996, 170).

<sup>154</sup> Registrar el mundo tal y como se muestra es una de las características de la fotografía, la precisión fotográfica, señalando lo que ha ocurrido. Abre un diferente espacio en la percepción humana revelando las microestructuras, lo que el ojo humano no puede capturar a simple vista. La fotografía como escribe Walter Benjamin: “[...] deja al descubierto los aspectos fisionómicos [...] mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo [...] La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana” (Benjamin 2015, 52).

representación son los paisajes estadounidenses de Ansel Adams<sup>155</sup> [figura 69] y Timothy O’Sullivan [ver página 102], las escenas de París de Jean Eugène Auguste Atget<sup>156</sup> [figura 70], las fotografías de la Guerra Civil española de Robert Capa<sup>157</sup>, los campos de concentración de Lee Miller<sup>158</sup> o incluso los “momentos decisivos” de Henri Cartier-Bresson [ver página 111]. Todos ellos concibieron sus fotografías con la intención de “mostrar el mundo” tal y como es para los demás: “Se trata de hacer visible una narración desnuda, conclusa y cerrada” (Gili 2005, 9).



---

<sup>155</sup> Ansel Easton Adams (1902 - 1984), fotógrafo estadounidense. Para más información sobre la vida y obra de Ansel Adams, consultar: Ansel Adams, *La cámara*, 1980. Ansel Adams, *La copia*, 1950. Ansel Adams, *El negativo*, 1955. Ansel Adams, *An Autobiography*, 1996.

<sup>156</sup> Jean Eugène Auguste Atget (1857 - 1927), fotógrafo francés. Atget fue uno de los precursores en el estilo objetivo de la fotografía. Para más información sobre la vida y obra de Jean Eugène Auguste Atget, consultar: Gierstberg et al., *Eugène Atget. París 1898-1924*, 2011; Guillaume Le Gall, *Atget, life in Paris*, 1998.

<sup>157</sup> Robert Capa, seudónimo de Endre Ernő Friedmann (1913 - 1954), fotoperiodista húngaro, y también de Gerda Taro, pseudónimo a su vez de Gerta Pohorylle (1910 - 1937), fotoperiodista alemana. Ambos fueron pareja sentimental y trabajaron como corresponsales gráficos de guerra y fotoperiodistas durante el siglo XX. Cubrieron diferentes conflictos: la Guerra Civil Española (donde Pohorylle murió) la Segunda guerra sino-japonesa, la Segunda Guerra Mundial, la guerra árabe-israelí de 1948 y la primera Guerra de Indochina. Para más información sobre la vida y obra de Robert Capa, consultar: Robert Capa, *Ligeramente desenfocado*, 2017; Richard Whelan y Robert Capa, *Robert Capa, la colección definitiva*, 2001; Robert Capa, *Robert Capa: obra fotográfica*, 2002.

<sup>158</sup> Elizabeth Lee Miller (1907 - 1977), fotógrafa y fotoperiodista estadounidense. Para más información sobre la vida y obra de Lee Miller, consultar: Carolyn Burke, *Lee Miller: A Life*, 2005; Lee Miller, *Der Krieg ist aus*, 1995; Antony Penrose y Anna Rådström, *Lee Miller and the Surrealist Eye*, 2009.

Figura 69. Ansel Adams, *Tetons Mountains and Snake River*, 1942.

Durante su carrera como fotógrafo Ansel Adams se interesó por el paisaje del oeste de los Estados Unidos. Para Adams, las fotografías eran símbolos subjetivos de la experiencia vivida, extraídos directamente del mundo objetivo del paisaje. A través de su contacto cercano con la naturaleza como montañero, buscaba encontrarse con la realidad más profunda de las cosas y sublimar esta experiencia a través del medio fotográfico, requiriéndole un intenso acto de reflexión y consciencia ante la naturaleza (Hammond y Adams 2002, IX).



Figura 70.

Jean Eugène Auguste Atget, *Vieille Cour, 22 rue Quincampoix*, 1908 o 1912.

En 1926 Man Ray<sup>159</sup> menciona en el periódico *Révolution Surréaliste* que “Atget no se ve a sí mismo como un fotógrafo de arte, sino como un documentalista capaz de proporcionar pinturas y decorados de teatro o cine con cualquier vista de la ciudad. Por esta razón, él no quiere que su trabajo se asocie con la fotografía artística” (Hambourg 2018). Una gran parte de la obra de Atget estuvo dedicada a fotografiar los monumentos de París y alrededores, también realizó series sobre París con temas como: rejas de hierro, iglesias, fuentes o las estatuas del parque de Versalles. Aparte de este trabajo de documentación de los elementos arquitectónicos e históricos “relevantes” también fotografió el París anónimo desde diferentes puntos de vista: fachadas de tiendas, carruajes o gente corriente. Los interiores de palacios, de casas burguesas y de habitaciones de clase baja. Árboles, flores y hojas otoñales caídas. Cada una de estas categorías es una serie integrada por cientos de fotos, dando como resultado un archivo de más de 7000 negativos” (Gili 2005, 10). Atget realizó esta colección de fotografías para sí mismo, un archivo de la vida diaria de París a principios del siglo XX, especialmente de aquellas zonas, oficios o modos de existir urbanos en desaparición, tras las reformas de la ciudad desde mediados del siglo XIX, por iniciativa del barón Haussmann (Steer 2017, 110). Tras su muerte su archivo fue dividido, unos 2000 negativos fueron al archivo fotográfico de patrimonio (Institut français d’architecture y Archives d’architecture du XXe siècle 1991, 23) y el resto fue adquirido por la fotógrafa americana Berenice Abbott [ver página 136], quien los dio a conocer (Weissman 2011, cap. The shock of Realism Unadorned).

<sup>159</sup> Emmanuel Radnitzky “Man Ray” (1890 - 1976), artista estadounidense, perteneciente al movimiento del modernismo, pasó la mayor parte de su carrera en París (Francia), donde fue un importante contribuyente a los movimientos dadaísta y surrealista, aunque sus vínculos con cada uno eran informales.

### 2.5.1. Fotografía directa

“El problema del fotógrafo es ver claramente las limitaciones de su medio, y al mismo tiempo sus cualidades potenciales, porque es precisamente aquí que la honestidad — no menos que la intensidad de visión— se constituye en requisito previo de una expresión viva. Esto supone un verdadero respeto por el objeto que está frente a él, expresado en términos de claroscuro... mediante una gama de valores tonales casi infinitos que están más allá de la habilidad de una mano humana. La más plena realización de ello se obtiene sin trucos de procesos ni de manipulación, y gracias al uso de los métodos de la fotografía directa” (Paul Strand<sup>160</sup> cit. en Nates 2013).

El movimiento denominado “fotografía directa”<sup>161</sup> surgió a comienzos del siglo XX como resultado de la búsqueda de una nueva estética basada en las propiedades y características propias del medio fotográfico<sup>162</sup> [ver página 86] y alejándose de otros movimientos anteriores como el de la fotografía academicista<sup>163</sup> y la pictorialista

---

<sup>160</sup> Paul Strand (1890 - 1976), fotógrafo y cineasta estadounidense, fue uno de los precursores de la “fotografía directa”, junto a Alfred Stieglitz [ver página 180] y otros fotógrafos de la *Photo-Secession* o relacionados con la galería 291 [ver página 128].

<sup>161</sup> El término *straight photography* [fotografía directa] fue popularizado por el crítico Sadakichi Hartmann [ver página 128] en un artículo de 1904 titulado *A Plea for Straight Photography* [Una súplica por la fotografía directa] sobre una exposición de *Photo-Secession* (Marien 2006, 179), Hartmann se lamentó del trabajo manual excesivo y de las florituras pictóricas que caracterizaron gran parte de lo que vio en la fotografía pictórica, argumentando: “Esperamos que un grabado parezca un grabado y una litografía luzca como una litografía, ¿por qué una impresión fotográfica no debería parecerse a una impresión fotográfica?” En el mismo texto, Hartmann también se muestra contrario a las copias a la goma bicromatada, el proceso de la glicerina y a la manipulación sobre negativos y copias. Pidió a los pictorialistas que trabajasen “de manera directa”: “¿Y a qué llama usted fotografía directa?, podrán preguntarme. ¿Puede usted definirla?”. Bien, eso es bastante fácil. Confíad en vuestra cámara, en vuestro ojo, en vuestro buen gusto, en vuestro conocimiento de la composición; considerad toda fluctuación de color, de luz y de sombra; estudiad líneas y valores y división del espacio; esperad pacientemente hasta que la escena o el objeto de vuestra visión se revele en su momento supremo de belleza; en otras palabras, componed tan bien la imagen que queréis hacer, que el negativo sea absolutamente perfecto y necesite poca o ninguna manipulación” (Hartmann 1904, cap. A Plea for Straight Photography).

<sup>162</sup> Para la aparición de este nuevo concepto cabe plantearse la influencia de la creación de las cámaras *snap and shot* por parte de Kodak en 1888 [ver página 274].

<sup>163</sup> Bajo el nombre de fotografía academicista se conocen una serie de intentos de identificación artística de la fotografía que se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XIX, que buscaban incorporar a esta disciplina elementos propios de la pintura, y que se consideran antecedentes del movimiento pictorialista de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La fotografía academicista surge en el marco de los primeros debates acerca del estatus artístico de la fotografía, en la década de 1850, donde predominaban las posiciones que negaban el valor artístico de la fotografía, apoyados principalmente en el argumento del carácter mecánico de la operación, o la ausencia de una sensibilidad e inteligencia detrás de la cámara.

[figura 71]<sup>164</sup>. La frase “La forma sigue a la función” (L. Warren 2005, 3:545) quizá sea la mejor manera de describir los intereses de este movimiento ya que la fotografía directa intenta representar una escena o sujeto con un enfoque y detalle nítidos, de acuerdo con las cualidades que distinguen a la fotografía de otros medios visuales, particularmente la pintura.



Figura 71.

Leonard Misonne, *Près du moulin*, 1905.

“La fotografía pictórica permite el retoque y el uso de varias técnicas y métodos para controlar la escena; la fotografía directa sigue la idea de que la fotografía debe mostrar sus propias características, y se opone a la imitación basada en la pintura realista y al posprocesamiento y modificación artificial de las fotos; aboga por confiar únicamente en el uso de equipos fotográficos como cámaras, lentes y materiales fotosensibles para obtener imágenes estéticas especiales. Persigue el enfoque lo más claro posible, la profundidad de campo lo más amplia posible y el tamaño del negativo lo más grande posible, de modo que las obras, en el aspecto del arte fotográfico, logren una ‘calidad fotográfica’ de primera calidad; también realiza de manera precisa, directa, sutil y natural la luz, las líneas, el tono, el color, la textura y otros aspectos del sujeto” (Niu 2016, 549).

---

<sup>164</sup> El pictorialismo es un movimiento fotográfico de pretensiones artísticas que se desarrolla a nivel mundial (aunque principalmente en Europa, Estados Unidos y Japón) entre finales de los años 1880 y el final de la Primera Guerra Mundial. El nombre del movimiento deriva del término inglés *picture* (imagen, cuadro, pintura, fotografía) y no de *paint* (pintura), razón por la cual resulta erróneo hablar de fotografía pictórica o pictoricista, términos que vendrían a referirse a la fotografía academicista, corriente que sí que se encuentra muy relacionada con la pintura. El pictorialismo supone una selección de los temas, entre los que se destacan: el paisaje en días nublados, de lluvia, de niebla y todos aquellos en los que los agentes atmosféricos no permiten que las imágenes sean nítidas e introducen borrosidad en la representación; el retrato; se eligen principalmente figuras femeninas, e igualmente se busca esa borrosidad, así como alegorías, puestas en escena, poses clásicas, etc. Entre la escena a fotografiar y la cámara muchos autores colocan filtros, pantallas y demás utensilios que impiden ver claramente. Igualmente recurren a la utilización de juegos de luces y sombras. No se enfoca de forma deliberada para provocar un efecto similar a la pintura impresionista (es por eso que el pictorialismo es también conocido como fotografía impresionista). Para el registro fotográfico, muchos autores utilizaban los llamados como “objetivos de artistas”, que suponía la colocación de elementos que no correspondían al área de cobertura requerida para las cámaras fotográficas empleadas, o el uso de objetivos antiguos muy imperfectos (con aberraciones esféricas u otras) o, incluso, recurrían a la cámara estenopeica, sin objetivo. La mayor parte de las manipulaciones eran realizadas en la fase de revelado y especialmente en la de positivado de la imagen. Se emplea papel especialmente elegido o creado para las manipulaciones posteriores.

Gracias a los movimientos relacionados con la fotografía directa (el alemán *Neue Sachlichkeit* [ver página 174] o el estadounidense Group f/64) los críticos comenzaron a apreciar y a elogiar lo que fueron denominadas “fotografías que parecen fotografías” o “fotografía pura” (Sadakichi Hartmann cit en Davenport 1999, 68), carentes de la manipulación<sup>165</sup> que tanto dominó la obra de los movimientos academicista y pictorialista, empeñados en forzar la fotografía para que se pareciera a las texturas de las obras pictóricas (Goldberg 1988, 280). Con la fotografía directa, la cámara tomaba el protagonismo [figura 72] y era capaz de “apoderarse de lo familiar y dotarlo de nuevos sentidos, de una significación especial, mediante el sello de una personalidad” (B. Newhall 2001, 173).



Figura 72.

Lewis W. Hine<sup>166</sup>, *Power house mechanic working on steam pump*, 1920.

Para Aaron Siskind<sup>167</sup>, el desafío de la fotografía directa está en la transformación de la temática cotidiana en composiciones abstractas y autónomas. Expresa la belleza de la superficie exterior y obvia, a la cual aísla. En palabras suyas, le preocupa obtener “una concentración del mundo en el interior del marco de la foto. Para encontrar mi material he ido al ‘lugar común’, a lo ‘dejado de lado’ o lo ‘insignificante’: los muros, los pavimentos, las estructuras de hierro en Nueva York, las incontables cosas alguna vez usadas y luego descartadas por la gente, los muros de hormigón en Chicago, los profundos subterráneos neoyorquinos en los que el agua y el tiempo han dejado su marca, el detritus de nuestro mundo, que examino en una búsqueda de sentido. En este trabajo, es incansable la fidelidad al objeto y a mi instrumento, la lente de clara visión; la transformación en objeto estético es conseguida por el acto de ver y no por la manipulación” (cit. en B. Newhall 2001, 282-83).

---

<sup>165</sup> Aunque dentro del ámbito de la fotografía directa sí se aplicaron muchas técnicas comunes del revelado para mejorar la apariencia de las impresiones, solamente fueron las normales para una correcta visualización de la fotografía: un mayor contraste, una tonalidad rica, un enfoque nítido, aversión al recorte de la fotografía y un énfasis, inspirado en el modernismo, en la estructura geométrica abstracta de la composición que podía ser corregido o favorecido durante el revelado.

<sup>166</sup> Lewis Wickes Hine (1874 - 1940), fotógrafo estadounidense.

<sup>167</sup> Aaron Siskind (1903 - 1991), fotógrafo estadounidense.



De esta manera el estilo directo ayudó a establecer a la fotografía como una categoría de arte independiente (Turner 2000, 516) y dejando de intentar ser semejante a la pintura, comenzando a comprender realmente su esencia (Gelder y Westgeest 2011, 24).

### **Pictorialismo, la fotografía como arte**

En primer lugar, destacamos al pictorialismo como movimiento gracias al cual la fotografía comenzó a valorarse como un arte independiente y con unas características propias que intentaba, en su origen, aproximarse a la ciencia y retratar el entorno de manera objetiva, por lo tanto, describiremos brevemente su origen y singularidades.

En 1889, James Champney<sup>168</sup> escribió un artículo con una lista donde destacaba los logros sociales y tecnológicos en los campos de la ciencia, la antropología, la criminología y las aplicaciones militares de la fotografía con motivo del quincuagésimo aniversario de la invención<sup>169</sup>, en donde menciona: “As an aid to science, as a recorder, as a duplicator, photography has helped advance civilization. Of itself it has failed to occupy the place it may yet hold as a means for expressing original thought of a fine order” [Como ayuda a la ciencia, como grabadora, como duplicadora, la fotografía ha ayudado a avanzar a la civilización. Por sí misma no ha logrado alcanzar la posición que aún puede lograr como un medio para expresar el pensamiento original de un buen orden] (Champney 1896, 676).

En la misma década, Peter Henry Emerson<sup>170</sup> también se interesó en el desafío de unir la ciencia con el arte y la fotografía artística, desde su punto de vista la ciencia era la

---

<sup>168</sup> James Wells Champney (1843 - 1903), artista e ilustrador estadounidense conocido por sus retratos, escenas orientales y paisajes estadounidenses.

<sup>169</sup> Aunque la invención de la fotografía fue a mediados de la década de 1820, en 1839 fue cuando Joseph Nicéphore Niépce [ver página 85] y Louis Daguerre anunciaron el proceso de daguerrotipo, el primer proceso fotográfico comercialmente viable ya que requería de solo unos minutos de exposición en la cámara y producía resultados claros y muy detallados, por lo que 1839 era el año generalmente aceptado como el del nacimiento de la fotografía práctica. Este también fue el año de creación de la palabra "fotografía", la cual se atribuye a Sir John Herschel.

<sup>170</sup> Pedro Enrique “Henry” Emerson (1856 - 1936), fotógrafo inglés, en 1885, tras estudiar medicina en la Universidad de Cambridge, y con la garantía de unos ingresos constantes, se decidió practicar la fotografía. Defendió el papel de la fotografía como un arte que posee sus propios recursos creativos. Fue un defensor de la realización de fotografías del natural, sin una intervención posterior sobre el negativo o positivo. Para más información, consultar: Nancy Newhall, *P.H. Emerson: The Fight for Photography as a Fine Art*, 1975.

única base auténtica para el arte y la fotografía. Para ello aprovechó las ideas de Hermann von Helmholtz<sup>171</sup> cuyos estudios sobre el rango de enfoque del ojo humano lo tomaron como instructivo para la fotografía, en marzo de 1886 declaró en la asociación de fotógrafos Camera Club de Londres que “los días de la metafísica han terminado”<sup>172</sup>.

En su obra teórica más importante, *Naturalistic Photography* (1889), Emerson expuso su teoría de la fotografía, rechazando la idea del arte como forma de expresión personal y emocional, mientras sostenía que el artista era una persona de carácter y habilidades especiales, y describiendo las obras surgidas de la imaginación como falsas (Fuldner 2017). Su propia noción del naturalismo se basaba en la ciencia contemporánea, no en la teoría del arte, especialmente en la idea de Helmholtz de que “la pintura artística perfecta solo puede alcanzarse cuando hemos logrado imitar la acción de la luz sobre el ojo, y no solamente los pigmentos” (Helmholtz 1996, 2:105). Aunque en aquella época las mejoras técnicas ya permitían a los fotógrafos tomar imágenes nítidas, Emerson negó que la cámara pudiera hacer arte simplemente transcribiendo la realidad física, argumentando que el artista debía traducir exactamente la forma en la que ve el ojo, concluyendo que el fotógrafo debe centrarse en el tema principal de una escena, permitiendo que la periferia y la distancia se vuelvan indistintas [figura 73].

---

<sup>171</sup> Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821 - 1894), médico y físico alemán.

<sup>172</sup> A este respecto en 1880 Émile Édouard Charles Antoine Zola (1840 - 1902), escritor francés, fundador del movimiento naturalista, mencionó en su obra *Le Roman expérimental*: “L'homme métaphysique est mort, tout notre terrain se transforme avec l'homme physiologique” [El hombre metafísico ha muerto, todo nuestro terreno se transforma con el hombre fisiológico] (cit. en Martinon 2016, 520).



Figura 73.

Clarence H. White, Ring Toss, 1899.

Las fotografías de White<sup>173</sup> se centraron en temas pictóricos familiares, representados con suaves efectos atmosféricos. A través de su enseñanza en la Universidad de Columbia en la ciudad de Nueva York se hizo influyente en la fotografía estadounidense. Posteriormente, en 1914, fundó una escuela de fotografía con su propio nombre, siendo alumnos suyos los fotógrafos Dorothea Lange [ver página 309], Margaret Bourke-White<sup>174</sup> y Paul Outerbridge<sup>175</sup>.

El movimiento del pictorialismo adoptó estas ideas contrarias a la industrialización y a la producción en masa de las fotografías comerciales de alto contraste en blanco y negro, así como la idea de que la fotografía era una forma moderna de arte moderno (aunque no mantuvo la lealtad a la ciencia). Ellos ampliaban sus fotografías con frecuencia en papeles con textura, a diferencia de la superficie brillante de las fotografías comerciales, de modo que parecían acuarelas<sup>176</sup>, y evocaban a las fotografías victorianas de David Octavius Hill [ver página 104] y Julia Margaret Cameron<sup>177</sup> [figura 74], que admiraban y exhibían.

---

<sup>173</sup> Clarence Hudson White (1871 - 1925), fotógrafo estadounidense, cofundador del movimiento de la *Photo-Secession*. Para más información sobre la vida y obra de White, consultar: Anne Mccauley, Peter C. Bunnell, Adrienne Lundgren, *Clarence H. White and His World: The Art & Craft of Photography, 1895-1925*, 2017; Clarence H. White, *Clarence H. White*, 1979.

<sup>174</sup> Margaret Bourke-White (1904 - 1971), fotógrafa y documentalista norteamericana.

<sup>175</sup> Paul Outerbridge, Jr. (1896 - 1958), fotógrafo estadounidense, destacó por sus primeros usos y experimentos en la fotografía a color.

<sup>176</sup> Durante la evolución del arte fotográfico, una de las cuestiones principales era si una máquina podía producir una obra de arte. Se expusieron varios puntos de vista, y aunque la mayoría de la gente sintió que la fotografía no podía rivalizar con la combinación de creatividad y trabajo manual que se encuentra en la pintura, apreciaron su capacidad para preservar a las personas y los lugares y la libertad que le daba para explorar nuevas áreas. Teniendo en cuenta estas ideas, en el pictorialismo se solventó la utilización de “lo manual” gracias al trabajo del fotógrafo en el laboratorio durante el proceso de revelado.

<sup>177</sup> Julia Margaret Cameron (1815 - 1879), fotógrafa inglesa que se dedicó al retrato fotográfico de corte artístico, así como a la representación escenográfica de alegorías que la relacionaban con el movimiento de la fotografía academicista.



Figura 74.

Julia Margaret Cameron, *I Wait*, 1872.

Los pictorialistas valoraron el control simbólico<sup>178</sup> sobre la industria y un sentido de superioridad sobre los fotógrafos *snapshooters* que ni siquiera desarrollaron su propia película, “el fotógrafo no está indefenso ante los medios mecánicos a su disposición. Puede dominarlos como quiera, y puede hacer que la lente vea con sus ojos, puede hacer que la placa reciba sus impresiones” (Julius Caesar Strauss<sup>179</sup> cit. en Peterson 1992, 192), en sus textos los pictorialistas daban una imagen propia de defensores de la cultura en contra de los males del mundo moderno. En su libro *Photography as a Fine Art* (1901), Charles H. Caffin describió a los pictorialistas como “hombres y mujeres que buscan elevar la fotografía al nivel de una de las Bellas Artes. Este grupo de ‘fotógrafos avanzados’ se esfuerza por asegurar en sus impresiones las mismas cualidades que contribuyen a la belleza de una imagen en cualquier otro medio, y piden que su trabajo sea juzgado por el mismo estándar. Esta afirmación implica dos necesidades: primero, que el fotógrafo debe tener un conocimiento tan sólido de los principios de la toma de imágenes como los pintores; y, en segundo lugar, que está dentro de su poder, así como el de ellos, poner la expresión personal en la imagen” (Caffin 1901, VII).

---

<sup>178</sup> Los pictorialistas utilizaron el tema fotográfico como un medio para un objetivo: lograr un resultado satisfactorio, enfatizando una cierta característica del proceso para alterar su significante y significado.

<sup>179</sup> Julius Caesar Strauss (1857 - 1924), fotógrafo estadounidense, perteneciente al movimiento pictorialista.

## ***Photo-Secession***

La *Photo-Secession* fue un importante punto de inflexión en la fotografía, si bien el término se refiere a una organización específica de fotógrafos de ideas afines, también marcó un avance conceptual y estético significativo en el estado de la fotografía dentro de la sociedad. El objetivo principal del grupo era obtener el reconocimiento de la fotografía como un medio legítimo de bellas artes, algo que los fotógrafos perseguían desde los orígenes de su medio, sin embargo, este propósito fue aumentando por la cada vez mayor cantidad de aficionados que tenían poco o ningún conocimiento técnico en fotografía, que surgió tras la introducción en el mercado de productos fotográficos económicos y fáciles de usar a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

En 1890 Alfred Stieglitz<sup>180</sup> regresó a Estados Unidos, donde se encargó de la labor de editor del *American Amateur Photographer* de 1893 a 1896<sup>181</sup>, año en el que se fusionó con el New York Camera Club convirtiéndose en The Camera Club. Stieglitz encontró dificultades durante su gestión debido a su firme insistencia en un alto nivel de trabajo pictórico, debe tenerse en cuenta que el grupo había pensado seriamente en convertirse en un club de bicicletas antes de que Stieglitz se convirtiera en vicepresidente, quien trató de fortalecer el interés del club en la fotografía reorganizando el Comité de Publicaciones y convirtiendo la publicación trimestral del club *Journal*, anteriormente un pequeño diario de actividades y reuniones, en una revista a gran escala, sus condiciones fueron que se le diera “control absoluto y sin trabas de todos los asuntos,

---

<sup>180</sup> Alfred Stieglitz (1864 - 1946) nació en Nueva Jersey (Estados Unidos) y creció en la zona este de Manhattan. Se mudó junto a su familia a Alemania en 1881 y al año siguiente comenzó a estudiar ingeniería mecánica en la Technische Hochschule de Berlín, pero pronto cambió estos estudios por los de fotografía. Realizó una serie de viajes por Europa, durante los cuales tomó numerosas fotografías de tema campestre: campesinos trabajando en las costas de los Países Bajos o la naturaleza en el entorno de la Selva Negra alemana. Durante la década de 1880 iría progresivamente ganándose la admiración y el respeto de sus colegas europeos, y obtuvo también numerosos premios. En 1893, tras su regreso a Nueva York, se casó con Emmeline Obermeyer, gracias al dinero de ambas familias les aseguraba una posición desahogada, sin que tuvieran la necesidad de trabajar para vivir. Durante su carrera profesional promovió la aceptación de la fotografía como una forma de arte al nivel de la pintura o la escultura y para conseguir este objetivo empezó explorando dentro del campo de la fotografía capacidades propias de la pintura (composición, texturas) para después recurrir a elementos propiamente fotográficos con el movimiento *Photo-Secession*. Para más información sobre la vida y obra de Stieglitz, consultar: Alfred Stieglitz, *Alfred Stieglitz: Photographs & Writings*, 1983; Alfred Stieglitz, *Alfred Stieglitz: Camera Work: A Pictorial Guide*, 1978; Richard Whelan, *Alfred Stieglitz: A Biography*, 1995.

<sup>181</sup> Alfred Stieglitz esperaba convencer a sus conciudadanos de la importancia de una identidad fotográfica nacional. En 1895, declaró que “nosotros los estadounidenses no podemos permitirnos quedarnos quietos; tenemos el mejor material entre nosotros, oculto en muchos casos; vamos a sacarlo... comencemos de nuevo con un Salón Fotográfico Anual que se ejecutará según las líneas más estrictas” (cit. en W. D. Morgan 1971, 1746).

directos y remotos, relacionados con la edición” (cit. en Petruck 1979, 5), a la que cambió el título y el formato pasando a ser *Camera Notes*. La revista tuvo éxito en atraer a aquellos seriamente interesados en la fotografía, pero al hacerlo creó facciones dentro del club. Se hizo evidente que Stieglitz no podía manejar *Camera Notes* de la forma en que creía que debía hacerlo, ni podía cambiar las opiniones de sus oponentes.

Esto es debido a que el avance en el campo de la fotografía realizado por los pictorialistas encontró oposición en los que seguían la estética anterior, por lo que los pertenecientes al “nuevo estilo” consideraban que no disponían de las suficientes oportunidades para mostrar sus trabajos en las exposiciones del club. Como consecuencia, en 1902 los miembros de la nueva escuela boicotearon el salón fotográfico donde participaban los miembros más conservadores (L. Warren 2005, 3:1230). Gracias a la ayuda de Charles McKay, crítico de arte del *New York Times* y amigo de Stieglitz, la exposición se inauguró el 5 de marzo en el National Arts Club. Sin embargo, surgió la controversia cuando llegó el momento de montar la exposición. McKay sugirió llamarla *An Exhibition of American Photography Arranged by The Camera Club of New York* [Una exposición de fotografía estadounidense organizada la Camera Club de Nueva York], a lo que Stieglitz se negó, ya que según su opinión The Camera Club estaba en contra de todo lo que creía sobre la fotografía, y la llamó *An Exhibition of American Pictorial Photography Arranged by the ‘Photo-Secession’* [ver Anexo 1] (Duerden 2018, 34). Debido a esta situación, poco antes de la exposición, el 17 de febrero, se había fundado el grupo *Photo-Secession*<sup>182</sup> formado por los siguientes fotógrafos (de los que destacaremos los principales): John G. Bullock, Robert S. Redfield y Edmund Stirling de Pennsylvania; William B. Dyer y Eva Watson-Schütze de Illinois; Frank Eugene, Dallett Fuguet, Gertrude Käsebier<sup>183</sup>, Joseph T. Keiley,

---

<sup>182</sup> La denominación *Photo-Secession* fue elegida como homenaje al simbolismo y a la trasgresión vienesa de finales del siglo XIX llamada *Secessionstil*, dando a entender que este grupo quería romper con la tradición anterior (A. L. Morgan 2007, 378).

<sup>183</sup> Gertrude Käsebier (1852 - 1934), estudió pintura durante la década de 1890 para luego pasar a la fotografía, realizando su primera exposición individual en el Camera Club de Nueva York en 1899, al que se unió, siendo editora asociada de *Camera Notes*, y después de *Camera Work*, donde se publicaron sus imágenes, principalmente paisajes. Para más información sobre la vida y obra de Käsebier, consultar: Barbara L. Michaels, *Gertrude Käsebier: The photographer and her photographs*, 1992; Gertrude Käsebier, *Gertrude Käsebier, the Complexity of Light and Shade: Photographs and Papers of Gertrude Käsebier in the University of Delaware Collections*, 2013; Tatjana Kintscher, *Gertrude Käsebier. Künstlerische Ausgestaltung ihrer Fotografien*, 2017.

Edward Steichen<sup>184</sup>, Alfred Stieglitz y John Francis Strauss de Nueva York; y Clarence H. White de Ohio<sup>185</sup> (L. Warren 2005, 3:1262).

El nombre del grupo hacía referencia a los pintores *Sezession* alemanes y austriacos<sup>186</sup> que habían reaccionado contra las reglas establecidas del arte de los salones “oficiales”. Por lo tanto, Stieglitz, al nombrar la exposición, había dejado en claro sus motivos,

---

<sup>184</sup> Edward Jean Steichen (1879 - 1973), fotógrafo, pintor y galerista de arte y comisario luxemburgués nacionalizado estadounidense, estudió fotografía y pintura en la década de 1890 en los Estados Unidos. Tenía solo 21 años cuando su trabajo fue presentado al público europeo en la exposición de 1900 *New School of American Photography*, celebrada en la Royal Photographic Society en Londres y más tarde en París. En París conoció a Robert Demachy, quien, como Steichen, era practicante de la impresión a la goma bicromatada. A su regreso a los Estados Unidos fue cofundador de *Photo-Secession*, y 10 de sus fotografías fueron publicadas en el segundo número de *Camera Work*. Puede ser visto como el secesionista cuyo trabajo tiene mayores raíces en la pintura, particularmente en el movimiento simbolista. De 1947 a 1961, trabajó como director del departamento de fotografía del MoMA. Para más información sobre la vida y obra de Steichen, consultar: Edward Steichen, *Steichen: A Life in Photography*, 1963; Todd Brandow y William A. Ewing, *Edward Steichen: Lives in Photography*, 2008; Edward Steichen, *Steichen: At War*, 1987.

<sup>185</sup> También hay otros fotógrafos más o menos asociados con el movimiento secesionista, incluido un número que se publicó en *Camera Work*. Uno de los más conocidos fue el fotógrafo británico Frederick H. Evans (1853 - 1943). Sus fotografías más conocidas pueden parecer, a primera vista, más documentales que pictóricas. Sus imágenes de iglesias y catedrales muestran una interpretación de las obras de piedra con todo detalle. Sin embargo, este librero retirado parecía ver sus fotografías más como un medio para mostrar la geometría y el simbolismo de la catedral que como una tarea documental. Frederick Holland Day (1864 - 1933), aunque nunca un miembro de la *Photo-Secession* está asociado con el movimiento, ya que fue uno de los primeros miembros (1895) del Linked Ring. En 1891 fue instrumental en la asociación libre de artistas, escritores y poetas conocidos como los “bohemitos de Boston” que habían viajado y vivido en Europa y estaban interesados en introducir la filosofía del movimiento decadente del “arte por el arte” en los Estados Unidos. Esta filosofía fue un componente importante del pictorialismo y también fue la base de los ideales de la *Photo-Secession*. Fue el organizador y principal expositor de la importante exposición *The New School of American Photography* que sirvió para difundir las ideas pictorialistas en Europa. En esta época su relación con Alfred Stieglitz se distanció y en el momento en el que los fotógrafos de la época se sintieron atraídos por el grupo Photo-Secesionista Day permaneció separado, perdiendo influencia e interés por parte de la crítica, por lo que normalmente se le asocia con la fotografía del siglo XIX. Otros fotógrafos importantes que también son asociados con el siglo XIX sin tanta influencia en la actualidad que fueron publicadas en *Camera Work* y, por lo tanto, asociadas con *Photo-Secession* son: C. Yamall Abbott, Prescott Adamson, J. Craig Annan, Francis Bruguiere, Julia Margaret Cameron, George Davison, Paul B. Haviland, F. Benedict Herzog, David Octavius Hill [ver página 103], Robert Adamson, Karl F. Struss, Hans Watzek y William E. Wilmerding.

<sup>186</sup> *Sezession* es el término con el que se conoce a varios movimientos artísticos de finales del siglo XIX, identificados historiográficamente con el modernismo, y caracterizados por la voluntad rupturista de un grupo de artistas que pretendían fundar un arte nuevo, moderno y libre, frente a las instituciones oficiales, que veían como tradicionales y anquilosadas. A este respecto Eduard Steichen (1879 - 1973), fotógrafo luxemburgués nacionalizado estadounidense, menciona: “Los secesionistas de Múnich... dieron, como la razón de su movimiento, el hecho de que ya no podían tolerar las convicciones establecidas del cuerpo del que se separaron, un cuerpo que existe sobre convenciones y fórmulas estereotipadas, que controlaron todos los espíritus. originalidad en lugar de alentarlos, que rechazaron escuchar cualquier nueva doctrina: tales grupos dieron a luz a la secesión” (cit. en Margolis 2019, IX).

alineando la fotografía con un concepto de arte más amplio que el del pictorialismo<sup>187</sup>. Se estaba comparando con el grupo *Sezession*, así como con la hermandad de fotógrafos de *Linked Ring*<sup>188</sup>, que se había separado de la *Royal Photographic Society* establecida debido a diferencias artísticas. Tenía la intención de alinearse y seleccionar colegas con otros grupos desafectos de artistas que trabajan en formas de arte divergentes.

El mismo año supuso la división final entre Stieglitz y *The Camera Club*. Se eligió una nueva administración, que encontró defectos en los métodos de Stieglitz para editar *Camera Notes*, por lo que renunció a la redacción. Su último número fue el Volumen VI, Número 1, y aunque se contrató a un nuevo editor, la vitalidad de la publicación había desaparecido dejando de ser publicada tres números más tarde. Tras renunciar preparó la nueva publicación trimestral independiente *Camera Work*, que fue la “portavoz” de la *Photo-Secession*, aunque hecho “no llegará a obstaculizar su independencia en lo más mínimo” (Naef 1978, 118). “Solo los ejemplos de trabajos que brinden evidencia de individualidad y valor artístico, independientemente de la escuela, o que contengan alguna característica excepcional de mérito técnico, o que ejemplifique algún procedimiento digno de consideración, encontrarán reconocimiento en estas páginas” (Margolis 2019, IX). La revista se publicó desde 1903 a 1917 y siguiendo el ejemplo de las publicaciones de bellas artes se imprimió en tipografía decorativa en un papel de calidad, con abundantes fotografías reproducidas principalmente en huecograbado. Además de las fotografías también se incluyeron las otras disciplinas y la teoría del arte<sup>189</sup>, ayudando a la introducción del arte *avant-garde* europeo en América. El equipo editorial declaró en el primer número: “El tiempo que

---

<sup>187</sup> Los objetivos de la *Photo-Secession* eran tres: “avanzar en la fotografía aplicada a la expresión pictórica; reunir a los estadounidenses que practican o están interesados en el arte; y celebrar de vez en cuando, en diferentes lugares, exposiciones no necesariamente limitadas a las producciones de los fotosecesionistas o al trabajo de estadounidenses” (cit. en Brooker y Thacker 2009, 2:274). La estructura de gobierno era el siguiente: “Un Consejo, compuesto por un Director y otros doce, con quienes está absolutamente comprometido con la gestión de los asuntos de la organización. El Consejo hasta 1905 estará formado por los fundadores de la organización. Posteriormente, el Consejo estará compuesto por los Fundadores y cinco Miembros adicionales elegidos cada dos años por los Miembros; Becarios, elegidos por el Consejo y Asociados” (cit. en Naef 1978, 124-26), cuyo papel no estaba claramente definido pero que podían presentar trabajos a las exposiciones con jurado.

<sup>188</sup> *The Brotherhood of the Linked Ring* fue una sociedad fotográfica creada en Reino Unido con el objetivo de proponer y defender que la fotografía era, además de una ciencia, un arte e impulsaba a la fotografía hacia el mundo de las bellas artes.

<sup>189</sup> En julio de 1912, por ejemplo, se publicaron en *Camera Work* selecciones del pintor ruso Wassily Kandinsky (1866 - 1944) sobre lo espiritual en el arte.



parece maduro para la publicación de una revista fotográfica estadounidense independiente dedicada en gran medida a los intereses de la fotografía pictórica, *Camera Work* aparece como el resultado lógico de la evolución del arte fotográfico” (cit. en Stieglitz 2005, 151). La revista también sirvió como foro de debate, tanto sobre las cuestiones de lo que en la fotografía podría ser admisible como arte y sobre las teorías del arte moderno en general en los artículos escritos por autores como R. Child Bayley, Charles H. Caffin, Robert Demachy<sup>190</sup>, Frederick H. Evans, Sadakichi Hartmann<sup>191</sup>, Joseph T. Keiley, George Bernard Shaw y Steichen. Si bien la mayoría de los artículos fueron escritos especialmente para su uso en *Camera Work*, también se reimprimieron críticas y artículos controvertidos de otras revistas y periódicos.

Stieglitz también dirigió la Pequeña Galería de la *Photo-Secession* (conocida como galería 291 ya que se encontraba en el 291 de Fifth Avenue, Nueva York) que se inauguró en noviembre de 1905 en el antiguo estudio de Steichen, donde se mostraba regularmente arte moderno<sup>192</sup> (Thorne 2014, 43).

Escribiendo en *American Amateur Photographer* en 1904, Hartmann utilizó una exposición en el Carnegie Institute en Pittsburgh, Pennsylvania, como medio para sus pensamientos sobre la fotografía contemporánea, describiendo a los organizadores como “extremistas pictóricos, que ponen más énfasis en la ‘expresión individual’ que en cualquier otra cualidad. [En la exposición, algunas obras] sobrepasan todos los límites legítimos y mezclan deliberadamente la fotografía con los dispositivos técnicos de la pintura y las artes gráficas. [Preguntándose si los fotógrafos pictorialistas estaban

---

<sup>190</sup> Robert Demachy (1859 - 1936), fotógrafo francés que destacó en el estilo pictorialista, siendo muy conocido por las manipulaciones de sus obras, proporcionándoles un acabado similar a las pinturas. A respecto de la controversia entre la honestidad fotográfica y la manipulación, en 1907 Robert Demachy reiteró la objeción de Elizabeth Eastlake [ver página 86] a la fotografía como demasiado mecánica para ser arte, pero ofreció una salida, la impresión manipulada: “El hecho fotográfico es, y siempre ha sido, un hecho antiartístico, y la impresión producida mecánicamente a partir de un negativo no retocado siempre tendrá, a ojos de un verdadero artista, fallas en los valores y ausencia de énfasis contra los cuales sus cualidades especiales que han sido tan fuertemente aclamadas no valdrán para mucho” (cit. en B. Newhall 1964, 21), de esta manera se diferenciaba a los fotógrafos utilizando estas técnicas de estudio del aficionado con una Kodak..

<sup>191</sup> Carl Sadakichi Hartmann (1867 - 1944), poeta y crítico de arte y fotografía estadounidense.

<sup>192</sup> Las exposiciones más destacadas fueron las fotografías de Robert Adamson y David Octavius Hill, muy admiradas por los fotógrafos pictorialistas, dibujos de Auguste Rodin (1840 - 1917), Henri Matisse [ver página 144] y Pablo Picasso; acuarelas de Paul Cézanne (1839 - 1906) y Picasso; escultura de Constantin Brancusi (1876-1957) y Elie Nadelman (1882 - 1946); litografías de Henri de Toulouse-Lautrec (1864 - 1901); obras de arte de estadounidenses como Marsden Hartley (1877 - 1943), John Marin (1870 - 1953) y Georgia O’Keeffe; arte infantil y grabados japoneses.

cometiendo una] injusticia contra un hermoso método de expresión gráfica [la fotografía]. ¿Por qué entonces no debería una impresión fotográfica parecerse a una impresión fotográfica?”<sup>193</sup>.

A partir de 1907, los fotógrafos de *Photo-Secession* que abogaban por la fotografía directa, inmediata e instantánea en detrimento de la fotografía pictórica estaba tomando gradualmente una posición diferenciada (Marien 2006, 179). Stieglitz, Steichen y Paul Strand<sup>194</sup>, entre otros, se convirtieron en defensores de la fotografía directa y menos efectista<sup>195</sup> (L. Gross 1995, 190). Debido a que la fotografía pictorialista y la fotografía directa son de diferentes ideas estéticas, o incluso en oposición entre sí, el enfoque suave contra lo que llamó “objetividad absoluta sin reservas” y “medios

---

<sup>193</sup> Para ver el texto completo *A Plea for Straight Photography* (1904) de Sadakichi Hartmann, consultar:

<http://www.nearbycafe.com/photocriticism/members/archivetexts/photocriticism/hartmann/hartmannstraight.html>

<sup>194</sup> Paul Strand (1890 - 1976) nació en Nueva York (Estados Unidos), se inicia en la fotografía cuando su padre le regala una cámara en 1902. Cinco años más tarde, cuando estudiaba en la Ethical Culture School, conoció a Lewis W. Hine, quien llevó a sus alumnos a visitar la galería 291, donde Strand conoció el trabajo de los fotógrafos pictorialistas, este primer contacto con el mundo del arte fue de la mayor importancia en la vida del Strand ya que decide convertirse en fotógrafo y empieza emulando este estilo. Al mostrar sus fotografías a Alfred Stieglitz le “criticó el foco suave en las fotografías que estaba mostrando en The Camera Club y le recomendó utilizar un diafragma más pequeño. Esto provocó que 1915 se convirtiera en un punto de inflexión para Strand del pictorialismo al modernismo” (Hoy 2005, 263). Strand comienza a trabajar los tópicos relacionados con la ciudad, su gente y el movimiento, y también con las abstracciones. “A primera vista, las fotografías de Strand realizadas en verano de 1916 en Connecticut son una forma radical de reduccionismo geométrico. Unos objetos sencillos —una barandilla del porche, una silla, una mesa— se muestran tan cercanos e inclinados que son únicamente reconocibles con gran esfuerzo” (Hoy 2005, 263). Strand presentó a Stieglitz sus nuevas fotografías, quien alabó esas nuevas fotografías calificándolas de “brutalmente directas” (Time-Life Books 1971, 150), “el estilo de Strand es claro y conciso, sin concesiones al foco suave ni operaciones extrañas a la lógica de la funcionalidad pura en las fases de procesado e impresión del negativo. Era una especie de contrarrevolución: el rechazo a cualquier forma de manipulación a favor de una ‘fotografía directa’ como única aproximación a este medio...” (Guadagnini 2012, 68). Es el inicio de toda una corriente de la fotografía pasa de lo pictorialista a lo “puro”, a lo “directo” (Lyden y Naef 2005, 6).

<sup>195</sup> A este respecto Susan Sontag menciona: “las cámaras no se limitaron a posibilitar nuevas aprehensiones visuales, cambiaron la visión misma, pues fomentaron la idea de la visión por la visión misma” (Sontag y Gardini 1996, 100). Esto se conseguiría, según Stieglitz, ajustándose exclusivamente a las propiedades básicas de las cámaras, las lentes y las emulsiones. Ya en 1901, Charles H. Caffin opinó que Alfred Stieglitz era por convicción e instinto un exponente de la fotografía directa ya que realizaba sus fotografías trabajando mayormente en exteriores, con tiempos breves de exposición, dejando que sus modelos posaran por sí mismos y buscando los resultados a través de medios puramente fotográficos y sin manipulación en el revelado: “concibe plenamente su imagen antes de intentar atraparla, busca efectos de una vívida actualidad, reduce el registro final a su forma más simple de expresión” (Caffin 1901, 36).

fotográficos directos”<sup>196</sup>, llevaría a una serie de contradicciones internas que llevó a la desintegración del grupo oficialmente en 1910, marcando el final de la “era clásica” de la fotografía y su separación definitiva de la pintura (L. Warren 2005, 3:1264).

En 1917, cuando *Camera Work* dedicó su último número a Strand [figura 75], Stieglitz escribió: “En la historia de la fotografía, hay pocos fotógrafos que, desde el punto de vista de la expresión, hayan hecho un trabajo realmente importante. Y por importancia nos referimos a un trabajo que tiene una calidad relativamente duradera, ese elemento que le da a todo arte su verdadero significado... Paul Strand ha agregado algo a lo que había sucedido antes. El trabajo es brutalmente directo. Desprovisto de todo *flim-flam*; desprovisto de trucos y de cualquier ‘ismo’; sin ningún intento de desconcertar a un público ignorante, incluidos los propios fotógrafos. Estas fotografías son la expresión directa de hoy” (cit. en Gernsheim 1991, 149). La revista incluyó dos áreas de trabajo: retratos de primer plano, no sentimentales de personas de la calle, y abstracciones cercanas hechas al enfocarse en patrones repetidos de luz y sombra encontrados en la experiencia de la vida cotidiana. En un ensayo que acompaña a sus fotografías, Strand manifestó su crítica hacia el pictorialismo: ““The full potential power of every medium is dependent upon the purity of its use, and all attempts at mixture end in such dead things as the color etching, the photographic painting and in photography, the gum-print, oil-print, etc., in which the introduction of hand work and manipulation is merely the expression of an impotent desire to paint... The photographer's problem, therefore, is to see clearly the limitations and at the same time

---

<sup>196</sup> “La fotografía, que es la primera y única contribución importante hasta el momento, de la ciencia a las artes, encuentra su *raison d'être*, como todos los medios, en una completa singularidad de sus métodos. Esta es una objetividad absoluta sin reservas. A diferencia de otras artes que son realmente anti-fotográficas, esta objetividad es la esencia misma de la fotografía, su contribución y al mismo tiempo su limitación. Tal y como la mayoría de los trabajadores de otros medios han malentendido completamente las cualidades inherentes de sus respectivos métodos, los fotógrafos, con la posible excepción de dos o tres, tampoco han tenido idea de los medios fotográficos. El poder potencial total de cada medio depende de la pureza de su uso, y todos los intentos de mezcla terminan en cosas muertas como el grabado a color, la pintura fotográfica y en la fotografía, la impresión a la goma bicromatada, la impresión al óleo, etc., en el que la introducción del trabajo manual y la manipulación es simplemente la expresión de un deseo no realizado de pintar [...] El problema del fotógrafo, por lo tanto, es ver claramente las limitaciones, y al mismo tiempo las cualidades potenciales de su medio, porque es precisamente aquí donde la honestidad no menos que la intensidad de la visión es el requisito previo de una expresión viva. Esto significa un verdadero respeto por lo que tiene delante, expresado en términos de claroscuro (el color y la fotografía no tienen nada en común) a través de una gama de valores tonales casi infinitos que se encuentran más allá de la habilidad de la mano humana. La realización más completa de esto se logra sin trucos de proceso o manipulación, mediante el uso de métodos fotográficos directos” (Strand 1917, 524).

the potential qualities of his medium, for it is precisely here that honesty, no less than intensity of vision, is the prerequisite of a living expression... The fullest realization of this is accomplished without tricks of process or manipulation, through the use of straight photographic methods” [El poder potencial total de cada medio depende de la pureza de su uso, y todos los intentos de mezclar terminan en cosas muertas como el grabado en color, la pintura fotográfica y en la fotografía, la impresión de goma, la impresión al óleo, etc., en el que la introducción del trabajo manual y la manipulación es simplemente la expresión de un deseo impotente de pintar... El problema del fotógrafo, por lo tanto, es ver claramente las limitaciones y, al mismo tiempo, las cualidades potenciales de su medio, porque es precisamente aquí, en la honestidad, no menos que en la intensidad de la visión, el requisito previo de una expresión viva... La realización más completa de esto se logra sin trucos de proceso o manipulación, mediante el uso de métodos fotográficos directos] (cit. en Mitchell 1994, 7).



Figura 75.

Paul Strand, *New York*, fotografía publicada en *Camera Work*, núm. 49/50 ,1917.

En 1913 Marius De Zayas<sup>197</sup>, en un texto publicado en la revista *Camera Work* indicó que la fotografía era una forma ideal basada en su propio potencial como medio de creación de imágenes (Clarke 1997, 167).

Varios autores se habían posicionado a favor de la fotografía directa, como George Shaw<sup>198</sup> cuando escribió que el fotógrafo que utiliza métodos pictóricos “falla en el respeto a su arte. Es un traidor en el campo fotográfico” (cit en Busch 1945, 101), y Frederick Evans<sup>199</sup> señalando que la base de la fotografía pura y directa era el negativo perfecto; “¿Cuántos ‘gomistas’ podrían decir eso y también mantener que la impresión

<sup>197</sup> Marius de Zayas Enriques y Calmet (1880 - 1961), artista, escritor, galerista y mecenas mexicano.

<sup>198</sup> George Bernard Shaw (1856 - 1950), dramaturgo, crítico y activista político irlandés.

<sup>199</sup> Frederick H. Evans (1853 - 1943), fotógrafo británico, principalmente de temas arquitectónicos conocido por sus imágenes de catedrales inglesas y francesas.

de a la goma<sup>200</sup> producía la representación ideal de ese negativo perfecto?” (Margolis 2019, X).

La influencia posterior del grupo *Photo-Secession* y de sus participantes puede verse en otros fotógrafos más jóvenes (Gorman 2007, 133), entre los que se encontraba Walker Evans [ver página 302], quienes reconocieron a comienzos de la década de 1920 la estética de la fotografía directa (Lugon 2001). Conocedor de la obra de Stieglitz (Rathbone 2000, 39) y de Jean Eugène Auguste Atget<sup>201</sup> [ver página 116], Evans comenzó a fotografiar escenas del paisaje humano estadounidense: fotografió construcciones arquitectónicas, el arte popular en signos y letreros, gente corriente en las calles. Trabajo que le abriría posteriormente las puertas para trabajar para el gobierno en la RA/FSA [ver página 297].

## Group f/64

En 1932, un grupo de jóvenes fotógrafos (Ansel Adams [figura 76, ver página 116], Imogen Cunningham<sup>202</sup>, John Paul Edwards<sup>203</sup>, Sonya Noskowiak<sup>204</sup>, Henry Swift<sup>205</sup>, Willard Van Dyke<sup>206</sup> y Edward Weston<sup>207</sup> [figura 77])<sup>208</sup> formaron una sociedad a la

---

<sup>200</sup> La goma bicromatada es una técnica de impresión fotográfica inventada a mediados del siglo XIX y considerada como uno de los tipos de impresiones nobles. Está basada en la propiedad de las sales de cromo (principalmente bicromato potásico y amónico) que al mezclarse con la goma arábiga se vuelve insoluble al ser expuesta a la luz ultravioleta o a la luz solar. A esta emulsión fotosensible se le añade un pigmento soluble en agua (acuarela, tinta china o gouache) que da el tono y color a la copia sobre papel, tela u otros materiales porosos.

<sup>201</sup> Sobre esto Walker Evans comenta: “No me gusta mirar demasiado la obra de [Jean Eugène Auguste] Atget porque mi estilo está demasiado cerca del suyo. [...] Su nota general es una comprensión poética de la calle, una observación entrenada de la misma, un especial sentimiento por la pátina, una mirada para el detalle revelador, y sobre todo una poesía que no es ‘la poesía de las calles’ o ‘la poesía de París’, sino la proyección de la persona de Atget” (Hambourg et al. 2010).

<sup>202</sup> Imogen Cunningham (1883 - 1976), fotógrafa estadounidense.

<sup>203</sup> John Paul Edwards (1884 - 1968), fotógrafo estadounidense.

<sup>204</sup> Sonya Noskowiak (1900 - 1975), fotógrafa nacida en Alemania y nacionalizada estadounidense.

<sup>205</sup> Henry Swift (1891 - 1962), fotógrafo estadounidense.

<sup>206</sup> Willard Van Dyke (1906 - 1986), productor audiovisual y fotógrafo estadounidense.

<sup>207</sup> Edward Weston (1886 - 1958), fotógrafo estadounidense, se caracterizó por utilizar una cámara fotográfica de placas con un formato de 18 x 24 cm y emplear el primer plano en temas naturales para obtener formas poco corrientes (Sougez y Gallardo 2003, 458-59). Fue uno de los fotógrafos más importantes de la fotografía directa y cofundador del Group f/64 [ver página 132].

<sup>208</sup> Cabe destacar que, aunque Dorothea Lange conocía a los miembros y participó en alguna reunión, nunca llegó a ser miembro pleno del grupo. Ansel Adams menciona que “[Dorothea Lange] participó en unas cuantas reuniones informales, pero no creo que compartirse nuestros objetivos y no creo que estuviese preocupada de no estar incluida” (Meltzer 1978a, 75).

que dieron el nombre de Group f/64<sup>209</sup> (Alinder 2014, cap. Prólogo). Eligieron un término óptico para el nombre del grupo porque habitualmente fijaban sus lentes en esa apertura para asegurarse una máxima nitidez de imagen, tanto para lo cercano como para lo lejano (B. Warren 2003, 192). Los miembros fundadores formularon una estética con estrictas especificaciones: “toda fotografía que no esté nítidamente enfocada en cada detalle, que no sea impresa en blanco y negro por contacto en papel brillante, que no haya sido montada sobre una superficie blanca, que denuncie cualquier manipulación o que eluda a la realidad en la elección de su tema, será impura” (B. Newhall 2001, 191).



Figura 76. Ansel Adams, *Barn, Cape Cod, Massachusetts*, 1937.

---

<sup>209</sup> El Group f/64 [o Group f.64] promovía la práctica de la fotografía pura y sin intervenciones, en oposición al pictorialismo, siendo partidarios de la fotografía directa, es decir, no manipulada. Sus fotografías más importantes se caracterizan por su gran profundidad de campo, su realismo, la composición, y el control del sistema de zonas. El nombre del grupo tiene como origen la propuesta que realizan para la fotografía artística: es el diafragma más cerrado de la mayoría de los objetivos fotográficos de las cámaras de gran formato que utilizaban los integrantes de este grupo, que daba como resultado una imagen con la máxima nitidez. Tal y como menciona Edward Weston: “Deseo presentar la belleza pura que un objetivo puede reproducir con toda exactitud, sin interferencia del efecto artístico” (Franchi 2014). El movimiento de la fotografía directa se oponía tanto a las contradicciones del pictorialismo, como a la experimentación que realizaban las vanguardias con la fotografía. Para los artistas del Group f/64 la creación de la fotografía debe limitarse a los medios estrictamente fotográficos concebidos dentro de los parámetros del realismo; desacreditando toda mezcla de técnicas que pueda cuestionar la “pureza” de la obra fotográfica.



Figura 77.

Edward Weston, Palma Cuernavaca II, 1925.

“Ya que el tiempo me había favorecido con días para hacer tomas, estaba preparado para mostrar la foto de la nueva palmera. ¿Por qué unas pocas yardas de un blanco tronco de árbol, exactamente centrado en el cuadro, y atravesando un cielo vacío podían causar una reacción tan real? ¿Y por qué invertí horas en hacerlo? Una pregunta que puedo contestar fácilmente: ¡Tenía que hacerlo!” (Edward Weston cit. en Newhall y Weston 1973, 139).

### 2.5.2. Berenice Abbott

Berenice Abbott<sup>210</sup> (1898 - 1991) nace en Ohio (Estados Unidos) hija de padres divorciados y criada en exclusiva por su madre, estudió un año en la Universidad estatal de Ohio y a la edad de 18 años se mudó al Greenwich Village de Nueva York, donde conoció e hizo amistad con varios de los residentes del mismo barrio<sup>211</sup> relacionados con la cultura: Djuna Barnes<sup>212</sup>, Kenneth Burke<sup>213</sup>, Elsa von Freytag-Loringhoven<sup>214</sup>, Edna St. Vincent Millay<sup>215</sup>, Margaret Anderson<sup>216</sup> y Jane Heap<sup>217</sup> (ambas editoras de la revista *The Little Review*). Abbott también conoció a Marcel Duchamp y otros dadaístas que vivían en aquella época en Nueva York. Entre 1919 y 1921, para mantenerse económicamente mientras estudiaba escultura, trabajó como modelo de artistas, posando para, entre otros, los fotógrafos Nickolas Muray y Man Ray (Bird 2019, 195). En 1921 deja los Estados Unidos para ir a vivir a París y Berlín, donde continuó sus estudios de escultura y siguió trabajando como modelo. Entre 1923 y 1926 fue asistente de Man Ray en París (quien también se había mudado de Estados Unidos), y alentada por él, comenzó a practicar la fotografía<sup>218</sup>.

En este periodo Abbott conoce la obra de Jean Eugène Auguste Atget [ver página 116], de quien le interesaba lo que llamaba su “realismo sin adorno”. Lo retrató en 1927, poco antes de que falleciera. El gobierno francés adquirió gran parte del archivo de Atget, pero Abbott pudo comprar otra parte en 1928. A partir de allí, comenzó a trabajar en

---

<sup>210</sup> Para más información sobre la vida y obra de Berenice Abbott, consultar: Julia Van Haften, *Berenice Abbott: A Life in Photography*, 2018; George Sullivan, *Berenice Abbott, Photographer: An Independent Vision*, 2006.

<sup>211</sup> Greenwich Village es conocido históricamente por ser el lugar donde sucedió la cultura bohemia estadounidense a principios y mediados del siglo XX. Debido en parte a las actitudes progresistas de muchos de sus residentes, el Greenwich Village fue el lugar donde surgieron nuevos movimientos e ideas, ya sean políticas, artísticas o culturales. Esta tradición como enclave de la cultura vanguardista y alternativa se estableció durante el siglo XIX y continuó hasta el siglo XX, cuando aparecieron pequeñas editoriales, galerías de arte y teatro experimental.

<sup>212</sup> Djuna Barnes (1892 - 1982), escritora estadounidense.

<sup>213</sup> Kenneth Duva Burke (1897 - 1993), teórico de la literatura, poeta, ensayista y novelista estadounidense.

<sup>214</sup> Elsa Hildegard Baroness von Freytag-Loringhoven (1874 - 1927) artista y poeta *avant-garde* y dadaísta alemana.

<sup>215</sup> Edna St. Vincent Millay (1892 - 1950), poeta y dramaturga estadounidense.

<sup>216</sup> Margaret Caroline Anderson (1886 - 1973), fundadora, editora estadounidense, Junto con Jane Heap editó la revista de arte y literatura *The Little Review*.

<sup>217</sup> Jane Heap (1883 - 1964), editora estadounidense.

<sup>218</sup> Para una mayor comprensión de los diferentes autores tratados en el presente trabajo de investigación hemos añadido una breve biografía debido a que en la mayoría de los casos hemos encontrado referencias que ayudan a comprender mejor su obra posterior.



la promoción de su obra. Uno de los resultados de ese esfuerzo fueron los ensayos fotográficos *Atget: photographe de Paris* (1930) y *A Vision of Paris* (1963) de los que fue su editora de fotografía. Estas publicaciones, además de los ensayos que escribió, ayudaron a que Atget definitivamente adquiriera reconocimiento internacional.

En 1929 Abbott regresa a Nueva York<sup>219</sup> e influenciada por la obra que Atget realizó sobre París<sup>220</sup>, comenzó un proyecto semejante sobre la ciudad de Nueva York fotografiando temas variados<sup>221</sup> como los barrios, la cultura urbana cotidiana y la arquitectura de edificios históricos, antiguos y abandonados, además de los puentes, los nuevos rascacielos [figura 78] y el proceso de su construcción (K. Moore 2018, 18).



Figura 78.

Berenice Abbott, *Park Avenue and 39<sup>th</sup> Street*, 1936.

“Puedo sentir que los rascacielos son hermosos y majestuosos. O puedo sentir que son construcciones feas, inhumanas, ilógicas, ridículas y patológicas que no tienen lugar en una ciudad planificada. Lo que pienso y siento sobre los rascacielos, lo digo a través de la comprensión y de la composición” (Abbott 1941, 94).

Cuando comenzó el proyecto en 1929<sup>222</sup> consideró necesarios fotografiar a los seres humanos en su relación con la ciudad de Nueva York, por lo que Abbott realizó muchas fotografías mientras caminaba por la ciudad con una cámara de mano para encontrar cualquier cosa que la conmoviese. Sin embargo, en 1930, Abbott comenzó a utilizar una

---

<sup>219</sup> A este respecto Berenice Abbott menciona: “Regresé a Nueva York en 1929. Estuve ausente por una década, así que a mi regreso vi la ciudad con nuevos ojos... Después de todo, soy estadounidense y Nueva York era parte de mí y yo era parte de ella. Mi ausencia me dio la objetividad requerida para un tema mucho más grande que uno mismo” (cit. en Abbott y van Haften 1989, 8).

<sup>220</sup> Para más información sobre la influencia de la obra de Jean Eugène Auguste Atget en la de Berenice Abbott, consultar: Kevin Moore, *Old Paris and Changing New York: Photographs by Eugène Atget and Berenice Abbott*, 2018.

<sup>221</sup> Al igual que en las fotografías realizadas por Jean Eugène Auguste Atget, Berenice Abbott se interesó en documentar lo que consideraba que pronto iba a cambiar o desaparecer en Nueva York (Henderson, Fahnestock, y Katz 2008, 78).

<sup>222</sup> Cabe destacar que el año 1929 comenzó la Gran Depresión [ver capítulo: *Crack* del 24 de octubre de 1929, página 229].

cámara Universal Century de 8 x 10” [20,32 x 25,4 cm], que no es adecuada para la fotografía de personas y objetos en movimiento, debido a que la cámara requería una apertura de lente pequeña y una exposición prolongada, aunque permitía conseguir una tonalidad más sutil, mayor profundidad de enfoque y detalles más definidos (Raeburn 2010, 116-17). Como resultado de ello Abbott gradualmente tendió a fotografiar más arquitecturas que personas.

Este proyecto tuvo como resultado el ensayo fotográfico titulado *Changing New York*<sup>223</sup> (1939), que convirtió a Abbott en un referente de la arquitectura de Nueva York en la historia del arte estadounidense (Yamada 2016, 225). Debido al cambio de cámara anteriormente mencionado, en la publicación las fotografías de personas [figura 79] son pocas en comparación con las de arquitectura y por ello no han destacado (Yamada 2016, 226), aunque para Abbott las fotografías de la vida urbana y las de los habitantes de Nueva York, que denominó como *tempo of the metropolis*<sup>224</sup>, no fueron menos importantes. Ella trató de crear una colección de fotografías ampliamente representativa de la ciudad que, en conjunto, sugiriese una interacción vital entre diferentes aspectos de la vida urbana: los diferentes tipos de habitantes de

---

<sup>223</sup> En 1935 Berenice Abbott regresó a Greenwich Village donde vivió junto con la crítica de arte Elizabeth McCausland (1899 - 1965), quien fue un apoyo en su carrera, escribió artículos en diversas publicaciones sobre la obra de Abbott e incluso le sugirió el título *Changing New York* (Mileaf y Yanni 1993, 24).

<sup>224</sup> “To photograph New York City means to seek to catch in the sensitive and delicate photographic emulsion the spirit of the metropolis, while remaining true to its essential fact, its hurrying tempo, its congested streets, the past jostling the present. The concern is not with an architectural rendering of detail, the buildings of 1935 overshadowing everything else, but with a synthesis which shows the skyscraper in relation to the less colossal edifices which preceded it. City vistas, waterways, highways, all means of transportation, areas where peculiarly urban aspects of human living can be observed, crowds, city squares where the trees die for lack of sun and air, narrow and dark canyons where visibility fails because there is no light, litter blowing along a waterfront slip, relics of the age of General Grantor Queen Victoria [sic], where these have survived the onward march of the steam shovel; all these things and many more comprise New York City in 1935 and it is these aspects that should be photographed... The tempo of the metropolis is not of eternity, or even time, but of vanishing instant” [Fotografiar la ciudad de Nueva York significa buscar capturar en la sensible y delicada emulsión fotográfica el espíritu de la metrópolis, mientras permanezca fiel a su hecho esencial, su ritmo acelerado, sus calles congestionadas, el pasado empujando al presente. La preocupación no está en la representación arquitectónica del detalle, los edificios de 1935 eclipsando todo lo demás, sino en una síntesis que muestra el rascacielos en relación con los edificios menos colosales que lo precedieron. Vistas de la ciudad, vías fluviales, autopistas, todos los medios de transporte, áreas donde se pueden observar aspectos peculiarmente urbanos de la vida humana, multitudes, plazas urbanas donde los árboles mueren por falta de sol y aire, callejones estrechos y oscuros donde la visibilidad falla porque no hay luz, basura tirada en la orilla, reliquias de la época del General Grantor Queen Victoria, donde estas han sobrevivido el progreso del barco de vapor; todas estas cosas y muchas más definen la ciudad de Nueva York en 1935 y son estos aspectos los que deben fotografiarse... El ritmo de la metrópolis no es el de la eternidad, ni siquiera el del tiempo, sino el del instante fugaz] (Berenice Abbott cit. en Gaze 2013, 145).

la ciudad, los lugares donde viven, trabajan y se divierten, y sus actividades diarias («Bint photoBooks on INternet: Scanned from the Original Glass Negatives Paris Portraits 1925–30 Berenice Abbott Photography» 2019).



Figura 79.

Berenice Abbott, Newsstand, *Southwest Corner of 32<sup>nd</sup> Street and Third Avenue*, 1935.

Abbott se interesó en los habitantes de la ciudad esperando que su proyecto contribuyera a documentar la cultura y a los trabajadores de la ciudad de su tiempo, ambos en peligro de desaparecer por la sociedad moderna. Fotografió a quienes trabajaban y vivían de forma anónima: vendedores ambulantes, inmigrantes en la calle, vigilantes del puerto y trabajadores temporales en las obras de construcción.

Aunque en un principio Nueva York puede parecer homogénea desde la cima de los rascacielos (en planta), Abbott en sus fotografías nos muestra una variedad de personas y vidas que coexisten a nivel de suelo (en alzado). Ellos representan los aspectos dinámicos y heterogéneos de la ciudad que ella creía que era la realidad de Nueva York [figura 80] (Weissman 2011, 154).



Figura 80.

Berenice Abbott, *Manhattan*, 1937.

De Abbott destacamos otro proyecto fotográfico que ocurrió en el verano de 1954 cuando se encontró con Damon Gadd, hijo de un promotor inmobiliario de Nueva

York, que estaba ansioso por aprender el arte de la fotografía («Route 1: Berenice Abbott's Unusual Bargain» 2015). Ambos negocian unas clases de fotografía directas sobre el transporte e inician un viaje, incluyendo a la esposa de Gadd, para fotografiar la Ruta 1<sup>225</sup> de punta a punta: saliendo desde Nueva York hasta Key West (Florida) y vuelta de nuevo al norte para concluir el viaje en Maine [figura 81] («Route 1: Berenice Abbott's Unusual Bargain» 2015).



Figura 81.  
Berenice Abbott, *Happy's Refreshment Stand*,  
Daytona Beach, Florida, 1954.

La metodología del trabajo consistía en realizar muchas fotografías para poder captar un “momento en rápida transición”, un planteamiento que Abbott había concebido anteriormente en su publicación *Changing New York*. Con esta metodología realizó unas 400 fotografías con una cámara de 8 x 10” [20,32 x 25,4 cm] y más de 2000 con una cámara Rolleiflex de 6 x 6” [15,24 x 15,24] durante el viaje («North and South: Berenice Abbott's U.S. Route 1» 2017). En las fotografías se puede ver la cultura de la carretera de la época, y Abbott, al igual que Walker Evans [ver página 302] y Atget antes que ella, comprendió que lo más característico de la vida moderna es a menudo lo más efímero (su importancia solo se hace patente una vez ha desaparecido<sup>226</sup>), y su

---

<sup>225</sup> Posteriormente la Ruta 1 fue sustituida en gran parte por la Interestatal 95.

<sup>226</sup> “Creo que casi más que cualquier otro trabajo que [Berenice Abbott] hizo, esta [Ruta 1] realmente llegó al corazón de lo que le interesaba ilustrar, que era la sensación de un paisaje cambiante a través de fotografías que fueron realmente objetivas en su presentación” (David Prince, comisario de la exposición *North and South: Berenice Abbott's U.S. Route 1, 2017*, citado en *Photographs of Berenice Abbott's Famous East Coast Road Trip Make a Pit Stop in Miami, 2017*, desde:

empeño de documentarlo, para preservarlo para el futuro, requería prestar atención a las cosas que le rodeaban, algo que otros no hacían.

Con frecuencia, dichas fotografías pueden parecer intrascendentes, y es por ello que el proyecto de Abbott pasó inadvertido en su época y permaneció en el olvido durante décadas, pero en la actualidad la distancia temporal nos permite conocer y valorar mejor la esencia de un instante detenido y perdurable más allá de la época.

En 1968, Abbott vendió el archivo Atget al MoMA, y se mudó de forma permanente a una casa en Maine (Estados Unidos), donde residió hasta su muerte, en 1991, siendo su último ensayo fotográfico *A Portrait of Maine* (1968).

---

<https://www.fualumni.com/stay-connected/alumni-news/newsroom/index.php/2017/02/10/photographs-of-berenice-abbotts-famous-east-coast-road-trip-make-a-pit-stop-in-miami-summer-2017/>

### 2.5.3. Robert Adams

“Por la carretera interestatal 70: un esqueleto de perro, una aspiradora, “cenas de TV”, una muñeca, un pastel, rollos de alfombra... Más tarde, junto al río South Platte: algas, hormigón roto, estelas de humo, el olor del petróleo crudo..., la forma que subyace bajo este aparente caos” (Robert Adams cit. en Jenkins 1975, 7).

Robert Adams<sup>227</sup> (1937) nace en Nueva Jersey (Estados Unidos) y en 1952 se traslada con su familia a Colorado. Durante su infancia, Adams a menudo acompañaba a su padre en caminatas por el bosque los domingos por la tarde (O’Hagan 2012), además de realizar varios viajes en balsa a través del Dinosaur Valley State Park. Posteriormente ingresaría en los *Boy Scout*, siendo también un miembro activo en la iglesia metodista a la que su familia asistía y durante su adolescencia trabajó en campamentos para niños en el Rocky Mountain National Park de Colorado (R. Adams 1989, 166). Estudió secundaria en la Wheat Ridge High School de Colorado y después la licenciatura en literatura inglesa en la Redlands University en California, doctorándose en 1965 en la University of Southern California de Los Ángeles («Robert Adams | The Place We Live | Chronology (1937)» 2018).

En 1962, mientras terminaba sus estudios, regresó a Colorado y comenzó a dar clases de inglés en el Colorado College de Colorado Springs (Junker et al. 2001, 268), al año siguiente Adams compró una cámara réflex de 35 mm y comenzó a fotografiar los cambios que el desarrollo urbanístico estaba creando en su entorno (Snyder, Kismaric, y Myrus 1976, 222), completando su formación mediante la lectura de las revistas *Camera Work* y *Aperture* en el Colorado Springs Fine Arts Center y aprendiendo la técnica fotográfica [figura 82] con Myron Wood (1921 - 1999), un fotógrafo profesional que vivía en Colorado (Dolan 2018).

---

<sup>227</sup> Para más información sobre la vida y obra de Robert Adams se puede consultar: Robert Adams, *Why People Photograph*, 2005; Robert Adams, *The new West: Landschaften der Colorado Front Range*, 2000; Robert Adams, *Robert Adams: The Place We Live, A Retrospective Selection of Photographs, 1964-2009*, 2011.



Figura 82. Robert Adams, *A church in Hernandez, New Mexico*, ca. 1964.

Esta iglesia se dio a conocer el campo de la fotografía por primera vez en 1941 gracias a Ansel Adams [ver página 116].

En 1966, comenzó a trabajar a tiempo parcial para tener más tiempo para fotografiar. En 1969, en un viaje a la ciudad de Nueva York conoció a John Szarkowski<sup>228</sup>, quien le apoyó en su trabajo de documentar el paisaje del Oeste, y además, el MoMA le compró cuatro de sus fotografías siendo incluido en exposiciones de 1970, 1971, 1973 y en adelante. En 1970, dejó su trabajo de profesor y se dedicó exclusivamente a la fotografía (Flattau 1980, 171). En 1975 sus obras fueron escogidas para la exposición *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*<sup>229</sup> (1974 - 1975) (L. Warren 2005, 3:16).

La obra de Robert Adams destaca por su estética documental y su visión de los Estados Unidos alejada del idealismo y cercana a una realidad dura<sup>230</sup> en contraste a los “paisajes prístinos del Group f/64” [ver página 133] (L. Warren 2005, 3:16). Su estilo se encontraría más cercano a las fotografías de la Gran Depresión [ver página 292] realizadas por Dorothea Lange [ver página 309] (N. Campbell 2000, 71) y a las fotografías de autores como Edward Weston [ver página 133] o Edward Ruscha [ver página 372], exponentes de un punto de vista objetivo dentro de la fotografía americana [figura 83]. El trabajo de estos autores nos ayuda a entender mejor el posicionamiento artístico de Adams en la década de 1960: un trabajo que puede ser considerado esencialmente dialéctico donde muestra un permanente conflicto entre

---

<sup>228</sup> John Szarkowski (1925 - 2007), fotógrafo, conservador, historiador y crítico de arte estadounidense. Entre 1962 y 1991 fue director del departamento de fotografía del MoMA.

<sup>229</sup> Exposición realizada en el Museo Internacional de Fotografía de Rochester (Nueva York), incluyó trabajos de Robert Adams, Lewis Baltz (1945 - 2014), Bernhard y Hilla Becher [ver página 168], Joe Deal (1947 - 2010), Frank Gohlke (1942), Nicholas Nixon (1947), John Schott (1945), Stephen Shore [ver página 148] y Henry Wessel Jr. (1942 - 2018).

<sup>230</sup> “Bajo el ‘aparente caos’ del Oeste, como suelen decir, todavía existe una maravillosa narrativa o ‘esencia’ que tiene que ser reexpresada y reclamada mediante la fotografía” (N. Campbell 2008, 196).

los grandes espacios vacíos del paisaje natural y los elementos de civilización, los cuales actúan como formas de contraste que se imponen con su presencia, resultando en “un paisaje arquitectónico lleno de contradicciones” (Guitart Vilches 2013, 187).



Figura 83.

Robert Adams, *Colorado Springs, Colorado*, 1968.

La obra de Adams tiene sentido en un contexto de significado social en transformación que intenta “objetivar” mediante el uso de la fotografía (tal y como Ruscha hizo en sus publicaciones), un medio con el que crear un registro de los Estados Unidos que emergían tras el *boom* económico posterior a la Segunda Guerra Mundial. La obra de Adams tiene valor histórico, ya que mediante su experiencia directa nos muestra un archivo visual de los nuevos espacios urbanizados generados en una época en que se dio por concluido el periodo de posguerra y surge un nuevo paisaje con el que posteriormente se identificará “lo americano” [figura 84].





Figura 84.

Robert Adams, *Blanca, Colorado*, 1967.

En cuanto a estos grandes cambios ocurridos en el paisaje estadounidense [figura 85], Robert Adams envidiaba a los fotógrafos del siglo XIX y principios del XX porque “todavía no tenían que sufrir estos desórdenes en la naturaleza. Estos fotógrafos pudieron ‘enfrentarse’ a paisajes vírgenes, inalterados por el hombre<sup>231</sup>” (Guitart Vilches 2013, 189) como las fotografías de paisajes realizadas por Ansel Adams. Era un fotógrafo preocupado por la belleza, como él dijo: “la belleza es la demostración de los patrones que uno observa, por ejemplo, en las obras de Sófocles<sup>232</sup> y Shakespeare<sup>233</sup>, la ficción de Joyce<sup>234</sup>, las películas de Ozu<sup>235</sup>, los cuadros de Cézanne<sup>236</sup>, Matisse<sup>237</sup> y Hopper<sup>238</sup>, y las fotografías de Timothy O’Sullivan [ver página 102], Edward Weston, y Dorothea Lange [ver página 309]” (R. Adams 1996).

---

<sup>231</sup> “All land, no matter what has happened to it, has over it a grace, an absolutely persistent beauty. The subject of these pictures is not (...) tract homes or freeways but the source of all Form, light” [Toda la tierra, sin importar lo que le haya sucedido, tiene sobre ella un don, una belleza absolutamente persistente. El tema de estas imágenes no es (...) casas semejantes o autopistas, sino la fuente de toda Forma, la luz] (Robert Adams cit. en Woodward, 2016).

<sup>232</sup> Sófocles (496 a. C. - 406 a. C.), poeta trágico griego, autor de obras como Antígona y Edipo rey, se sitúa, junto con Esquilo y Eurípides entre las figuras más destacadas de la tragedia griega.

<sup>233</sup> William Shakespeare (1564 - 1616), dramaturgo, poeta y actor inglés.

<sup>234</sup> James Augustine Aloysius Joyce (1882 - 1941), escritor irlandés.

<sup>235</sup> Yasujirō Ozu (小津安二郎, 1903 - 1963), director de cine japonés.

<sup>236</sup> Paul Cézanne (1839 - 1906), pintor francés, perteneciente al movimiento posimpresionista.

<sup>237</sup> Henri Émile Benoît Matisse (1869 - 1954), pintor francés, perteneciente al movimiento fauvista.

<sup>238</sup> Edward Hopper (1882 - 1967), pintor estadounidense, de su obra destacamos uno de sus últimos cuadros: *Road and Trees* [Carretera con árboles] de 1961 [figura 86].



Figura 85.

Robert Adams, *Pikes Peak Park, Colorado Springs, Colorado*, 1969.

Robert Adams también se inspiró en una cita de Dorothea Lange en relación a su trabajo en los barrios periféricos estadounidenses, según Lange cualquier registro debería “concentrarse en lo que existe y prevalece” (cit. en A. Bell 2014). La relación entre ambos autores también se puede establecer en referencia a la visión del paisaje [figura 87]: si Lange había mostrado al mundo la desprotección y vulnerabilidad de los afectados por la Gran Depresión [ver página 292] (Szarkowski 2009) los paisajes de Adams también están en peligro.



Figura 86. Edward Hopper, *Road and Trees*, 1962.

El cuadro muestra un paisaje que resume la esencia de un paseo en automóvil por el campo. Hopper y su esposa habían realizado numerosos viajes en automóvil a lo largo de toda su vida, y la iconografía de la carretera (las gasolineras y sus encargados, los bares, las autopistas desiertas) había sido un tema central en su obra durante décadas. Aquí, sin embargo, Hopper se deshace de todo lo innecesario. En un primer estudio del cuadro incluyó un automóvil, pero incluso eso desaparece de la obra final. El movimiento queda simplemente sugerido por el contorno ligeramente desdibujado de los árboles y el flujo lineal de la composición: una estampa captada en un trayecto entre un lugar y otro (O’Doherty 1982, 36).



Figura 87.

Robert Adams, *Edge of San Timoteo Canyon, San Bernardino, California, 1978, 1978.*

Esta influencia es visible en la publicación realizada por Adams titulada *Our Lives, Our Children* [figura 88] (Guitart Vilches 2013, 190) donde se puede observar que sus fotografías sus más ricas en significantes y no meras representaciones estéticas, borrando todo resto de plasticidad y reduciendo la obra a un estado que puede ser entendido como esencialmente topográfico, minimizando aspectos como emoción u opinión y dejando paso a aspectos sustancialmente visuales e informativos, con un mínimo de injerencia por parte del fotógrafo («The Place We Live - Photographs by Robert Adams» 2009). Este sentido de neutralidad se basa en la función de la imagen, manteniendo esencialmente un “encuadre pasivo”<sup>239</sup>, y aunque una fotografía nunca va a ser totalmente neutral, en las fotografías de Adams y en las de otros autores que siguen la estética objetiva<sup>240</sup> puede entenderse como que son bastante imparciales respecto a lo que fotografían (Giblett y Tolonen 2013, 159).

---

<sup>239</sup> “Pictures should look like they were easily taken” [Las fotografías deberían verse como si hubieran sido tomadas fácilmente] (Robert Adams cit. en Garner 2003, 166).

<sup>240</sup> En relación a la estética objetiva, en concreto sobre la obra de Edward Ruscha [ver página 370] en comparación a la de Robert Adams, el arquitecto Miguel Guitart menciona: “aun así queda una esencial y significativa diferencia entre *Twentysix Gasoline Stations* (1963) de Ruscha y, por ejemplo, *Mobile Homes* (1973) de Adams. La naturaleza de esta diferencia se basa en una comprensión de la diferencia entre ‘de qué’ es una imagen y ‘sobre qué’ es una imagen. Las fotografías de las gasolineras de Ruscha no son sobre gasolineras, sino un conjunto de cuestiones estéticas” (Guitart Vilches 2013, 190-91). En el catálogo sobre Ruscha realizado en San Francisco en 1982 el fotógrafo John Schott describe esta posición como: “They are not statements about the world through art, they are statements about art through the world” [Las fotografías de Ruscha] no son *statements* [enunciados, declaraciones] del mundo a través del arte; son *statements* del arte a través del mundo] (Ruscha, Hickey, y Plagens 1982). Esta distinción es fundamental en las fotografías de Adams, donde su trabajo es justo lo contrario: una visión del mundo a través del arte de la fotografía.



Figura 88.

Robert Adams, *Denver, Colorado*, 1981.

En obras posteriores, Adams comenzó una búsqueda de un “nuevo orden detrás de la aparente caos” (R. Adams 1996) de las nuevas construcciones, revelando una nueva realidad compuesta por elementos que conforman nuevos espacios, ni totalmente naturales ni totalmente artificiales [figuras 89]. Aquí el fotógrafo “es capaz de conectar con la obra de Venturi *Learning from Las Vegas* donde el tema central es que la ciudad americana no es tanto como debería ser sino como *actualmente es*” (Guitart Vilches 2013, 195).



Figuras 89. Robert Adams, *Untitled*, 1994.

“At our best and most fortunate we make pictures because of what stands in front of the camera, to honor what is greater and more interesting than we are. We never accomplish this perfectly, though in return we are given something perfect —a sense of inclusion. Our subject thus redefines us, and is part of the biography by which we want to be known” [“En lo mejor y más afortunado que hacemos, hacemos fotos debido a lo que se encuentra frente a la cámara, para honrar lo que es más grande y más interesante que nosotros. Nunca logramos esto a la perfección, aunque a cambio se nos da algo perfecto: una sensación de inclusión. Nuestro tema nos redefine así, y es parte de la biografía por la cual queremos ser conocidos] (Camden 2006, 111).

#### 2.5.4. Stephen Shore<sup>241</sup>

“Nuestro país está hecho para los viajes largos” (Shore 2008, 199).

Stephen Shore<sup>242</sup> (1947) nació en Nueva York (Estados Unidos), y desarrolló un temprano interés por la fotografía aprendiendo de forma autodidacta cuando a los seis años un tío le regaló para su cumpleaños un *set* Kodak de revelado con el que procesaba e imprimía las fotografías familiares. Posteriormente, con casi con nueve años, comenzó a experimentar con una cámara telemétrica de 35 mm (Mutlu 2015, 3). Un año más tarde su vecino le regaló una copia de la publicación *American Photographs* de Walker Evans [ver página 302], que le influyó profundamente (Shore 2011), en la entrevista *Heroes & Mentors: Stephen Shore and Gregory Crewdson* Shore menciona que su actitud hacia la fotografía y su comprensión como una forma de arte se había vuelto más consciente a partir de observar la obra de Evans.

Su carrera profesional empezó a comienzos de la década de 1960 cuando a la edad de 14 años presentó sus fotografías a Edward Steichen [ver página 127], por entonces encargado de fotografía del MoMA, quien le compró tres obras («Documentation of Steichen meeting, 1962» 2018). Con 17 años conoció a Andy Warhol<sup>243</sup> y empezó a frecuentar su estudio, *The Factory*, para fotografiar a Warhol y el entorno creativo que le rodeaba (Schuman 2010). Para finales de la década Shore ya trabajaba en series fotográficas experimentales, donde la influencia de la cultura *pop* y de Warhol se hicieron patentes. En la entrevista *Stephen Shore in conversation with Lynne Tillman* Shore menciona la influencia de Warhol en su obra: “Comencé a prestar atención a las decisiones que toma un artista. Esto es lo más importante. Lo segundo es: Warhol trabajaba en series y yo comencé a pensar sobre las imágenes, sobre proyectos en serie” (Shore, Schmidt-Wulffen, y Tillman 2015, 173). Como ejemplo de esta forma de

---

<sup>241</sup> El motivo de incluir a Stephen Shore en el capítulo Objetividad en la fotografía y no en *Road trip + Ensayo fotográfico* [ver página 345] se debe a que, aunque Shore realizaba fotografías durante *road trips*, su objetivo no era el de utilizarlas en ensayos fotográficos, sino que estos han sido editados posteriormente debido a su reconocimiento como fotógrafo.

<sup>242</sup> Para más información sobre Stephen Shore, consultar: Wes Anderson, An-My Lê, *Stephen Shore: Selected Works 1973-1981*, 2017; Marta Dahó, David Company, Sandra S. Phillips, Horacio Fernández, *Stephen Shore*, 2014; Ralph Goertz, *Stephen Shore: New Color Photography*, 2015; Quentin Bajac, *Stephen Shore*, 2017.

<sup>243</sup> Andy Warhol (1928 - 1987), artista y cineasta estadounidense, perteneciente al movimiento *pop art*.

trabajar tenemos las obras *July 22, 1969 (1969)* [figuras 90], *Circle No. 1 (1969)*<sup>244</sup>, *4-Part Variation (1969)* [figuras 91] y *Avenue of the Americans (1970)*.



Figuras 90. Stephen Shore, *July 22, 1969*, 1969.

En esta serie de fotografías Stephen Shore retrata a su amigo Michael Marsh cada 30 minutos durante un día entero.

---

<sup>244</sup> Destacamos *Circle No. 1*, ya que fue un ensayo fotográfico de con ocho fotografías en blanco y negro realizadas en julio de 1969 en el Condado de Potter (Texas). En cada imagen, el modelo de Shore, Michael Marsh, se encuentra de espaldas al desierto de High Plains y de frente a la cámara desde diferentes puntos cardinales, indicados con una brújula en cada página, en el siguiente orden: norte, noroeste, oeste, suroeste, sur, sureste, noreste. Este tipo de proyecto con series de fotografías orientadas hacia un lugar sugieren una metodología que recuerda a los proyectos de Dan Graham [ver página 163] así como las piezas de cartografía de Douglas Huebler (1924 - 1997), artista conceptual estadounidense, de la misma época («Stephen Shore at 303» 2004, 124).



Figuras 91. Stephen Shore, *4-Part Variation*, 1969.

“La contención expresiva y el registro sistemático constituyen un distanciamiento con las posturas centradas en ‘el momento decisivo’ [ver página 111] o la subjetividad del autor, con las que el fotógrafo de Nueva York [Stephen Shore] no comulga. En estas primeras obras ya se detecta su deseo por investigar las condiciones y los efectos que impone la cámara en la percepción del mundo” («Stephen Shore, fotografías que trascienden más allá de la belleza» 2014).

A fines de la década de 1960, Shore se hizo amigo de un grupo de jóvenes de Amarillo (Texas) que vivían en Nueva York, con los que comenzó a visitar aquel lugar en los veranos, encontrándose con una cultura ajena a la vida que conocía en la costa Este (Shore 2013a). Hasta ese momento había realizado series fotográficas conceptuales en blanco y negro, pero para su primer viaje a Amarillo decidió llevar una cámara Rollei

35<sup>245</sup> equipada con un flash en la que utilizó negativos a color de Kodak. En aquella época eran pocos los fotógrafos artísticos que utilizaban el color, pero para Shore “el color amplía la paleta de una fotografía y añade a la imagen un nuevo nivel de información descriptiva y transparencia. Una fotografía en color es más transparente porque quien la contempla se detiene menos en la superficie. Y es que las personas estamos acostumbradas a ver el mundo en color. Posee además un nivel descriptivo adicional, porque muestra el color de la luz y los tonos de una cultura o una época” (Shore 2013b, 18).

### **American Surfaces (2005)**<sup>246</sup>

En el viaje a Amarillo de 1972 Shore comenzó la serie llamada *American Surfaces* [figura 92] (Breathnach 2019, ebook), el título hace referencia a la naturaleza superficial de los breves encuentros con lugares y personas y al carácter subyacente de las fotografías que esperaba realizar.

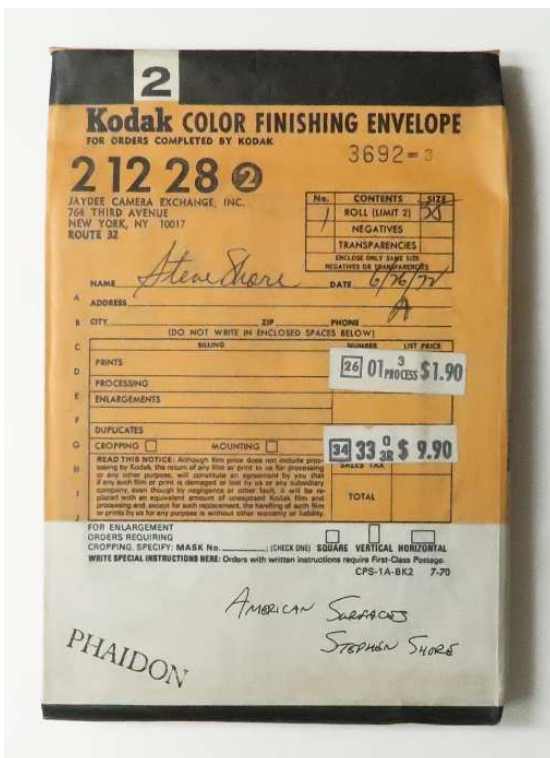


Figura 92.

Stephen Shore, *American Surfaces*, 2005.

<sup>245</sup> La Rollei 35 destaca por ser unas de las cámaras mecánicas de 35 mm más pequeñas jamás fabricadas, en 1972 solamente existía el primer modelo, fabricado de 1966 a 1974. La cámara contaba con un objetivo fijo Tessar 40 mm f3.5 y un fotómetro en la parte superior que funcionaba con una pila de 1,35V.

<sup>246</sup> Aunque las publicaciones *American Surfaces* (2005) y *A road Trip Journal* (2008) no se editaron hasta principios del siglo XXI, se ha optado por ordenar los trabajos en el orden cronológico de la creación del contenido. También existe una versión de 1999 titulada *American Surfaces, 1972*. Para más información sobre las publicaciones de Stephen Shore, consultar: <http://stephenshore.net/books.php> (página web personal del artista).



Durante el viaje de ida y vuelta a Amarillo, Shore utilizó cientos de rollos de película que a su regreso, para mantenerse fiel a los fundamentos conceptuales del proyecto y siguiendo la iniciativa de la mayoría de los turistas de la época, envió sus rollos de película a revelar y copiar en los laboratorios de Kodak de Nueva Jersey (Schuman 2010).

Sobre la idea del proyecto, Shore relata: “unos días después de salir de Nueva York, me di cuenta de que quería hacer un diario fotográfico del viaje: cada comida que comía, cada persona que conocía, cada cama en la que dormía, cada inodoro que usaba, cada pueblo por el que pasaba. También me di cuenta de que conducir durante períodos prolongados, ver pasar el mundo por el parabrisas durante horas, me puso en un estado de ánimo muy claro y centrado. Robert Benton<sup>247</sup>, quien escribió el guion de la gran película de carretera, *Bonnie and Clyde* [1967], habló sobre descubrir, durante su juventud en Texas, que un aspecto atractivo de los viajes largos era que lo ponían en trance. La experiencia me parece más atenta que un trance, pero sé a qué se refiere. En los viajes por carretera, soy un explorador que viaja en una burbuja de familiaridad, mi automóvil. Existe la libertad de poder viajar en la dirección que desee durante el tiempo que quiera. Cada viaje es una aventura. Nuestro país está hecho para viajes largos. Hace unos años conduje desde mi casa en el estado de Nueva York a una ciudad un poco al suroeste de Houston, Texas, para hacer algunas fotografías. Hice el viaje en dos días. Esto es aproximadamente el equivalente a conducir desde Bilboa [sic] a Kiev. Para mi viaje en 1972, después de conducir hacia el oeste hasta Utah, seguí la Ruta 66 desde Flagstaff hacia el este, hasta Chicago: Flagstaff, Winona, Gallop, Albuquerque, Tucumcari, Amarillo, Granito, Oklahoma City, Tulsa, Joplin, St. Louis, Normal, Chicago” (Shore 2013a).

El método de trabajo que Shore sigue es parecido al de un diario fotográfico, apuntando el lugar y la fecha de cada fotografía, así como una forma de expresión de autor. Es un registro de la propia memoria de Shore y un archivo de su experiencia donde es fundamental preservar un registro de espacio y tiempo, en el que se ordena cuidadosamente todo el material para evitar que se mezcle.

---

<sup>247</sup> Robert Douglas Benton (1932), director de cine y guionista estadounidense.

La narración que hace de su viaje puede recordar a los *road trips* de Jack Kerouac<sup>248</sup> [ver página 62] o Robert Frank [ver página 357], pero el propio Shore menciona, en la entrevista *Highways, Hamlet, and Pancakes*, que: “si el trabajo de Robert Frank estuvo presente en el mío, fue porque siempre quise dirigirme hacia una dirección distinta” (cit. en Himes 2008). Si *The Americans* de Frank “imponía una visión europea y un tanto austera de Estados Unidos, el trabajo de Shore se deleita con una infecciosa curiosidad, muy en la tradición de Warhol” (Golden 2010); la idea de Shore era explorar el interior del país con los ojos de un turista cualquiera<sup>249</sup>. Destacamos la conversación de Shore con Gregory Crewdson<sup>250</sup>, en la que menciona que “...cuando veo el trabajo de Robert Frank me cabreo. Tengo un gran respeto a su trabajo, pero me parece que se empeña demasiado en poner el dedo en la llaga. La gente compara nuestros trabajos porque ambos viajamos a través de Estados Unidos. Yo tomé decisiones distintas y la frescura es una expresión de mi propia personalidad” (Shore 2011).

En las fotografías [figuras 93] en general destaca lo “estándar”, una visión personal que resulta ser la imagen de los Estados Unidos, con estructuras que se repiten una y otra vez, realizadas con el mismo estilo donde todo se muestra semejante y abundan los estereotipos al abarcar un concepto tan amplio como es el viajar y todas las diferentes situaciones que pueden ocurrir dentro de un trayecto. Dentro de la obra aparecen series de patrones temáticos definidos: urbanismo, arquitectura, gasolineras, comida, objetos de culto religioso, retretes, retratos de personas, etc. y aunque cada uno de los temas resulte muy definido o autónomo, quedan unidos por ser parte de la misma experiencia del autor. Tal y como Stephan Schmidt-Wulffen<sup>251</sup> aclara, *American Surfaces* no puede verse solo como la representación de los clichés de una sociedad capitalista, sino que la serie también se resume en un autorretrato (Mutlu 2015).

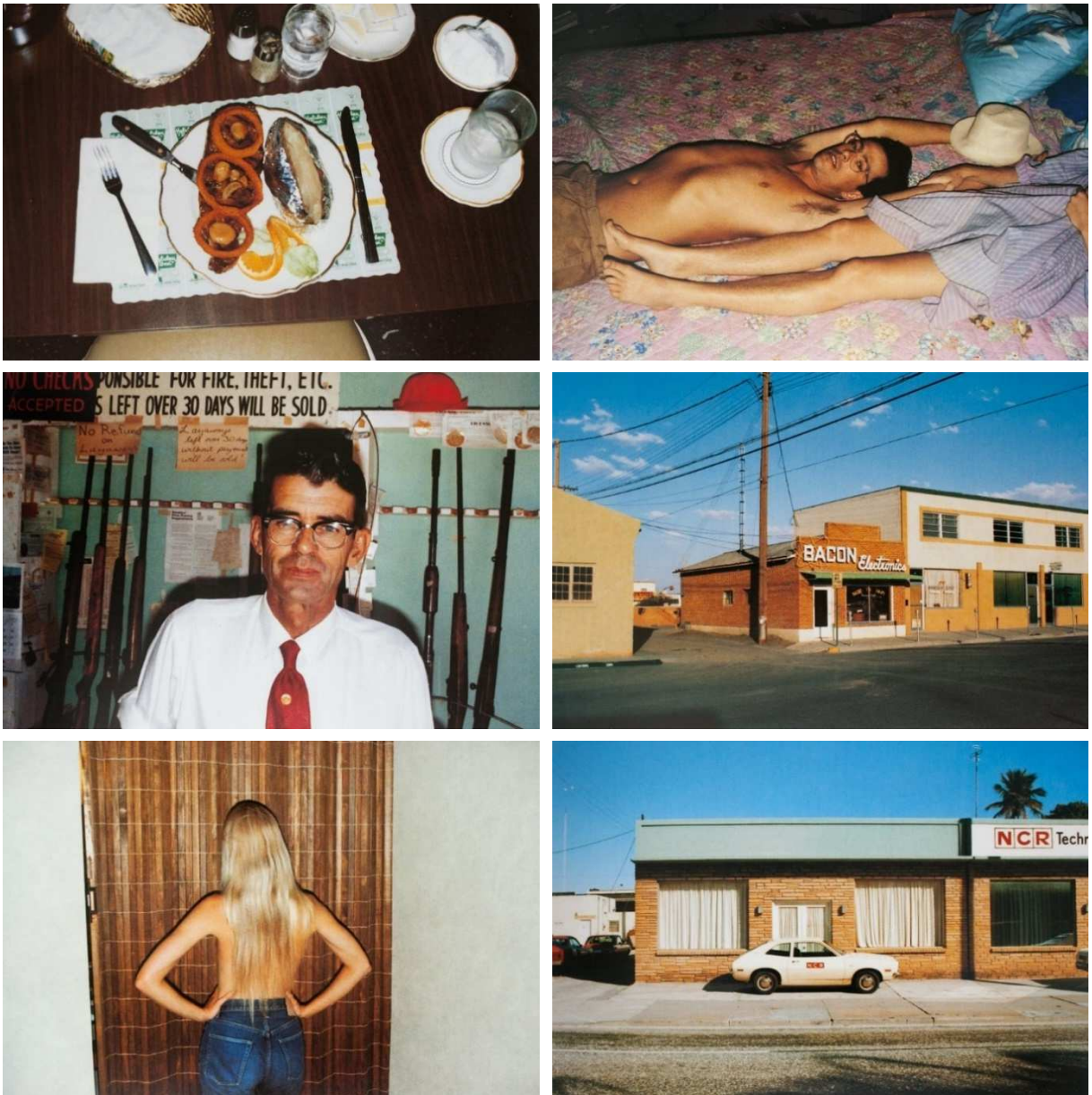
---

<sup>248</sup> Retratando lo banal y mundano del día a día, mezclando su experiencia de *road trip* con su visión personal de los Estados Unidos.

<sup>249</sup> En su libro *Travelling Light* (2000), Peter Osborne compara al turista con el peregrino. Ambos toman un viaje al origen de la imagen; a la fuente de algo que ellos solamente han visto como reproducción. Una búsqueda del punto focal detrás de la imagen.

<sup>250</sup> Gregory Crewdson (1962) fotógrafo estadounidense.

<sup>251</sup> Stephan Schmidt-Wulffen (1951), teórico del arte y comisario alemán.



Figuras 93. Stephen Shore, *American Surfaces*, 1972.

“Al adoptar de forma consciente un estilo visual, un fotógrafo puede aludir a él para añadir nuevas capas de significado a una imagen” (Shore 2013b, 34).

Al regresar del viaje, en otoño de 1972, las críticas al trabajo de Shore fueron desfavorables ya que el uso del color y de la técnica no eran las comunes en el arte en aquella época, aunque la colección fue comprada en su totalidad por Weston Naef<sup>252</sup>, entonces conservador de fotografía en el Metropolitan Museum de Nueva York. También mostró algunas fotografías de *American Surfaces* a John Szarkowski [ver página 143], quien le dijo que había un fotógrafo en Memphis con quien tal vez

<sup>252</sup> Weston Naef (1942), comisario estadounidense.

“conectaría bien”, y así conoció a William Eggleston<sup>253</sup> en 1973 (Shore 2012). Ambos fueron del grupo de pioneros en el uso del color en la fotografía artística<sup>254</sup> y, en el caso de Shore, confluye con Eggleston<sup>255</sup> en lo temático e incluso existen paralelismos sus estilos [figuras 95 y 96].



Figura 95.

Stephen Shore, *Amarillo, Texas*, 1972.

Estas fotografías resultan inmediatas y gestuales, como una forma de investigación estética. Shore utiliza el estilo *Point-and-Shoot* [apuntar y disparar] rápido y prefabricado, gracias a la ayuda de la técnica en las cámaras, que puede ser visto en las fotografías de Wolfgang Tillmans<sup>256</sup>, Nan Goldin<sup>257</sup> y Nobuyoshi Araki<sup>258</sup>. Mirándolas ahora, y el trabajo paralelo de Eggleston, tuvieron que esperar hasta casi la década de 1990 para encontrar ideas estéticas semejantes. Hoy en día, “estas fotografías se ven extrañamente

---

<sup>253</sup> William Eggleston (1939), fotógrafo estadounidense, sus primeras fotografías se inspiraron en el trabajo de Robert Frank y en la publicación *The Decisive Moment* de Henri Cartier-Bresson [ver página 110]. Comenzó a experimentar con el color en 1965 y 1966 después de que el fotógrafo William Christenberry (1936 - 2016) le introdujera en el formato, que se convirtió en su medio dominante a finales de la década de 1960.

<sup>254</sup> A este respecto Stephen Shore menciona: “Creo que simplemente era el momento adecuado para la fotografía en color. Fue casi al mismo tiempo que William Eggleston, Luigi Ghirri y Joel Meyerowitz [ver página 288] comenzaron a usar el color” (Shore 2012).

<sup>255</sup> La conexión de Stephen Shore con William Eggleston también puede verse en la última página del ensayo fotográfico *American Surfaces*, en la que aparece la figura de un hombre con un cigarrillo y un vaso en la mano en un automóvil [figura 94]. El pie de fotografía solamente indica: Tennessee, 1973. Sin embargo, el hombre con el vaso no es otro que Eggleston



Figura 94. Stephen Shore, *Tennessee*, 1973.

<sup>256</sup> Wolfgang Tillmans (1968), fotógrafo alemán.

<sup>257</sup> Nancy "Nan" Goldin (1953), fotógrafa estadounidense.

<sup>258</sup> Nobuyoshi Araki (荒木経惟, 1940) fotógrafo japonés.

frescas, menos distinguibles de una imagen de Terry Richardson o Jurgen Teller en las páginas de anuncios de *Purple* o *Artforum*” (Olson 2006, 107).



Figura 96.

William Eggleston, *Greenwood, Mississippi*, 1973.

Paralelamente a *American Surfaces* Shore utiliza las fotografías realizadas en Amarillo (Texas) en el proyecto fotográfico *Greetings from Amarillo*. *Tall in Texas* [figuras 97] donde retrata Amarillo mediante una serie de fotografías en las que se ve una ciudad geométrica y casi desértica. De todas las fotografías seleccionó diez y diseñó el reverso de las tarjetas para que parecieran típicas postales listas para enviar por correo. Pero en ellas no aparecía que fuesen de Amarillo, sino que solamente muestran el nombre del edificio y su dirección o el nombre de la calle que aparece en la imagen. Después envió estas fotografías a Dexter Press, una imprenta de tarjetas postales conocida en la época y encargó 5600 copias de cada una. Finalmente, Shore colocó sus postales en las tiendas con mostradores de postales cuando viajaba por el país, mezclando su propia obra con postales “reales” (Raz-Russo 2018, 341-42). El propósito de diseminarlas por diferentes ciudades es porque las fotografías muestran lugares intrascendentes (cruces de calles, aparcamientos, bares, edificios de oficinas, casas) que pasaban desapercibidos para la mayoría; eran tan cotidianas y vulgares que podían ser de cualquier ciudad de los Estados Unidos.



Figuras 97. Stephen Shore, *Greetings from Amarillo*. *Tall in Texas*, 1971.

### ***A Road Trip Journal (2008)***

Stephen Shore realizó un nuevo *road trip* de un mes de duración que comenzó el 3 julio de 1973<sup>259</sup> que le llevó desde Nueva York a California y el camino de vuelta mientras distribuía las postales de Greetings from Amarillo. Tall in Texas. Al mismo tiempo, comenzó un diario de viaje que sería publicado en 2008 con el título *A Road Trip Journal* [figura 98] en un formato facsímil.



Figura 98.

Stephen Shore, *A Road Trip Journal*, 2008.

En esta publicación Shore detalla, mediante imagen y texto, donde se alojó, qué comió, los pueblos y ciudades por los que pasó, la gente que conoció, las camas en las que durmió, los baños que “encontró”, qué programas de televisión vio, las fotografías que realizó, cuántas millas condujo, y el número de tarjetas postales que distribuyó en cada día de su viaje [figura 99] con un estilo inexpresivo, carente de emociones, a modo de diario y registro de su experiencia de viaje. También se incluyen postales de las ciudades donde se alojó, así como algunas de sus propias fotografías junto a hoteles, restaurantes y recibos de las gasolineras.

---

<sup>259</sup> En 1973 Shore también conoció a Hilla Becher, quien le dijo que debería fotografía todas las avenidas principales en Estados Unidos a lo que Stephen replicó “Hilla, eso suena a uno de tus proyectos, pero no el mío” (Shore 2007).



Figura 99. Stephen Shore, fotografía de la publicación *A Road Trip Journal*, 2008.

Traducción del texto de las anotaciones:

03 de julio de 1973:

1. Almuerzo: WOOLWORTH'S, EASTON, PA. (TURKEY SANDWICH). Cena: HOLIDAY INN TOWN, HARRISBURG, PA. (ROAST BEEF). Noche en: HOLIDAY INN TOWN, HARRISBURG, PA.

2. TV: HAWAII FIVE-O. Dist. Postal: 30 - Delphos, Ohio.

3. Fotografías realizadas: ZION EVANGELICAL LUTHERAN CHURCH / 5<sup>th</sup> + Church streets, Easton, PA. / HARRISBURG, PENNA.

Downtown Harrisburg at night-looking north on Market St. / 1937 OLDS L98, 4 DOOR SEDAN. Holiday West, U.S. 15 at Penna. Turn Pike [sic], Harrisburg, PA.

### ***Uncommon Places (1982)***<sup>260</sup>

El viaje de 1973 marcó un punto importante en la carrera de Shore, ya que terminaba el proyecto *American Surfaces* y comenzaba su obra conocida como *Uncommon Places* [figura 100], que le llevaría a recorrer la mayor parte de los Estados Unidos<sup>261</sup>.

<sup>260</sup> El ensayo fotográfico *Uncommon Places* fue originalmente impreso en 1982, aunque en la actualidad la versión más extendida y accesible es la edición con el mismo título realizada en 2005.

<sup>261</sup> Para más información sobre los lugares fotografiados por Stephen Shore, consultar:

[https://www.google.com/maps/d/viewer?msa=0&mid=1pE1NVIT-rgowu2Ho\\_Se9ptJFAMs&ll=38.67255414345269%2C-95.05438800000002&z=5](https://www.google.com/maps/d/viewer?msa=0&mid=1pE1NVIT-rgowu2Ho_Se9ptJFAMs&ll=38.67255414345269%2C-95.05438800000002&z=5) (mapa donde pueden verse las localizaciones de sus fotografías).



Figura 100.

Stephen Shore, *Uncommon Places*, 2005.

*Uncommon Places* es una obra en la que se mantiene una misma idea estética (aunque con fotografías más paisajísticas y realizadas con más preparación) y una misma raíz documental (García-Amaya 2017) que en *American Surfaces*, pero es opuesta en la forma de proceder, ya que pasa a utilizar cámaras de gran formato: 4 x 5" [10,16 x 12,7 cm] y 8 x 10" [20,32 x 25,4 cm, figura 101], a lo que él explica: "Cuando cambié de la cámara de mano de 35 mm a la de 4 x 5" [10,16 x 12,7 cm] mi intención era continuar *American Surfaces* con una cámara de formato más grande. Así que evolucioné, hallé que me encantaba usar el trípode, lo cual me resultó inesperado, y también me fascinó la manera de encuadrar. Decidí abandonar la idea de seguir *American Surfaces*; la naturaleza entera de mi exploración había cambiado" (Shore cit. en Himes 2008).



Figura 101.

Stephen Shore posa con su cámara de 8 x 10" [20,32 x 25,4 cm].

El cambio más evidente era que con la pequeña Rollei 35 mm Shore pasaba desapercibido, por lo que la relación con el entorno era discreta e instantánea. Cuando pasó a utilizar una cámara de gran tamaño con un trípode y cubierto con una tela negra "cambió la manera en la que me respondía la gente" (Shore 2007). Además de necesitar un mayor tiempo para realizar cada fotografía (aproximadamente 20 minutos) (Olson 2006, 107), el coste de fotografiar en placas también era mucho más elevado: "[...]



terminas usando una película que cuesta, con procesamiento y una hoja de contactos, lo que hoy probablemente sean treinta dólares. En aquel entonces tal vez quince dólares. Voy a sacar una foto aquí, y luego otra foto dos pulgadas más allá. Voy a decidir cuál es la que quiero. Entonces, lo que sucede es que creo que puedes comenzar a aprender de forma consciente, a tomar decisiones y desarrollar un tipo de gusto por la certeza” (Shore 2004), por lo que resultaba crucial tener claridad en lo que se deseaba obtener. Así comenzó la paradoja de *Uncommon Places*, fotografías que nuevamente aparentaban ser banales como una *snapshot*, pero realizadas con la prudencia y meticulosidad exigidas por el gran formato [figuras 102 y 103]. “Cuando se coloca una cámara 8 x 10” [20,32 x 25,4 cm] en el trípode, las decisiones que hace el fotógrafo se vuelven muy claras y conscientes. Hay un periodo de conocimiento, de autoconciencia, de decisiones que es diferente al uso de los 35 mm. [...] Poco a poco, comencé a examinar las decisiones involucradas al crear cada fotografía, comencé a jugar y traté de aprender cómo lograr de manera muy consciente obtener las mismas cualidades de *American Surfaces*, pero utilizando esta cámara enorme” (Shore 2007).

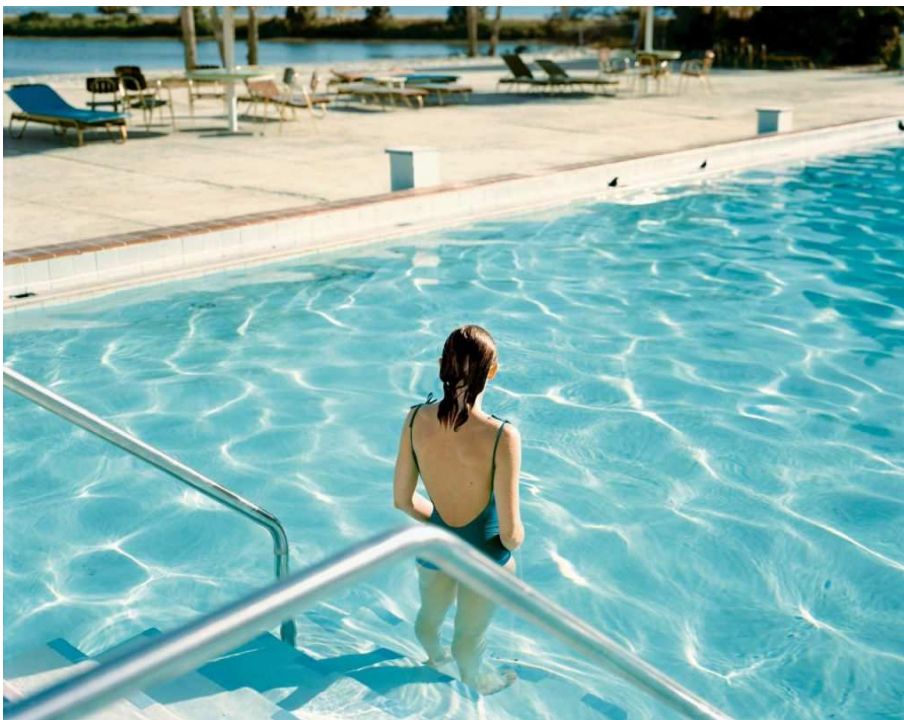


Figura 102. Stephen Shore, *Ginger Shore, Causeway Inn, Tampa, Florida, November, 1977, 1977*.



Figura 103. Stephen Shore, *South of Klamath Falls, U.S. 97. Oregon. July, 1973, 1973.*

En cuanto a la publicación, el mejor resumen es el texto de la contraportada de 1982 escrito por Robert Venturi<sup>262</sup>: “Stephen Shore capta la esencia del paisaje estadounidense al enmarcar elementos particulares y ordinarios para que revelen lo universal y lo extraordinario. El punto de vista de su cámara nunca es especial, es el de nuestros propios ojos distraídos mientras deambulamos por lugares familiares haciendo cosas ordinarias, esperando un autobús o conduciendo a un recado. En las fotografías de Shore descubrimos las imágenes extraviadas que ignoramos por su propia familiaridad o rechazadas por su banalidad... En el arte de Shore nos enfrentamos a lo que generalmente no notamos, calles y fachadas a la vez bien conocidas y remotas, medio recordadas y medio olvidadas. El de Shore es el arte de lo inexpresivo: rechaza las composiciones exóticas, la edición ingeniosa o la simplificación fácil. Acepta la raquítica banalidad de la escena estadounidense, la manía improvisada de nuestros paisajes rurales y la holgura espacial de nuestras ciudades, recuperando el exceso de familiaridad, haciéndola conmovedora, coherente y casi adorable” (Venturi 2014).

Cuando en 1982 se publicó la primera versión de *Uncommon Places* su impacto casi inmediato. En primer lugar, introdujo la fotografía en color de gran formato en ámbito

---

<sup>262</sup> Robert Venturi (1925), arquitecto estadounidense.

artístico<sup>263</sup>, cuando anteriormente este género técnico se había reservado para el trabajo comercial; con el paso del tiempo se ha vuelto casi omnipresente en galerías de arte contemporáneo y museos de todo el mundo (Shore 2004). En segundo lugar, estableció una serie de vínculos subjetivos y estilísticos con la larga tradición de la fotografía documental de gran formato (Schaden 2018) de la misma manera en que Shore se inspiró en el trabajo de sus predecesores, como el atento formalismo y los ricos detalles de Jean Eugène Auguste Atget [ver página 116] o el estilo directo de Walker Evans [ver página 302] (Schuman 2010).

Muchos fotógrafos de hoy en día hacen referencia a *Uncommon Places* como influencia en sus trabajos, como por ejemplo: Nan Goldin, Martin Parr<sup>264</sup>, Paul Graham [ver página 408], Joel Sternfeld [ver página 402], Catherine Opie<sup>265</sup>, Andreas Gursky [ver página 184], Jeff Wall<sup>266</sup> o Thomas Struth<sup>267</sup> [ver página 197] («Stephen Shore at 303» 2004, 124).

---

<sup>263</sup> Junto con otros, especialmente William Eggleston, Stephen Shore es reconocido como uno de los principales fotógrafos que establecieron la fotografía en color como una forma de arte (Frankel 2004, 304). *Uncommon Places* influyó a los nuevos fotógrafos de color de su propia generación y posteriores («DGPh verleiht den Kulturpreis 2010 an Stephen Shore» 2010).

<sup>264</sup> Martin Parr (1952), fotógrafo británico.

<sup>265</sup> Catherine Sue Opie (1961), fotógrafa estadounidense.

<sup>266</sup> Jeffrey Wall (1946), fotógrafo canadiense.

<sup>267</sup> Su primer ensayo fotográfico se tituló *Unconscious Places* como homenaje a la obra de Shore (H. Campbell 2014, 2).

### 2.5.5. Dan Graham

Daniel Graham<sup>268</sup> (1942), nacido en Illinois (Estados Unidos), aunque a los tres años su familia se mudó a Nueva Jersey, comenzó su carrera artística en 1964 cuando fundó la John Daniels Gallery en Nueva York, donde organizó la primera exposición individual de Sol LeWitt<sup>269</sup>, y en exposiciones colectivas, exhibió obras de Donald Judd<sup>270</sup>, Dara Birnbaum<sup>271</sup>, Dan Flavin<sup>272</sup> y Robert Smithson [ver página 212]. Graham trabajó en la galería hasta que en 1965 comenzó a crear sus propias obras como escritor-artista, publicando ensayos y reseñas (Alteveer y Sheena 2014, 19). Su trabajo ha sido relacionado con el arte mínimo y/o conceptual (D. Graham 1998, 20) y reflexiona sobre la capacidad comunicativa y la percepción individual y colectiva del arte, utilizando para ello multitud de formatos y soportes, entre los que coexisten la instalación, el vídeo, la música, el dibujo, la performance, el cine, la fotografía [figuras 104], las revistas y, sobre todo, la arquitectura («Dan Graham Paintings, Bio, Ideas» 2019).



Figuras 104. Dan Graham, *View Interior, New Highway Restaurant, Jersey City, N.J., 1967*<sup>273</sup>.

<sup>268</sup> Para más información sobre la vida y obra de Dan Graham, consultar: Dan Graham, *Dan Graham: Interviews*, 1997; Ian Alteveer y Wagstaff Sheena, *The Roof Garden Commission: Dan Graham*, 2014; Dan Graham y Jeff Wall, *Two-way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*, 1999; Dan Graham, *Dan Graham's New Jersey*, 2012; Dan Graham, *Rock My Religion, 1965-1990*, 1993.

<sup>269</sup> Solomon LeWitt (1928 - 2007), artista estadounidense, perteneciente al movimiento del arte conceptual y mínimo.

<sup>270</sup> Donald Judd (1928 - 1994), artista estadounidense, asociado con el movimiento del arte mínimo (término que él rechazaba).

<sup>271</sup> Dara Birnbaum (1946), artista de vídeo e instalación estadounidense.

<sup>272</sup> Daniel Nicholas Flavin Jr. (1933 - 1996), artista estadounidense, perteneciente al movimiento del arte mínimo.

<sup>273</sup> Estas dos fotografías fueron mostradas en la exposición titulada Walker Evans & Dan Graham (1992), junto con una similar de Walker Evans [figura 105], en ellas se puede ver como ambos autores, desde sus diferencias, han retratado una escena similar.

De todas las obras de arte realizadas por Graham nos centraremos en las que se puede establecer una relación más directa con el tema de la presente investigación: las series creadas en la década de 1960 para publicaciones<sup>274</sup>. Un ejemplo es el proyecto *Homes for America* publicado en el número *December, 1966 - January, 1967* de *Arts Magazine* (J. S. Meyer 2004, 184), en la que se nos presenta un artículo de la revista diseñado a partir de fotografías de poca calidad técnica con vistas de las casas de los barrios residenciales de varias ciudades estadounidenses realizadas durante los dos años anteriores [figura 106].



Figura 106.

Dan Graham, *Homes for America*, 1965.



Figura 105. Walker Evans. *City Lunch Counter, New York*. 1929.

El acercamiento de Evans es más rotundo y claro en el estilo de Henri Cartier-Bresson [ver página 110], pero no se realiza a través de la gente, de las personas, sino de la arquitectura. Sus fotografías están más deshumanizadas, aparecen más frías, y los grupos de personas rara vez se enfrentan con naturalidad al objetivo, mientras que Graham nos los retrata de espaldas, aunque haciendo referencia a Cartier-Bresson también nos muestra un “momento decisivo” en la fotografía.

<sup>274</sup> Las obras para revistas de arte se desarrollaron en los años 1960 - 1970 en una doble corriente de democratización del arte, a fin de volverlo accesible a las masas y explotar las nuevas tecnologías que permiten la reproducción masiva. En general, este tipo de obras son creaciones originales que se incluyen impresas en publicaciones comerciales relacionadas con el arte y solo existen a través de las páginas de la propia revista.

Con esta intervención en una revista de arte convencional Graham no pretendía crear un “objeto de arte” en el sentido “aurático” del término (F. Gross 2012, 125) ya que estaba interesado en la cultura de consumo y en la producción en serie (J. S. Meyer 2004, 184), por lo que su artículo en la revista [figura 107] presentaba un paralelismo entre la impresión industrial de las revistas y el análisis de las similitudes que surgen en la producción en serie de las casas construidas en los barrios residenciales estadounidenses. Tal y como Graham menciona: “Cada publicación de la obra es diferente. En cada edición de la revista, el contenido cambia inevitablemente según el contexto de su ubicación. Una página de la revista genera su sentido a partir del contexto de su publicación, particularmente a partir de las páginas que la rodean. El contenido de la obra es por tanto contingente y depende de la forma específica de su aspecto; en abstracto, carece de significado” (D. Graham 2009, 9).

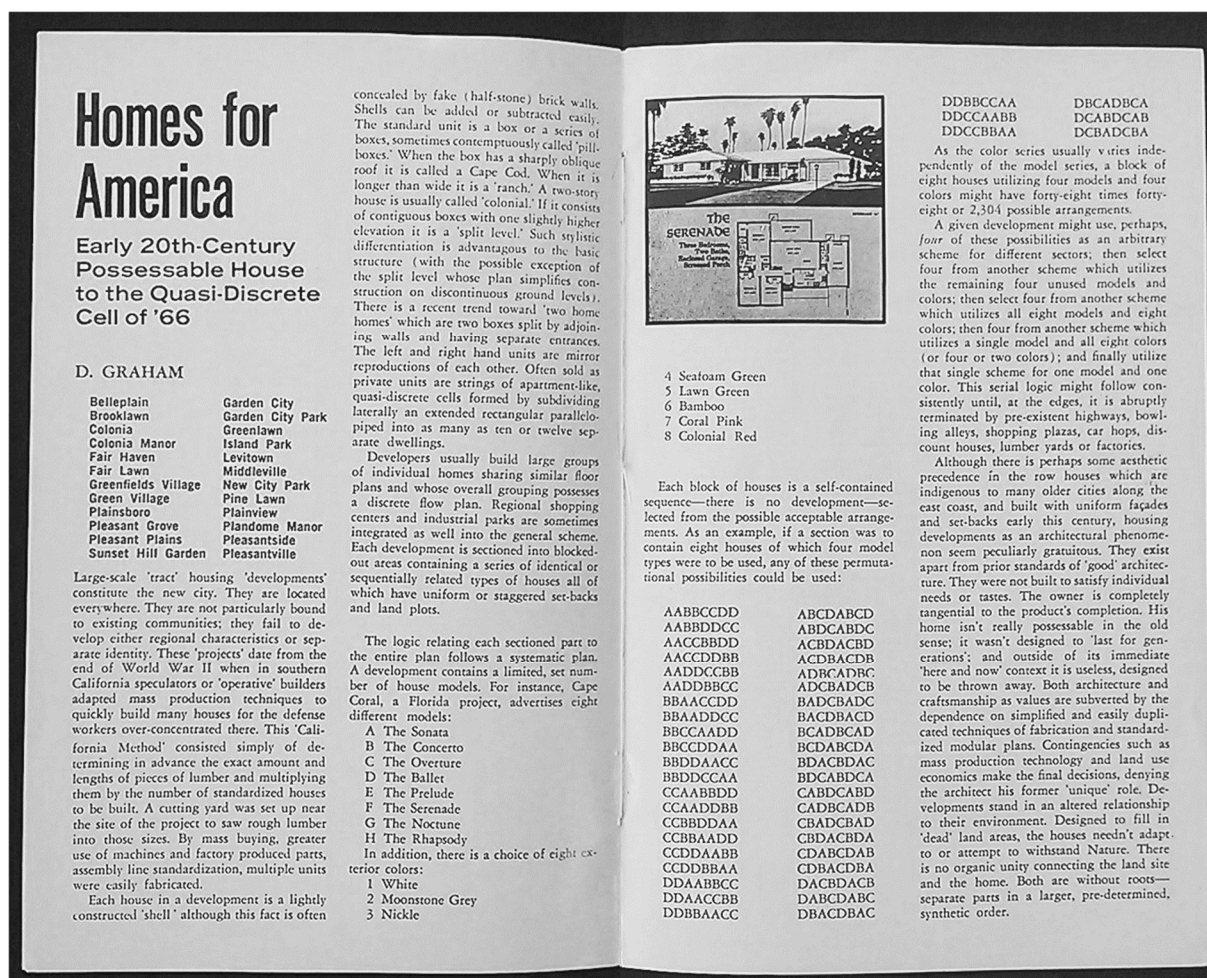


Figura 107. Dan Graham, fotografía de *Homes for America*, versión de 1970.

En el diseño de las páginas de *Homes for America* las fotografías de Graham se muestran como parte del conjunto del diseño y de la linealidad en el desarrollo espacial interno de la propia revista. “Creo que el arte se está despojando de su sobrevalorado misterio para avanzar hacia el sentido común de una profunda realización decorativa. La simbolización disminuye, empalidece. Nosotros presionamos hacia

un no-arte, hacia un sentido de decoración psicológicamente indiferente, hacia un placer neutral de ver, capaz de ser disfrutado por todo el mundo” (Dan Flavin 1967, 27).

Al trabajar en publicaciones Graham tenía la intención de hacer un arte más asequible y accesible<sup>275</sup>, (D. Graham 1998, 65) y de hacer una forma artística que no pueda ser reproducida o expuesta en una galería/museo. Para ello realizó una reducción todavía mayor del objeto mínimo a una forma bidimensional no necesariamente estética (que no fuera una forma de arte tradicional como la pintura o el dibujo): una impresión disponible y reproducible masivamente. Al crear la obra en las páginas de una revista significaba que podía ser leída conjuntamente con las reproducciones de otras obras de arte, las reseñas, la crítica, y constituir entonces en sí misma una forma de crítica de la estructura galerística desde la revista. Además, las revistas de actualidad aparecen con una periodicidad regular y su contenido cambia continuamente reflejando el tiempo presente, mientras que las obras de arte ubicadas en las galerías se definen por su pretensión de intemporalidad; las revistas presuponen una noción de la temporalidad que solo tiene valor mientras ocurre: son objetos de consumo, que tras ser utilizados pueden ser desechados, cada ejemplar define lo “nuevo” o “actual” según el momento. Aun así, la idea de “noticia”, de “novedad”, no depende solamente de la propia revista, sino que también de los organismos que generan el contenido de las noticias y financian su existencia con los anuncios. En el caso de las revistas de arte, son las propias galerías (públicas o privadas) a las que Graham critica las que aportan el contenido mediante sus definiciones de “arte” y sostienen su existencia con sus anuncios<sup>276</sup>.

Resulta difícil catalogar dentro de un género la obra para publicaciones de Graham, ya que aparte de las conexiones con el arte mínimo también efectúa una reflexión más

---

<sup>275</sup> Una idea que puede relacionarse con la de Andy Warhol [ver página 148] de reemplazar la calidad por la cantidad siguiendo la lógica de la sociedad de consumo (Aicher 2015, 167).

<sup>276</sup> “En mi trabajo conceptual más temprano, utilicé la página de la revista como medio. [...] En lugar de relacionarse con el cubo blanco de la galería, el trabajo involucra la ‘materialidad’ de su propia información autorreferida. Como la información de la revista es desechable, las páginas derrotaron el aura monetaria del arte de la galería y también tienen la virtud de posicionar el arte en un dominio popular y de acceso público. Colocar el trabajo en el contexto de la página de la revista permitió que se leyera en yuxtaposición a las críticas de arte, las reseñas de arte y las reproducciones en las revistas de arte de las obras de arte instaladas en espacios expositivos. Presentado como tal, [...] mostrando sus lazos intrínsecos con la estructura publicitaria de la galería/revista. Recíprocamente, esta pieza existe solo por su propia presencia en la literalidad in-formativa [in-formational] de la imagen de la revista” (D. Graham 2012).

intelectual al elaborar un discurso propio dentro del *pop art*<sup>277</sup>, que consiste en devolver a los *mass media* el protagonismo total, no usándolos para algo concreto, sino convirtiéndolos en sí mismos en una obra de arte<sup>278</sup>. Utiliza fotografías en las que los edificios que muestran son presentados como modelos que definen la época en la que son fotografiados, mostrándose como ejemplos de una manera de vivir y de ser, símbolos de la sociedad de posguerra estadounidense. En las fotografías se puede observar el *American way of life* [ver página 341] desde el punto de vista de Graham: “el desarrollo y el progreso rápido unidos con un elogio a lo auténticamente estadounidense” (cit. en Moure 1997, 16).

---

<sup>277</sup> “Si el arte mínimo tomó su significado de considerar la galería como un soporte objetivo, por comparación podemos decir que el *pop art* tomó su significado del mundo icónico de los medios de comunicación que nos rodean. El *pop* quiso minar la noción de calidad en las Bellas Artes utilizando contenidos de la cultura de masas” (D. Graham 2009, 6-8).

<sup>278</sup> En tanto que Dan Graham se alimentaba de las imágenes de la cultura popular a través de las revistas, cuando planteaba obras para ellas ofrecía un punto de vista irónico sobre esta cultura popular. Lo que el *pop art* ponía a la vista era que toda la información, como la de las revistas, podía ser utilizada dialécticamente desde el sistema del arte. Una obra puede funcionar simultáneamente a nivel de lenguaje artístico y a nivel de lenguaje popular utilizado por los medios; e incluso puede existir un diálogo entre ambos, comentándose recíprocamente o compartiendo mutuamente la perspectiva de los supuestos de cada uso del lenguaje. Por lo que Graham diseñó obras para revistas que pudieran autodefinirse y relacionarse simultáneamente, a través del contexto, con la información contenida en el resto de sus páginas. En 1970, Graham es preguntado en una mesa redonda (en la que también participaban Lucy Lippard (1937) (escritora, crítica de arte, activista y comisaria estadounidense, es una de las primeras escritoras en reconocer la obra “desmaterializada” en el arte conceptual y una de las primeras historiadoras del arte feminista), Carl Andre (1935) (escultor y poeta estadounidense, perteneciente al movimiento del arte mínimo), Douglas Huebler [ver página 149] y Jan Dibbets [ver página 81]) respecto a su consideración como artista: “A usted le han llamado poeta, crítico y fotógrafo, ¿es ahora un artista?” a lo que Graham responde: “Yo no me defino a mí mismo, todo lo que hago, creo, está definido por el medio” (Lippard 2004), por lo que “al margen de facilitar una nueva comprensión del resto del público, lo que sí que facilita esta afirmación es la libertad expresiva del artista, que deja un lado los estereotipos formales para simplemente profundizar en el conocimiento y desarrollo del contenido de su proyecto cultural, de unas ideas que en muchas ocasiones necesitan de muchas herramientas diferentes y, en otras, solo de una” (Olivares 1994, 30).



### 2.5.6. Bernhard y Hilla Becher<sup>279</sup>

Bernhard Becher (1931 - 2007) y Hilla Wobeser<sup>280</sup> (1934 - 2015), nacidos en Alemania, se conocieron en 1957 en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, donde empezaron a trabajar juntos en la documentación fotográfica de la arquitectura industrial en desmantelamiento de la cuenca del Ruhr<sup>281</sup>, en la que se encuentra Düsseldorf. Un tema que se convertiría en una constante durante el resto de su carrera artística, realizando una labor taxonómica de los edificios mediante fotografías presentadas en series, siempre con un ambiente homogéneo y sin sombras marcadas, que codifican estéticamente lo cotidiano (P. M. Lee 2012, 79), en las que los “fragmentos” sugieren asociaciones funcionales lógicas, llegando a “condensar y reconstruir aspectos inconexos de los paisajes” («Fotografía: Bernd y Hilla Becher, paisajes industriales» 2004, 76). Estas series incluían: depósitos de agua, fachadas [figura 108] y naves industriales, altos hornos, torres de extracción, silos de carbón o cereal, graveras, torres de refrigeración, gasómetros, calderas, etc.



Figura 108. Bernhard y Hilla Becher, *Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebietes*, 1959 - 1973.

<sup>279</sup> Para más información sobre la vida y obra de Bernhard Becher y Hilla Becher, consultar: Bernhard Becher y Hilla Becher, *Typologies of Industrial Buildings*, 2004; Bernhard Becher y Hilla Becher, *Water Towers*, 1988; Susanne Lange, *Bernd & Hilla Becher: Basic Forms / Ground for Men*, 2014.

<sup>280</sup> Bernhard Becher y Hilla Wobeser se casaron en 1961.

<sup>281</sup> Como resultado de la crisis industrial en el carbón y el acero en el área del Ruhr a finales de la década de 1950 (Hospers 2004, 149).

Aunque en un principio el ámbito de trabajo se había limitado a la cuenca del Ruhr y a la región de Siegen (Alemania), a partir de 1962 comenzaron a viajar sistemáticamente a otras zonas con arquitectura industrial en desaparición de Europa (como Francia, Reino Unido, Bélgica y Luxemburgo) y de los Estados Unidos (como Pensilvania, Virginia, Illinois, Alabama, Ohio e Indiana) con el propósito de ampliar sus “tipologías” en lugares con una situación similar a la del Ruhr de la década de 1960. Estas colecciones de edificios que pueden resultar nostálgicos no estaban promovidas solamente por un carácter artístico, sino también conservacionista, de ahí que muchos arqueólogos industriales se pusieran en contacto con ellos para que prestaran ayuda a sus estudios científicos (Foster et al. 2006, 521-22). Mediante su labor, los Becher rescatan estos objetos industriales de la oscuridad, dignifican estas estructuras, condenadas a desaparecer, y mediante su gesto las sitúan en el mismo nivel que una catedral, un palacio, o de cualquier otro monumento merecedor de pertenecer a la memoria colectiva. Son fotografías basadas en un esfuerzo continuo de documentar algo que está destinado a desaparecer, y por eso mismo sus “colecciones” están fuertemente conectadas a un tiempo específico, en el sentido de que este se relaciona con algo que está en un continuo proceso de cambio<sup>282</sup> (Baacke 2014, 261).

Sus series fotográficas son una colección que siempre estuvo desarrollándose<sup>283</sup>, creciendo al mismo tiempo que los objetos constituyentes de la colección iban desapareciendo<sup>284</sup>. En ciertos casos, gracias a la fotografía se preservan estructuras que ya no existen [figura 109], pero en otros muchos casos, con independencia de las condiciones en las que se encuentren en la actualidad (ya sea reconstruidas, abandonadas, demolidas o todavía en funcionamiento) se evoca un “profundo sentido de pérdida, la perspicacia melancólica de que la desaparición espacio-temporal del objeto no se puede arrestar [sic] nunca” (Foster et al. 2006, 521).

---

<sup>282</sup> Sus fotografías aluden a formas grandiosas y de apariencia sólida pero efímeras, un retorno cíclico sin fin a la noción de temporalidad, obsolescencia y son reestructuradas a partir de su reproducción/reconstrucción. Estas construcciones como mencionan los artistas: “Son formas nómadas de arquitectura, vienen y se van casi como la naturaleza” (Becher et al. 2003, 231).

<sup>283</sup> A este respecto, Bernhard y Hilla Becher mencionan que su intención es la de “crear familias de objetos, una especie de alfabeto” (Becher et al. 2003, 232) investigando su desarrollo histórico.

<sup>284</sup> Para más información sobre la documentación fotográfica del “modelo de recuerdo”, consultar: Jean-François Chevrier, “La historia de Bernd y Hilla Becher”, en *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, 2007: 297-311; Benjamin Buchloh, “Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe”, en *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*, 1998: 51-60; Thierry de Duve, “Bernd y Hilla Becher o La fotografía monumental”, en *Papel Alpha*, núm. 3, 1997: 15-30.

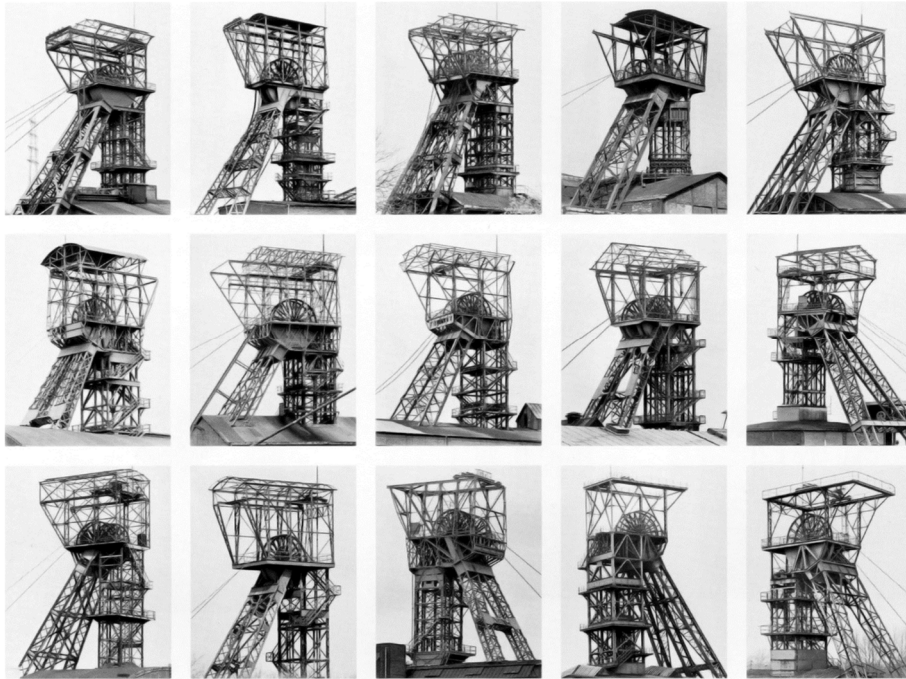


Figura 109. Bernhard y Hilla Becher, *Fördertürme*, 2006.

Las “tipologías” consistían en series, normalmente de 9, 12 o 15 fotografías, de estructuras arquitectónicas semejantes (Foster et al. 2006, 521).

En cuanto a las fotografías, se caracterizan sobre todo por su sistematización y coherencia [figura 110], organizadas y presentadas en tipologías seriales que alcanzan una visión comparable a la enciclopédica (Polte 2017, 27) acompañada por un estilo fotográfico específico: siempre tienen un punto de vista y un encuadre similares, siguiendo el mismo esquema representacional con un encuadre frontal y elevado que permite la captura total de la construcción (Sougez 2011, 593), presentado mediante el empleo de un mismo formato. Estas características otorgan a estas fotografías una apariencia rigurosa y repetitiva.

Este tipo de trabajo de archivo presentado en series fotográficas es similar al que artistas estadounidenses como Edward Ruscha, Dan Graham o Douglas Huebler [ver página 150] estaban realizando en la misma época, y de hecho, en sus comienzos, los Becher fueron relacionados con este tipo de producción (Foster et al. 2006, 521), pero en el caso de estos la objetividad o neutralidad se alcanza a través de sus fotografías (Lirón 2016), donde el punto de interés se encuentra en la calidad fotográfica de sus cámaras de placas de 8 x 10” [20,32 x 25,4 cm] (O’Hagan 2015) más que en el punto

de vista del fotógrafo<sup>285</sup>. Se trata de la capacidad de continuar con un mismo estilo durante toda su carrera, continuamente y sin apenas modificaciones, y es por esa razón que su obra adquiere una consistencia sólida y sin dudas. Tal y como los artistas mencionan en una entrevista: “Si hay un estilo fotográfico capaz de sobrevivir, ese será la fotografía objetiva” (Zweite, Becher, y Becher 2005, 7). En cierto sentido, esta forma metodológica de trabajar se puede relacionar con los modelos archivísticos originarios de los siglos XVIII y XIX de imágenes de plantas y animales, además de los catálogos de arquitectura industrial y de los proyectos fotográficos de taxonomía (Grigoriadou 2012, 168).

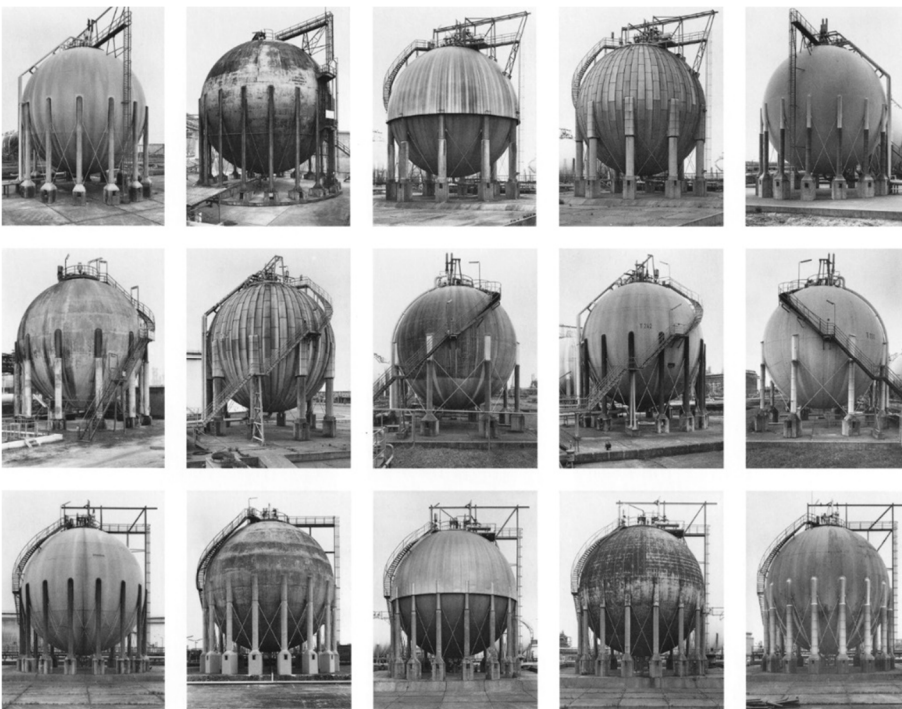


Figura 110. Bernhard y Hilla Becher, *Gasbehälter*, 1983 - 1992.

El método fotográfico que utilizan los Becher para dar sentido de unidad a sus obras viene marcado, no solo por la formalidad, donde cada imagen representa lo mismo (y a la vez lo diferente), sino también por la manera sistemática y los criterios estrictos de realizar las fotografías: es un procedimiento estandarizado en el que buscan fotografiar durante las primeras horas de los días nublados de primavera y otoño (cuando los árboles tienen menos hojas) para conseguir condiciones de luz similares y así evitar las sombras intensas o contrastadas y favorecer un cielo gris claro (Greenough et al. 2016,

---

<sup>285</sup> Para más información, consultar: David Green y Joanna Lowry, “De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica”, en *¿Qué ha sido de la fotografía?*, 2007: 49.

18). De esta forma sus fotografías obtienen, como resultado, una tonalidad homogénea en la que destaca la estructura objeto con gran nitidez. Además de las condiciones lumínicas, para realzar aún más el carácter individual de sus construcciones-objeto se fotografían desde un punto de vista elevado y bajo un ángulo frontal. Al tener un punto de vista elevado se consigue centrar el objeto en la imagen en su totalidad, mostrando algunos elementos mínimos de su entorno y del fondo, evitando que aparezca el paisaje circundante [figura 111]. Las fotografías resultantes son absolutamente impersonales, pero, a la vez, identificables, renunciando al valor estético y a la subjetividad, donde el objeto representado absorbe toda la dimensión significativa<sup>286</sup>.



Figura 111. Bernhard y Hilla Becher, *Wassertürme*, 2007.

Los Becher excluyen cualquier presencia humana y limitan su campo de su investigación exclusivamente a las construcciones industriales. En las fotografías, el punto de vista frontal y la luz neutra de tonalidad gris transfieren una atmósfera limpia libre de contrastes, eliminando todos rasgos subjetivos que puedan contaminar la objetividad de su método. De este modo, el carácter deshumanizado y neutro que adquieren sus fotografías aporta un protagonismo exclusivo al edificio/objeto fotografiado. Una suerte de colección en la que la completud se obtiene coleccionando la mayor cantidad de elementos semejantes.

Este estilo “objetivo” resultaba contrario al movimiento fotográfico *Subjektive Fotografie*<sup>287</sup> que imperaba en este período en Alemania, en el que destaca el fotógrafo

<sup>286</sup> Francisco Javier San Martín, “Últimas tendencias: Las artes plásticas desde 1945”, en *El mundo contemporáneo*, 2010: 386.

<sup>287</sup> Para más información sobre la tradición fotográfica “subjetiva” de posguerra en Europa y Estados Unidos, consultar: Jean-François Chevrier, “La invención de la ‘fotografía creativa’ y la política de los autores”, en *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, 2007: 101-119.

Otto Steinert<sup>288</sup> [figura 112], y a movimientos como el *Abstract expressionism*<sup>289</sup> que dominaba la escena artística de los Estados Unidos. Estos artistas “subjetivos” alemanes, contemporáneos a los Becher, intentaban olvidar el pasado reciente del nazismo<sup>290</sup> a través de la recuperación de la creatividad y de la expresión personal que habían estado prohibidas, mostrando una sociedad progresista y moderna que quería romper con el pasado (Tarshis 1984). Sin embargo, los Becher retrocedían a la tradición fotográfica de la República de Weimar<sup>291</sup>, al reintroducir en su obra el estilo objetivo y documental del método de comparación tipológica que había caracterizado al movimiento artístico *Neue Sachlichkeit*<sup>292</sup> [nueva objetividad], concretamente, las prácticas de fotógrafos como August Sander<sup>293</sup> [figura 113] (Goldberg 2017), Karl

---

<sup>288</sup> Otto Steinert (1915 - 1978), fotógrafo alemán.

<sup>289</sup> El expresionismo abstracto es un movimiento pictórico contemporáneo dentro de la abstracción, en concreto, las tendencias informalistas y matéricas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Surgió en los años 1940 en Estados Unidos y se difundió, décadas después, por todo el mundo. Se considera el primer movimiento genuinamente estadounidense dentro del arte abstracto.

<sup>290</sup> Periodo de la historia de Alemania comprendido entre 1933 y 1945, cuando el Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán presidido por Adolf Hitler (1889 - 1945) gobernó el país.

<sup>291</sup> La República de Weimar es una denominación no histórica dada al estado alemán en el período comprendido entre la aprobación de la Constitución de Weimar (1919) y la aprobación de la *Ermächtigungsgesetz vom 24. März 1933* [Ley habilitante de 24 de marzo de 1933] que significaba el fin de la democracia en Alemania.

<sup>292</sup> La *Neue Sachlichkeit* fue un movimiento artístico surgido en Alemania a comienzos de los años 1910. El movimiento acabó, esencialmente, en 1933 con la caída de la República de Weimar. El término se aplica a obras de arte pictórico, literatura, música, arquitectura, fotografía o cine.

En general, la *Neue Sachlichkeit* rechaza al expresionismo, y en el campo de la fotografía, se centró en aportar un enfoque nítido y con un carácter documental frente al arte expresionista y abstracto (The Editors of Encyclopedia Britannica 2018). A este respecto, Walter Benjamin critica la “estetización de la tragedia”, al relatar cómo ciertos “fotógrafos modernos actúan para hacer de la miseria humana un objeto de consumo” (cit. en Burgin 1982, 24) olvidando su contexto histórico y abogando por un retorno a la objetividad de la visión. Para más información sobre la *Neue Sachlichkeit*, consultar: Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit 1918-33: Unity and Diversity of an Art Movement*, 2006; Benjamin H. D. Buchloh, “Fotografiar, olvidar, recordar: fotografía en el arte alemán de posguerra”, en José Jiménez (Ed.), *El nuevo espectador*, 1998: 61-78; Sergiusz Michalski, *Neue Sachlichkeit: Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933*, 2003; Ralf Grüttemeier, Klaus Beekman, Ben Rebel, *Neue Sachlichkeit and Avant-Garde*, 2013.

<sup>293</sup> August Sander (1876 - 1964), fotógrafo alemán, es conocido por su proyecto documental *Menschen des 20. Jahrhunderts*, una serie de siete volúmenes que documenta las personas que habitaban en Alemania en la época entre 1892 y 1952. Cada uno de los volúmenes está dedicado a un tema: el granjero, el comerciante experto, la mujer, clases y profesiones, los artistas, la ciudad y “los últimos”, sobre la edad, la enfermedad y la muerte. Sander pronunció una charla de radio en 1931 titulada *Photographie als Universalsprache* [La fotografía como un idioma universal] en la que Sander enfatiza que una pedagogía liberal, ilustrada e incluso socialmente crítica podría lograrse mediante el uso adecuado de los medios fotográficos (Hagener y Hediger 2015, 94). Sander enfatiza en la creación de archivos fotográficos como medio de comunicación global es menor en el archivo pictórico previsto por François Arago en 1839 que en un modo de comunicación global en el que no existen las barreras del analfabetismo y la diferencia lingüística: “Hoy con la fotografía podemos comunicar nuestros pensamientos, concepciones y realidades a todas las personas en la tierra; Si agregamos la fecha del año,

Blossfeldt<sup>294</sup> [figura 114] y Albert Renger-Patzsch<sup>295</sup> [figura 115] (Buchloh, del Olmo, y Rendueles 2004, 47)<sup>296</sup>.



Figura 112.

Otto Steinert, *Monika*, 1950.

---

tenemos el poder de arreglar la historia del mundo [...]” (cit. en Andrew 1997, 123). Además, Sander describe la fotografía como el medio para alcanzar la verdad en una variedad ecléctica de disciplinas, no solo astronomía sino historia, biología, zoología, botánica, fisonomía, ... “Ningún lenguaje en la tierra habla tan ampliamente como la fotografía, siempre que sigamos el camino químico y óptico y físico hacia la verdad demostrable, y entender la fisonomía. Por supuesto, tienes que haber decidido si vas a servir a la cultura o al mercado” (cit. en Buchloh, Guilbaut, y Solkin 2004, 131-32). Para más información sobre *Photographie als Universalsprache*, consultar: August Sander, *From the Nature & Growth of Photography: Lecture 5: Photography as a Universal Language*, *The Massachusetts Review*, vol. 19, núm. 4, invierno de 1978: 674-679.

<sup>294</sup> Karl Blossfeldt (1865 - 1932), fotógrafo alemán.

<sup>295</sup> Albert Renger-Patzsch (1897 - 1966), fotógrafo alemán.

<sup>296</sup> El vínculo de Bernhard y Hilla Becher con la *Neue Sachlichkeit* queda patente en la exposición *Vergleichende Konzeptionen* [Concepciones comparativas] celebrada en Düsseldorf en 1997. Para más información, consultar: Suzanne Langer, *Vergleichende Konzeptionen: August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher*, 1997.



Figura 113.

August Sander, *Deutzer Brücke, Rheinfront im Winter*, 1937.

Para Sander, la fotografía difunde “la verdad” a una audiencia global, haciendo énfasis en la distribución de un conocimiento. Este método combina una fe en la universalidad de las ciencias naturales y una creencia en la transparencia de la representación (Allan Sekula cit. en Stallabrass 2013, 90), y la fisonomía fue quizás la más alta de las ciencias humanas, que a su vez son meras extensiones del método científico natural.

El empirismo fisionómico sirve como base para el texto de Alfred Döblin<sup>297</sup> del prefacio en el ensayo fotográfico *Antlitz der Zeit* (1929) de Sander: “Tienes frente a ti una especie de historia cultural, mejor, sociológica de los últimos 30 años. Cómo escribir sociología sin escribir, pero presentando fotografías en su lugar, fotografías de rostros y no trajes nacionales, esto es lo que el fotógrafo logró con sus ojos, su mente, sus observaciones, su conocimiento y, por último, su considerable habilidad fotográfica. Solo a través del estudio de la anatomía comparada podemos llegar a comprender la naturaleza y la historia de los órganos internos. Del mismo modo, este fotógrafo ha practicado la anatomía comparada y, por lo tanto, ha encontrado un punto de vista científico más allá del fotógrafo convencional” (cit. en Mellor 1978, 58).



Figura 114.

Karl Blossfeldt, *Adiantum pedatum*, 1928.

---

<sup>297</sup> Alfred Döblin (1878 - 1957), médico psiquiatra y escritor nacido en Alemania y nacionalizado francés.





Figura 115.

*Albert Renger-Patzsch, Hochofenwerk Herrenwyk aus unserer Rubrik, 1927.*

La *Neue Sachlichkeit* había sido una evolución interna ocurrida en la propia noción del *collage* y del fotomontaje de la segunda mitad de la década de 1920 y que dio paso a la noción de archivo (Guasch 2011, 30-31): una estructuración de fotografías seriadas, formadas bajo un ritmo monótono que implicaba las posibilidades infinitas de la forma mostrada en la fotografía. Estas muestran lo mismo que Kevin Lynch<sup>298</sup> había definido en 1960 al escribir sobre la obra de los Becher como “un modelo de ‘experiencias secuenciales’, es decir un proceso en el que una imagen tiene relación con la siguiente, en vez de ser una simple imagen minimalista basada en los contrastes entre varias tipologías industriales. Los Becher han elaborado su trabajo a través de una red de fotografías, enfrentando la objetividad con la subjetividad” (cit. en Stimson 2009, 205-6).

A parte de la *Neue Sachlichkeit*, otra de las referencias conceptuales iniciales para el trabajo de los Becher fue la obra del neorrealista suizo Jean Tinguely [figura 116], donde encontraron inspiración en sus esculturas realizadas con residuos, así como en la estética fotográfica de sus obras para sus series (Foster et al. 2006, 522).

---

<sup>298</sup> Kevin Andrew Lynch (1918 - 1984), urbanista y escritor estadounidense, es conocido por sus contribuciones a la disciplina de planeamiento urbanístico y diseño urbano mediante sus estudios sobre cómo la gente percibe y se desplaza por la ciudad.



Figura 116.

Fotografía de *Heureka: Die kinetische Plastik*, Jean Tinguely, 1964.

Obra realizada con motivo de la Exposición Nacional de Suiza de 1964 en Lausanne (Suiza).

Inspirados tanto en la tradición de la década de 1920 como en las formas más *avant-garde* de su época, los Becher fundaron y siguieron una metodología propia como estrategia para explorar el entorno de un modo sistemático y exhaustivo que denominaron “tipologías”<sup>299</sup> [figura 117]. Este lenguaje visual posibilita la comparación de un objeto con el otro situándonos, como espectadores, ante una arquitectura y un tiempo histórico específicos. El interés de la obra de los Becher se centra tanto en el objeto, como en el tiempo histórico que este refleja: cada objeto tiene su propio contexto, identidad, situación, forma, función y estética propia<sup>300</sup>.

---

<sup>299</sup> Cabe añadir que su representación de objetos fotografiados de forma idéntica y aproximados de manera objetiva, desdramatizada y sin perspectivas exageradas, se opone a la de las construcciones arquitectónicas de las décadas de 1920 y 1930. A través de este tipo de representación de formas románticas, absolutas y utópicas, lo que se reflejaba era la visión de un nuevo mundo, de un nuevo orden social, sin clases y jerarquías, en fin, la ideología de la nueva visión de una democracia social, de una colectividad que las promesas de la industria aseguraban.

<sup>300</sup> Bernhard y Hilla Becher denominan a las estructuras fotografiadas como *Anonyme Skulpturen* [esculturas anónimas], formas sin ninguna estética ornamental, pero sí compuestas de una estética basada en las innovaciones, en las circunstancias técnicas que los cambios económicos imponen cada vez durante el desarrollo de la construcción de las plantas industriales. Para Bernhard Becher esta es “la estética de la herramienta, que en este caso imprime carácter a un paisaje. Una herramienta tan grande que actúa sobre el paisaje” (cit. en Neumüller et al. 2006, 24). “La estética técnica o mecánica de dichos objetos construidos por ingenieros, refleja el pensamiento de la economía industrial, y la fotografía fue para los Becher el medio para captar en imagen la *evolución* de las construcciones industriales que siendo aparatos tecnológicos revelan el pensamiento de una época” (Grigoriadou 2012, 170).



Figura 117. Bernhard y Hilla Becher, *Sechzehn Fachwerkhäuser*, 1959 - 1973.

Debido a sus características de estilo y forma, la obra de los Becher no captó la atención internacional hasta finales de la década de 1960, cuando fue presentada e interpretada dentro del contexto del arte mínimo y conceptual. Aunque ellos no se sentían vinculados con este contexto y el método empleado en su obra fuese anterior a las propuestas de estos movimientos, fue dentro de ellos donde alcanzaron un mayor reconocimiento. Algo que sucedió principalmente debido al *feedback* de Carl Andre<sup>301</sup> a la publicación *Anonyme Skulpturen: eine Typologie technischer Bauten* [Esculturas anónimas: una tipología de edificios técnicos] (1970) en la que interpretaba la obra de los Becher como primordialmente definida por su “atención compulsiva a la repetición serial”<sup>302</sup> (Foster et al. 2006, 523). Las principales semejanzas para ser incluidos en este movimiento eran: una organización taxonómica y cuadrículada de las fotografías,

<sup>301</sup> En 1972 Carl Andre fue uno de los primeros autores en apreciar el trabajo de los Becher. Para más información, consultar: Carl Andre, “A note on Bernhard and Hilla Becher”, en *Artforum*, diciembre de 1972.

<sup>302</sup> Cabe recordar que, gracias al progreso en las cadenas de montaje, como consecuencia de la sociedad de consumo que se expandía en la posguerra norteamericana, europea occidental o japonesa, surgieron propuestas artísticas conceptuales basadas en la serialidad, como las series de obras de los artistas del *pop art* o las repeticiones del arte mínimo. En una entrevista realizada por Tobias Haberl y Dominik Wichmann preguntaron a Hilla Becher: “Ha empleado su vida fotografiando monumentos industriales: cientos de torres, cientos de depósitos de agua, cientos de torres de cemento. ¿Acaso está cerca de su final?” A lo que Hilla Becher respondió: “Al final de su vida, Bernd solía decir: Hilla, todavía no hemos terminado el trabajo. Y después casi comenzamos a discutir porque yo dije: ¿Qué crees? No podemos terminar nuestro trabajo, porque es infinito” (cit. en Colberg 2008).

su énfasis por el anonimato y la forma en la que las construcciones fotografiadas dejaban de definirse como tales para pasar a entenderse como un espacio, estableciendo una conexión entre la arquitectura y el entorno. Los Becher observaron con cierto escepticismo como también se les englobaba en el arte conceptual en parte por considerar su obra como documentación fotográfica de construcciones arquitectónicas en extinción (Polte 2017, 34).

### **2.5.7. *Düsseldorfer Fotoschule* [Escuela de fotografía de Düsseldorf]<sup>303</sup>**

“Muchos edificios se han visto despojados de los adornos que constituían una especie de vínculo con el ayer. Ahora las fachadas desnudas se mantienen en el tiempo. Constituyen el símbolo del ahistórico [sic] cambio que se produce a través de ellas”<sup>304</sup>.

Entre 1976 y 2002 Bernhard Becher ejerció como docente en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf<sup>305</sup>, introduciendo el curso sobre el estudio de la fotografía (L. Warren 2005, 3:113) en un contexto académico alemán en renovación tras la posguerra en el que destacaban figuras como Joseph Beuys (1921 - 1986) en la escultura o Gerhard Richter (1932) en la pintura. Es en el comienzo de esta actividad docente cuando debemos situarnos históricamente para hacer referencia a lo que ha llegado a denominarse *Düsseldorfer Fotoschule*, apuntando su papel fundamental en la escena artística contemporánea como portadora de una nueva corriente en la fotografía europea, caracterizada, sobre todo, por haber desarrollado un estilo específico cuyas características son: ser analítico, realista, distanciado, sistemático, seguir una estética objetiva y documental en la recopilación del material y tener una forma de trabajar ordenada y “archivista”. Su manera de trabajar personal trasladada a la docencia creó las pautas formales y conceptuales fundamentales “para la renovación de un lenguaje fotográfico que había quedado obsoleto” (Grigoriadou 2012, 168). Al igual que ocurría en la obra de los Becher, en la *Düsseldorfer Fotoschule* también se retomaba la fotografía de la *Neue Sachlichkeit* [figura 118, ver página 174], reivindicando un nuevo

---

<sup>303</sup> También denominada *Düsseldorfer Fotoschule*, *Becher-Schule* o *Becher-Klasse*. El nombre común que engloba a los estudiantes de fotografía bajo el nombre de los Becher aparece por primera vez en la exposición *Klasse Bernhard Becher*, organizada por la galería Johnen + Schöttle en 1988, en Colonia (Polte 2017, Introducción). Sin embargo, conviene aclarar que el término “Escuela” no se refiere a una tendencia artística en el sentido de un movimiento, sino a la coincidencia en el mismo espacio y tiempo de varios alumnos que tienen a Bernhard Becher como profesor. El término “Escuela” se entiende más bien como “el desarrollo de una amplia variedad de aproximaciones individuales” (Gronert y Wilson 2009, 21). Para más información sobre la metodología de la Escuela de fotografía de Düsseldorf, consultar: Eirini Grigoriadou, “El espacio urbano en las prácticas fotográficas de la Escuela de Düsseldorf”, en *De Arte*, núm. 11, 2012: 167-184; Bernhard Becher, *Aus der Distanz. Photographien von Bernd und Hilla Becher, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth, Petra Wunderlich*, 1991.

<sup>304</sup> Siegfried Kracauer, *Strasse ohne Erinnerung*, 1932, citado en Esther Leslie, “Kracauer's Weimar Geometry and Geomancy”, en *New Formations*, núm. 61, 2007: 42.

<sup>305</sup> Las clases se iniciaron a cargo de Bernhard Becher, pero su esposa Hilla, aunque no estaba nombrada como profesora, también tomó parte muy activa en la concepción de los planes de estudios. El espíritu de las clases fue resumido por ellos al decir que deseaban que los estudiantes trabajaran sus temas sistemática y consecuentemente y que ellos mismos encontraran sus temas («Una muestra esclarecedora: fotografías alemanas en la Manzana» 2004).

espacio para la fotografía, que tras el Expresionismo Abstracto y la *Subjektive Fotografie* (Isla 2005, 44), había quedado en un segundo plano en la Alemania de la posguerra.



Figura 118.

Albert Renger-Patzsch, *Landschaft bei Essen und Zeche "Rosenblumendelle"*, 1928.

De los aspectos que unen a los alumnos de la Escuela como movimiento artístico, destaca el hecho de que al romper con la corriente subjetiva dominante en la época, sus fotografías plantean “un enfoque único y objetivo”<sup>306</sup> (Foster et al. 2006, 663) con un marcado interés por utilizar la fotografía como una experiencia de acercamiento a la realidad (Sougez 2011, 547) donde el resultado toma una forma estructurada, activa y centralizada, creando una interpretación personal de la idea tradicional de archivo. Se abandonaba la idea de la fotografía entendida como la captura de un instante o una acción congelada, dando paso a una imagen atemporal y “manteniendo una flexibilidad en la que la objetividad y la imaginación, el documento y la imagen, están en un continuo equilibrio, mantienen una relación dialéctica, y no de oposición” (Grigoriadou 2012, 167-81). Sin embargo, aunque los planteamientos fueran similares, la enseñanza impartida no desembocó en la uniformidad del lenguaje iconográfico de los alumnos, sino en el desarrollo de proyectos individuales extremadamente divergentes. El objetivo no era que los alumnos imitasen el estilo de los Becher, sino

---

<sup>306</sup> En la exposición *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, comisariada por Okwui Enwezor en el International Center of Photography de Nueva York, en 2008, los términos “archivístico”, “documento” y “fotográfico” se examinan bajo la problemática de la objetividad. En la exposición, el archivo, que normalmente se entiende como un sistema de documentos a los que se les presupone la autenticidad y la originalidad, se reconfigura de un modo más abierto y dinámico. Este modelo de producción artística “abre nuevas experiencias pictóricas e historiográficas contra la exactitud de la huella fotográfica” (Enwezor 2008, 11). Para más información, consultar: Okwui Enwezor, “Archive Fever: Photography between History and the Monument”, en *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, 2008: 10-51.

que, a partir de una forma de acercamiento al objeto cada uno inventara su propio universo iconográfico personal (Santos 2017).

La estructura en forma de archivo realizada por los alumnos de la Escuela *tiene también una lectura sobre el paso del tiempo como tema consustancial* (Poyato 2006, 63), al igual que puede verse en los predecesores de la objetividad como Albert Renger-Patzsch. Mediante la fotografía se documenta, en mayor o menor medida, aquello que está condenado a desaparecer y/o que nos remite a otro tiempo. Las escenas suelen ser silenciosas y contenidas en las que se muestran estructuras creadas por las personas, que se conservan en la memoria tal y como son en el momento en el que se fotografían. Tal y como Eirini Grigoriadou menciona “la idea de la fotografía como un puro testimonio de la realidad se ve sustituida por la posibilidad de estar ante una imagen que es, a la vez, próxima y distante, real y artificial, neutra y afectiva. Una flexibilidad en la que la objetividad y la imaginación, el documento y la imagen, están en un continuo equilibrio, mantienen una relación dialéctica, y no de oposición. Al adoptar el lenguaje conceptual de la fotografía, dichos artistas analizan críticamente la realidad incitándonos a reflexionar sobre la sociedad en sus aspectos más contradictorios” (Grigoriadou 2012, 181).

En cuanto al formato, el estilo documental “original” de los Becher (fotografías realizadas en blanco y negro y ampliadas normalmente en tamaños relativamente pequeños) es alterado: la aproximación documental se redefine mediante el uso del color, las ampliaciones a gran tamaño, la introducción de los procedimientos digitales, así como la diversificación de los temas fotografiados.

Por lo tanto, este grupo de artistas sigue una línea similar de trabajo con influencias similares de los Becher, pero que a diferencia de ellos realizan las fotografías de forma más intuitiva y menos condicionada por un sistema formal. Compartiendo un comienzo común, la nueva generación de fotógrafos de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf se aleja de las estrictas y sistemáticas “tipologías” de los Becher con obras más personales en las que, con el paso del tiempo, el estilo propio se va haciendo más evidente. Se podría considerar que la herencia de los Becher se basa en un “comportamiento que permite ver el mundo solemnemente” (Lirón 2016) en el que su compromiso ético con la representación exenta de significado político, les convirtió en uno de los pilares de la posmodernidad (Stimson 2009, 212-23).

De los alumnos que pasaron por este centro de enseñanza y que conformarían la denominada *Düsseldorfer Fotoschule* destacamos los siguientes.

### **Andreas Gursky**

La obra de Andreas Gursky<sup>307</sup> (1955) se caracteriza por la tensión entre la claridad, la intención ambigua, el significado del presente y un estilo formal. Su obra reflexiona sobre el modo en el que el espacio es organizado y clasificado en el mundo contemporáneo por la velocidad de la globalización afectando al espacio-tiempo del cuerpo humano (Begg 2005, sec. Conclusion). Sus fotografías establecen una dialéctica entre la humanización y la deshumanización, la materialidad y la inmaterialidad (Pinilla Sánchez 2017), la conciencia y el inconsciente, la realidad y la irrealidad de un mundo “diseñado”, que no solo *seduce* todas las relaciones, sino también *controla* comportamientos humanos<sup>308</sup>.

A partir de 1990, Gursky, pasará de trabajar de la geografía local o nacional a otra global e internacional, al igual que sucedió con los Becher. Sus viajes a diferentes ciudades como, París, Los Ángeles, Atenas, México, Nueva York, Tokio, Singapur o Brasil constituyen ejemplos de una serie de fotografías en las que se muestran distintos escenarios en los que se puede observar la imagen pública contemporánea del hábitat humano, donde los acontecimientos ordinarios, basados en un continuo intercambio de relaciones, insinúan el “*locus* contemporáneo de lo sublime: un gran poder en cuyo rostro sentimos nuestra pequeñez” (Ohlin 2002, 24)<sup>309</sup>.

---

<sup>307</sup> Para más información sobre la vida y obra de Andreas Gursky, consultar: Andreas Gursky, *Gursky Andreas: Photographs 1984-1998*, 1999; Andreas Gursky, *Andreas Gursky*, 1994; Martin Hentschel, *Andreas Gursky Works 80-08*, 2008; Andreas Gursky, *Andreas Gursky*, 2018; Gijs Van Juyll, *Andreas Gursky: Photographs, 1994-1997*, 1998.

<sup>308</sup> Jean Baudrillard menciona que la estilización del diseño cruza por todas las relaciones: “Nada más falso que los límites que un diseño ‘humanista’ trata de fijarse; de hecho, todo pertenece al diseño, todo es de su incumbencia, se lo diga o no: el cuerpo está diseñado, la sexualidad lo está, las relaciones humanas, sociales, políticas son diseñadas, así como las necesidades y las aspiraciones, etc. Es este universo ‘diseñado’ lo que constituye propiamente el entorno” (Baudrillard 2010, 247).

<sup>309</sup> Lo sublime es una categoría estética que consiste fundamentalmente en una “grandeza” o, por así decir, belleza extrema, capaz de llevar al espectador a un éxtasis más allá de su racionalidad, o incluso de provocar dolor por ser imposible de asimilar. El concepto de lo “sublime” fue redescubierto durante el renacimiento y gozó de gran popularidad durante el Barroco y sobre todo durante el primer Romanticismo en Alemania y el Reino Unido. En este caso, Alix Ohlin adapta lo sublime a las condiciones del mundo actual y de la globalización, redefiniendo la idea original como una “infinitud artificial”. Para más información sobre lo sublime, consultar: Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757.



Gursky muestra al mundo actual globalizado de “experiencias compartidas” (Durand 1995), definidas por distintos elementos que se interconectan entre ellos, mediante fotografías individuales que adquieren una mayor comprensión al analizarlas como un conjunto de “experiencias compartidas” (Durand 1995) definidas por distintos elementos que se interconectan entre ellos: espacios de alta tecnología, paisajes intervenidos por el hombre, espacios habitacionales, tiendas, espectáculos o espacios relacionados con el mundo financiero. Estas fotografías realizadas tanto en interiores como exteriores muestran a menudo masas de objetos o gente aglomeradas y entregadas en diferentes actividades que “parecen proyectar un intercambio dinámico, un intercambio colectivo” (Grigoriadou 2012, 174).

Estas multitudes trazan un paralelismo con la teoría que Siegfried Kracauer<sup>310</sup> fundamentó en su ensayo *Das Ornament der Masse* (1927) en la que remite al modo en que los sistemas organizan al cuerpo humano convirtiéndolo en un ornamento masivo. Como ejemplo de este planteamiento tenemos la obra *Pyongyang I* (2007) [figura 119], realizada en Corea del Norte, en la que la multitud de cuerpos forma una composición coreográfica abstracta, racionalmente estructurada por la geometría, que constituye una expresión de orden<sup>311</sup>. Las pautas de líneas paralelas que componen sus cuerpos, se conciben como un ornamento configurado de fragmentos y no de individuos, una masa de “grados y círculos” constituidos por “componentes elementales de la física, como ondas y espirales” (Kracauer et al. 2009, 54).

---

<sup>310</sup> Siegfried Kracauer (1889 - 1966), escritor, periodista y teórico sociológico del cine nacido en Alemania, perteneciente al movimiento de la teoría crítica de la *Frankfurter Schule*.

<sup>311</sup> En referencia a estas manifestaciones multitudinarias Siegfried Kracauer se refirió a los espectáculos de las *Tiller Girls*, grupos de baile femeninos exitosos a principios del siglo XX, como: “productos de las fábricas de dispersión estadounidenses [...] ya no son chicas individuales, sino complejos de chicas indisolubles cuyos movimientos son demostraciones matemáticas” (cit. en Schwarz 2002, 130).



Figura 119.

Andreas Gursky, *Pyongyang I*, 2007.

La estructura que Gursky compone en sus fotografías se subordina al orden formado por la masa de personas (o en otros casos por los objetos) de la que está compuesta, pero que se unifica en un todo en la fotografía. De esta manera, la relación entre lo individual y el espacio tiende a formar un diálogo cuya armonía reside en su doble visión: una distante donde vemos un conjunto o forma y otra próxima en donde vemos formas individuales.

En otros casos, como en la masa de gente de un concierto en la fotografía *Tote Hosen* (2000) [figura 120], aquí nos encontramos ante la actitud de la masa en un momento entre el orden y el caos, que en realidad son dos formas de entender a la sociedad y son parte de un mismo mundo. Tal y como Gursky menciona “Estoy interesado en puntos de vista globales, en las utopías sociales actuales” (Andreas Gursky et al. 2007, 85). Y en otra ocasión, en una entrevista, aludiendo al fenómeno de las masas y su interacción con el espacio en sus fotografías, menciona: “El resultado de la enorme distancia que existe entre la cámara y estas figuras es la pérdida de su individualidad. No me interesa el individuo en sí, sino la especie humana y su entorno” (Andrea Gursky y Görner 2001, 30).



Figura 120. Andreas Gursky, *Tote Hosen*, 2000.

El resultado de sus fotografías parece reflejar lo que Jean Baudrillard<sup>312</sup> llama “[...] la alucinación estética de la realidad [...] hiperrealismo” (Baudrillard 1978, 80). El diálogo que se establece en sus fotografías entre lo objetivo del lugar y del medio mecánico (la cámara) con lo subjetivo y lo creativo (la edición digital que realiza de sus fotografías), crea una situación en la que la obra participa en una experiencia en la que cada uno de estos medios aporta una definición propia sobre la realidad: la fotografía, como medio, reivindica la autenticidad y el realismo y la edición digital le añade la creación de su propio realismo<sup>313</sup>. Por lo que las fotografías de Gursky son testimonios de una “realidad creada” (O’Hagan 2018), de experiencias personales del autor elevadas a la “idea” de una imagen contemporánea del mundo, más que documentos de lo “real”. Estas fotografías detalladas con colores saturados y perspectivas manipuladas por medios digitales (Strickland y Boswell 2007, 196) son parte de un proceso que forma parte de un método, que puede poner en duda el estatus de autenticidad del documento fotográfico, pero que al mismo tiempo aparenta una objetividad de la información registrada y de la legitimación de esta. Este resultado es un testimonio de la verdad en nuestra época actual mediatizada por las redes sociales y las *fake news*.

### **Candida Höfer**

El objeto de la investigación fotográfica de Candida Höfer<sup>314</sup> (1944) se reduce a un único ámbito: los espacios interiores públicos o semipúblicos. Antes de comenzar a estudiar en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf (entre 1973 y 1982) ya había estudiado en la Academia de Artes Aplicadas de Colonia y posteriormente había trabajado como fotógrafa retratista para periódicos. Desde 1973 a 1979 Höfer trabaja en su proyecto fotográfico *Türken in Deutschland* [*Turcos en Alemania, figura 121*] en la que refleja la vida de los trabajadores inmigrantes turcos, (Hagner et al. 2009, 181) y en 1979 comenzó a fotografiar en color de interiores de edificios públicos tales como oficinas, bancos y salas de espera. A diferencia de Bernhard y Hilla Becher, Höfer

---

<sup>312</sup> Jean Baudrillard (1929 - 2007), filósofo y sociólogo francés, su trabajo se relaciona con el análisis de la posmodernidad y la filosofía del postestructuralismo.

<sup>313</sup> Las fotografías de Andreas Gursky, “sin ser realistas, remiten solo a eventos concretos y estados de ser, y sin ser imaginarias, exponen la artificialidad de situaciones absurdas” (Lageira 2003, 63).

<sup>314</sup> Para más información sobre la vida y obra de Candida Höfer, consultar: Gunda Luyken (Ed.), *Candida Höfer: Düsseldorf*, 2015; Candida Höfer, *Candida Höfer: Innenraum. Fotografien 1979-1984*, 1984; Candida Höfer, Michael Hagner, Doreen Mende, Michael Oppitz, Estelle Blaschke, *Candida Höfer: Projects: Done*, 2009.

realiza las fotografías en color, aspecto importante dado el desarrollo que tuvo lugar a finales de la década de 1970, cuando la fotografía en color perdió el estigma publicitario y cobró dignidad artística por sí misma.



Figura 121.  
Candida Höfer, sin título, diapositiva de *Türken in Deutschland*, 1979.

Aunque los espacios que fotografía Höfer no se clasifican y tampoco se realizan siguiendo en una estricta tipología, la artista comparte con los Becher la aparente neutralidad y objetividad de su visión, el registro sistemático de un tema (los turcos, museos, bibliotecas, etc.) y su organización en grupos de series variables («Candida Höfer: “Candida Höfer: The Atmosphere of Absence”» 2008). Un procedimiento que juega con un sistema que está al mismo tiempo abierto y cerrado, posibilitando la constante articulación de fotografías en grupos ya existentes o nuevos en los que se analizan las estructuras a partir de la aparición de similitudes y diferencias. Como menciona Höfer: “Lo que me interesa en los espacios públicos es la combinación de diferentes eras y el modo en que sus diferencias pueden verse” (cit. en Loyrette y Bernadac 2006, 7). Al agrupar en su archivo fotográfico tipos de espacios de diferentes épocas, Höfer define simultáneamente la identidad colectiva y personal, la unidad y la particularidad, o lo que ella llama en su conversación con Giovanni de Riva “[...] las diferencias dentro de las semejanzas [...] la semejanza en la diferencia”<sup>345</sup>. Esta especie de interconexión establecida entre los distintos espacios individuales y la que se observa en el propio conjunto de su trabajo define su interés en la identidad particular de un espacio y en sus interconexiones, convirtiendo “lo que siempre es lo mismo en algo diverso” (Schlüter 2005, 10).

---

<sup>345</sup> Giovanni de Riva, “Conversación de Giovanni de Riva con Candida Höfer”, en *Conversaciones con fotógrafos*, 2007: 18.

Aunque las fotografías de Höfer aspiran a ser documentos de la realidad, conformada por una visión neutra e inmediata, son también construcciones que nos ofrecen una visión singular del espacio (Greenough et al. 2016, 38), remitiéndonos no solo a la idea de archivo como estructura organizativa (mediante la colección de fotografías y su ordenación en grupos o series) sino también haciendo referencia a los lugares retratados donde se conserva y se comunica el conocimiento (archivos, bibliotecas [figura 122], museos [figura 123] o teatros), la historia y la memoria. De esta manera “la sistematización y la organización del conocimiento se manifiestan a través del orden de la propia estructura del espacio” (Grigoriadou 2012, 176). Al mismo tiempo, y al igual que con la Commission des Monuments historiques en el siglo XIX [ver página 104], las fotografías preservan la imagen de los edificios monumentales en un momento específico en el tiempo, lugares que, en general, no corren riesgo de desaparecer como en el caso de las estructuras fotografiadas por los Becher, pero que “están perdiendo lenta aunque inexorablemente su función principal: los espectadores del teatro son suplantados por los telespectadores, los libros en las bibliotecas se vuelven virtuales y los mismos museos son visitados a través de Internet” (Höfer cit. en Pratesi 2009).

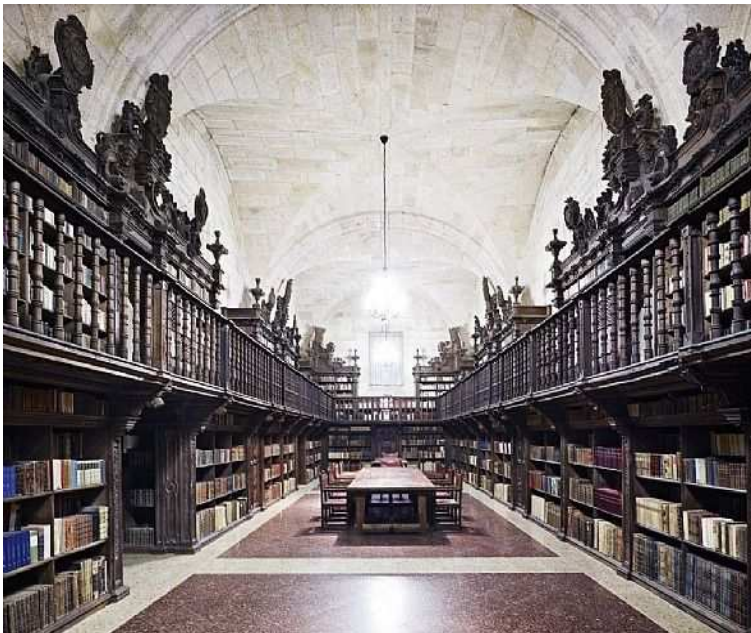


Figura 122.

Candida Höfer, *Abadía Cisterciense de Santa María la Real de Oseira I*, 2010.



Figura 123.  
Candida Höfer, *Musée du Louvre Paris X, Salle des Caryatides*, 2005.

Otra característica de su obra tras su paso por la academia es la ausencia humana, aunque Höfer fotografía ambientes pensados para ser utilizados por la gente en sus fotografías se muestran vacíos. Esta exclusión se asemeja a las fotografías de los Becher, pero en Höfer la ausencia humana no parece querer transmitir un sentimiento de nostalgia debido a que los lugares fotografiados muestran signos de la actividad humana («Candida Höfer: Architecture of Absence» 2005). Al evocar la presencia del cuerpo a través de su ausencia, Höfer registra la forma en que el archivo actúa como un lugar para la aplicación y negociación del poder y la disciplina sobre la producción de conocimiento y el cuerpo, lugares que no son neutrales y en los que las relaciones de poder dictan la organización del espacio y, por lo tanto, nos hacen conscientes de la presencia de este aparato y la forma en que, como cuerpos, estamos incrustados en él (Ferrini 2013).

Teniendo en cuenta las características de la obra de Höfer, se puede establecer un paralelismo con el término “heterotopía” descrito por el filósofo francés Michel Foucault (1926 - 1984) en su conferencia *Des espaces autres* [De los espacios otros] (1967), donde menciona la capacidad de reunir en un “lugar real” diversos espacios o “varios emplazamientos que son por sí mismos incompatibles” (Foucault 1999, 437-38) ya que “estamos inmersos en una red de relaciones espaciales en la que los espacios poseen diversos significados” (Blanco Arroyo 2017, 40).

## Axel Hütte

La fotografías de Axel Hütte<sup>316</sup> (1951) muestran paisajes urbanos o naturales donde la presencia de personas es inexistente, poniendo en relación al espectador con el sentimiento de “*sublime romántico*”<sup>317</sup> (Goldie y White 2018, 51), un sentimiento de pequeñez humana y de expectación ante los paisajes que presenta. Una relación que se ve reforzada por el gran tamaño de las fotografías (Polte 2017, 95), estéticamente frías y utilizando una cámara de gran formato que permite conseguir detalles definidos, así como por la búsqueda de paisajes y condiciones climáticas concretas [figura 124]. Este trabajo lo realiza de una manera lo más *desafectadamente* posible, y “con una calidad de detalles que pone de manifiesto su preocupación formal por la desnudez y la pureza de registro” («Axel Hütte» 2020). Como el propio Hütte menciona: “No me interesan los lugares en los que se han hecho cientos de miles de fotografías. Quiero atrapar la realidad que hay entre líneas, la que nunca ha sido capturada, ser yo el que atrape su primer momento como imagen” (cit. en EFE 2008).



Figura 124.

Axel Hütte, *Rheingau/Nebel-II*, 2009.

---

<sup>316</sup> Para más información sobre la vida y obra de Axel Hütte, consultar: Axel Hütte, *Axel Hütte: Early Works*, 2017; Julio Llamazares, Rosa Olivares, *Axel Hütte. Terra Incognita*, 2004.

<sup>317</sup> El filósofo irlandés Edmund Burke (1729 - 1797), uno de los primeros en definir el concepto de lo Sublime en su libro *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Sublime y lo Bello] (1757), escribió que la experiencia de inmensidad o de infinitud que experimenta el hombre frente al poder de la naturaleza cuando esta se muestra grandiosa o desatada produce “la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir”. Y también que “todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, lo que es de algún modo terrible o actúa de una manera análoga al terror es fuente de lo Sublime”. Naturalmente, según Burke, cuando el dolor o el peligro acosan demasiado no hay deleite alguno. Pero, con cierta medida, pueden ser objeto de satisfacción. Lo Sublime comporta, por consiguiente, una complacencia del todo ambigua: se trata de algo así como un “horror delicioso” (Baeza 2017).

Hütte realiza sus fotografías por todo el mundo, y su manera de trabajar comenzó con las becas que obtuvo para acudir a Venecia y Londres, lugares en donde comenzó a crear obras en las que se puede observar el estilo de la *Düsseldorfer Fotoschule* [figuras 125 y 126].



Figura 125.

Axel Hütte, *Campo San Sebastiano*, 1985.



Figura 126.

Axel Hütte, *fotografía publicada en el ensayo fotográfico London*, 1982 - 1984.

A partir de estas obras, la evolución de su trabajo le llevó a un tipo de fotografía que se define por la elección de un género poco habitual en el arte en aquella época (Olivares 2004) como es el paisaje como concepto estético y formal. De esta manera Hütte traza las bases de una diferencia estética esencial y deja atrás los retratos en blanco y negro o sus opresivas arquitecturas de ciudades de épocas anteriores (S. B. O. García 1997), por lo que sus fotografías no pueden considerarse como una simple continuación de la tradición de la pintura paisajística en un medio fotográfico, sino que aporta una



reflexión a partir de la evolución de su obra, que en cierto sentido puede ser similar a la experimentación seguida por el pintor Gerhard Richter para llegar a similares resultados en la pintura. Los aspectos característicos de sus fotografías de paisajes suelen ser la forma de situar la línea del horizonte y una atmósfera que provoca la sensación de que la imagen no tiene límites [figura 127], estructurando la imagen en diferentes niveles de importancia, tal y como Rosa Olivares menciona sobre Hütte con motivo de su exposición: “Sus fotografías pueden analizarse como campos claramente estructurados, ya sean vistas panorámicas o planos más cortos” (Olivares 2004).



Figura 127. Axel Hütte, *Niagara Falls, Canada*, 2016.

## Thomas Ruff

En el trabajo de Thomas Ruff<sup>318</sup> (1958), al igual que en el de Andreas Gursky, el principio de la construcción, de la manipulación de la realidad y objetividad de la imagen fotográfica forma parte de su proceso de investigación y creación. En el caso de Ruff la búsqueda de la simetría perfecta y la limpieza en sus fotografías son el motivo por el que manipula la realidad de estas, el objetivo es crear una imagen que sea “mejor” y más objetiva que la realidad misma, y es precisamente en este sentido donde su estructura y lenguaje del medio fotográfico se distancian del documentalismo de Bernhard y Hilla Becher (Gunti 2019, cap. Thomas Ruff's «Häuser» Series).

Otra característica de la obra de Ruff es la combinación de archivos personales con imágenes apropiadas de diversas fuentes como periódicos como en el caso de su serie *Zeitungsfotos* (1990 - 1991), comics, fotografías científicas de los archivos del Observatorio Europeo Austral en la serie *Sterne* (1989 - 1992) [figura 128], fotografías médicas en la serie *Retuschen* (1995), archivos de fotografía industrial de la década de 1930 en *Maschinen* (2003), así como fotografías descargadas de internet y posteriormente manipuladas en las series *Nudes* (1999) y *JPEG* (2004) («From the BJP Archive: Thomas Ruff» 2017). Una metodología que puede relacionarse con lo que Hal Foster<sup>319</sup> denomina “el impulso del archivo”<sup>320</sup> en el arte contemporáneo<sup>321</sup>.

El procedimiento de Ruff es el de organizar las fotografías en series temáticas, que a menudo se subdividen en otras, que debido a su amplio espectro de referencias abarcan gran variedad de géneros, como el retrato [figura 129], el paisaje, la arquitectura, el desnudo, la fotografía de prensa, la industrial o la científica. Esta diversidad de temas y sus variaciones le permiten investigar el medio, tipologías en las que cada una de las

---

<sup>318</sup> Para más información sobre la vida y obra de Thomas Ruff, consultar: Bennett Simpson, *Thomas Ruff: JPGs*, 2009; Gerald Matt, *Thomas Ruff: Oberflächen, Tiefen / Surfaces, Depths*, 2009.

<sup>319</sup> Harold Foss Foster (1955), crítico de arte e historiador estadounidense.

<sup>320</sup> Jacques Derrida (1930 - 2004), filósofo francés, utiliza el término para describir el concepto de archivo en *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne* (1995), para él la “fiebre de archivo” está ligada a la repetición-compulsión y a un impulso de desaparición.

<sup>321</sup> “Quizás la dimensión paranoica del arte archivístico es el otro lado de su ambición utópica: su deseo de convertir el retraso en devenir, recuperar visiones fallidas en el arte, la literatura, la filosofía y la vida cotidiana en posibles escenarios de tipos alternativos de relaciones sociales, para transformar el “no lugar” del archivo en el “no lugar” de una utopía. Esta recuperación parcial de la demanda utópica es inesperada: no hace mucho tiempo, este era el aspecto más despreciado del proyecto moderno(/ista), condenado como gulag totalitario de la derecha y tabula rasa capitalista de la izquierda. Este movimiento para convertir ‘sitios de excavación’ en ‘sitios de construcción’ también es comprendido de otra manera: sugiere un cambio de una cultura melancólica que ve lo histórico como algo más que lo traumático” (Foster 2004, 22).

series tiene su propia existencia, tecnología y morfología. Algo que nos permite comprender que su interés se dirige a las condiciones que han posibilitado la existencia de la imagen fotográfica como un elemento único dependiente de su utilización, manipulación (Lirón 2016) y “de los significados que le proporcionan una identidad variable, contingente y no fija”<sup>322</sup> (Grigoriadou 2012, 173).



Figura 128. Thomas Ruff, *Sterne*, 1989 - 1992.

---

<sup>322</sup> Para más información, consultar: Dan Adler, “The Apparatus: On the Photography of Thomas Ruff”, en *Art Journal*, 2016, vol. 75, núm. 2: 66-87.



Figura 129.

Thomas Ruff, *Portraits*, 1981 - 1991.

Para Ruff, la fotografía no puede representar el carácter de una persona, su verdad interior, al igual que no puede describir sus emociones: “la fotografía no puede penetrar ni un milímetro dentro de la piel” (Winzen 2003, 101). Es por esta razón que sus modelos siguiendo las instrucciones del artista, tienen que excluir cualquier expresión o emoción. Además, son fotografiados de modo frontal, en perfil y escorzo como si se tratara de bustos escultóricos. Ruff realiza retratos prácticamente vacíos desde un punto de vista psicológico, como si los rostros fueran objetos, y consiguió que esta modalidad fotográfica recibiese una repentina fama a nivel internacional. Sin embargo, no siguió dedicándose durante mucho tiempo a este ámbito temático.

Por lo que el procedimiento de Ruff es el de trabajar a partir de una estructura de archivo que puede ser una acumulación de fotografías preexistentes o bien creadas para la ocasión. Las fotografías cotidianas de su entorno (la calle, Internet, la televisión, los periódicos, las revistas, los libros y las postales) así como su interés por la tecnología fotográfica [figura 130] (Zwirner 2019), le brindan la posibilidad de explorar y producir un archivo de fotografías desarrollando, tal y como Ruff mencionaba en una entrevista, una especie de “gramática” del medio fotográfico (cit. en Blank 2009, 136).



Figura 130.

Thomas Ruff, *Nacht 10 III*, 1992.

El lenguaje o la “gramática” del medio fotográfico de la que

habla Ruff, hace alusión a la existencia particular de la imagen, a su uso y función, así como a las técnicas y las diversas tecnologías que se combinan con ella en su obra (Maggia y Ruff 2006, 140), como por ejemplo la doble exposición, el retoque manual, la manipulación digital, la apropiación, la visión nocturna, el fotomontaje, la estereografía así como los programas de ordenador<sup>323</sup>.

Ruff no pretende crear un documento fotográfico “real” de un edificio arquitectónico o de un retrato, sino “crear una imagen” de estos<sup>324</sup>, situando la noción de manipulación en relación con la identidad de la fotografía con el principio de su condición objetiva como articulador de su investigación artística. El hecho de que Ruff intervenga en el archivo y cuestione la condición propia de la fotografía como registro archivístico, como documento verdadero y legítimo de la realidad, hace que nuestra relación con la imagen y concretamente con sus fotografías sea definida en términos de una realidad manipulada y conscientemente re/construida (Newton 2012).

### **Thomas Struth**

*Thomas Struth*<sup>325</sup> (1954) comenzó su carrera artística en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf a donde acudió interesado por la pintura y conoció la fotografía (Brougher y Ferguson 2001, 200). En 1976 comenzó a realizar fotografías en blanco y negro de las clases vacías de la academia y seguidamente (hasta la década de 1990) de las calles de la ciudad de forma sistemática. En sus primeras fotografías la perspectiva central es un elemento fundamental que revela una necesidad de excluir cualquier enfoque subjetivo, enfatizando, al contrario, la posición distante y objetiva característica de la *Düsseldorfer Fotoschule* (Foster et al. 2006, 525). El resultado de su método son fotografías de vistas de calles cuya perspectiva lineal les otorga una composición idéntica y un carácter analítico que facilitan la comparación de diferentes estructuras entre sí. Aunque se traten de diferentes calles en diferentes ciudades,

---

<sup>323</sup> Para más información, consultar: entrevista de Vicki Goldberg a Thomas Ruff, “Thomas Ruff with Vicki Goldberg”, en *The Brooklyn Rail*, 2005, desde: <https://brooklynrail.org/2005/06/art/thomas-ruff>

<sup>324</sup> A este respecto Thomas Ruff menciona: “La mayoría de las fotos con las que nos encontramos hoy ya no son realmente auténticas. Tienen la autenticidad de una realidad manipulada y arreglada de antemano. Debes conocer el contexto de una fotografía en particular para entenderla correctamente” (cit. en E. F. Campbell 2011).

<sup>325</sup> Para más información sobre la vida y obra de *Thomas Struth*, consultar: *Thomas Struth*, Nature & Politics, 2016; *Annette Kruzynski, Tobias Bezzola, James Lingwood, Thomas Struth*, Fotografien 1978-2010, 2010.

tienen como característica el aparecer neutras e impersonales gracias a sus similitudes, negando una identidad fija. Por ejemplo, la fotografía *Sommerstrasse, Düsseldorf* [figura 131] parece tener una estructura o un aspecto similar a la de la fotografía *Clinton Road, London* [figura 132]. Este tipo de fotografía nos puede recordar a las obras de Jean Eugène Auguste Atget [ver página 116] sobre el París del siglo XIX [figura 133].



Izquierda: Figura 131. Thomas Struth, *Sommerstrasse, Düsseldorf*, 1980.

Derecha: Figura 132. Thomas Struth, *Clinton Road, London*, 1977.



Figura 133.

Jean Eugène Auguste Atget, *Rue Rataud, vue prise de la rue Lhomond, 5ème arrondissement, Paris*, 1913.

Walter Benjamin escribe sobre la obra de Jean Eugène Auguste Atget en términos semejantes a los que pueden aplicarse a la obra de Struth: “Al atrapar las calles de París en vistas que las muestran deshabitadas, Atget supo encontrar el escenario de este proceso; en esto reside su importancia incomparable. Con toda razón se ha dicho de él que captaba esas calles como si cada una fuese la ‘escena del crimen’. La escena del crimen está deshabitada y es fotografiada en busca de indicios. Con Atget, las tomas fotográficas comienzan a ser piezas probatorias en el proceso histórico” (Benjamin 2016, 58)<sup>326</sup>.

<sup>326</sup> A este respecto, la investigadora Eirini Grigoriadou menciona que la semejanza a la “escena de un crimen” se debe “a una atmósfera psicológica intensa” (Grigoriadou 2014, 96), aunque la cita completa de Walter Benjamin es: “No resulta casual en absoluto que se haya comparado las fotografías de Atget con las de la policía en el lugar de un crimen. Pero, ¿no es cada rincón de nuestras ciudades, precisamente, el lugar de un crimen? ¿No es cada uno de sus transeúntes bien precisamente un criminal? Y, ¿no tiene el fotógrafo —el sucesor de arúspices y augures— que descubrir la culpa en sus imágenes, señalando al culpable?” (cit. en Walker 2002, 100). Benjamin hacía referencia a la introducción de la edición alemana del libro *Lichtbilder* (1930) de Atget realizada por Camille Recht donde escribe que las fotografías “recuerdan a una fotografía policial en el lugar del hecho” [“eine Polizeiphotographie am

Sobre sus fotografías de calles, Struth menciona en una entrevista con Gil Blank (Blank y Struth 2007):

**“Thomas Struth:** Ya había tomado la decisión de fotografiar calles incluso antes de conocer a los Becher. Pero tras haberles conocido, y pudiendo ver su trabajo, mi primera idea fue: ‘gran sistema... pero mal tema’.

Porque a principios y a mediados de los 70, el tema fotografiado por los Becher perdió prácticamente su motivo en el paisaje, y mi generación de posguerra tenía un punto de vista completamente diferente sobre la historia, el arte y la política.

Sentía como si el problema fuese que la pasión y el amor que tenían por estas cosas...estuviese escondido debajo de una manta. Para realizar un trabajo así, está claro que tienes que quererlo, que tienes que amar realmente los depósitos de agua o las torres de refrigeración. [...] La austeridad de la estructura, del orden de aquel archivo, tiene una expresión tan fuerte en su significado que el resto de asuntos quedan prácticamente ocultos.

**Gil Blank:** ¿Pero qué está oculto?

**TS:** Bueno, les conozco bastante bien, y lo encuentro más inspirador cuando hablo con ellos, siempre hablan sobre, por ejemplo, Proust y la política en Francia u otros temas parecidos. Ellos tienen una lectura histórica muy específica y analítica, pero en sus fotos...

**GB:** ... No es perceptible.

**TS:** No, no es perceptible.

**GB:** Cuando formularon por primera vez su trabajo, el diagnóstico de ese conflicto no estaba permitido, o al menos no era posible.

**TS:** Totalmente. Me acuerdo de Hilla diciendo que, en las primeras décadas, en los cincuentas [1950] y en los sesentas [1960], lo que estaba prohibido como concepto en Alemania era mirar realmente a algo. Simplemente abrir los ojos y mirar algo y hablar de ello. Eso es precisamente lo querían hacer, por lo que utilizaron los diferentes tipos de objetos a los que pudieron dar vida, o que tienen un particular diseño sin demostrar abiertamente la intención del diseño. Esa era su elección.”

---

Tatort gemahnend”]. En el texto Recht se estaba refiriendo no tanto a las escenas despobladas de las calles sino a las imágenes de viviendas domésticas y los problemas consecuentes de la pobreza: “una cama nupcial junto a una chimenea... atestigua el problema de la vivienda” (Recht cit. en Company 2009).

Teniendo en cuenta su trabajo metódico, no es extraño que el análisis sistemático que Struth hace de las estructuras urbanas haya sido relacionado con el término “arqueología urbana” (Foster et al. 2006, 525). Una de las razones para comenzar este proyecto fue en primer lugar el deseo de “descubrir algo”, su necesidad de comprender qué tipo de relación se establece entre el individuo y la arquitectura urbana de posguerra en Alemania<sup>327</sup>, y cómo la herencia histórica con la que uno se enfrenta, actúa sobre nosotros (Ghent Urban Studies Team 2002, 46). A este respecto Struth menciona que la fotografía es “un proceso intelectual de comprender las personas o las ciudades y sus conexiones históricas y fenomenológicas”<sup>328</sup>. El paralelismo que realiza el urbanista Kevin Lynch de la ciudad como un escenario parece corresponder al efecto que las fotografías de los espacios urbanos de Struth producen: “No somos tan solo observadores de este espectáculo, sino que también somos parte de él, y compartimos el escenario con los demás participantes” (Lynch 2015, 10). Pero más allá de la atmósfera melancólica que caracterizó el archivo de la arqueología industrial de los Becher, el interés de Struth, como él mismo menciona, no es crear un archivo de fotografías, de “imágenes nostálgicas para documentar algo que después ya no existirá”<sup>329</sup> o “un archivo de las ciudades del mundo” sino “plantear cuestiones acerca de la responsabilidad y de los efectos tanto del entorno natural como del construido”<sup>330</sup>.

En el procedimiento de trabajo de Struth las fotografías son tipologías<sup>331</sup> que se constituyen del material de archivo, creado en conjunto, donde la colección se organiza

---

<sup>327</sup> Los edificios urbanos en el período de la reconstrucción en Alemania pueden entenderse como “(...) edificios *ahistóricos* en el sentido de la falta de historia. Estos nuevos edificios (...) hablan sobre la culpabilidad” (Minelli 1989, 193).

<sup>328</sup> Thomas Struth, “Entrevista entre H. D. Buchloh y Thomas Struth”, en *Arte y fotografía*, 2011: 251.

<sup>329</sup> James Lingwood sostiene que hay una “necesidad de *componer* el tema que imponer un método predeterminado [...] Este ‘encierre sistemático’ [...] está más bien en cada imagen que predeterminado por un sistema” (James Lingwood, “Working the system”, en *Typologies: Nine Contemporary Photographers*, 1991: 94). En otras palabras, dicho encierre sistemático que se produce dejará de ser la condición de la presentación de sus imágenes y se desplazará, se integrará o será ahora la condición compositiva de sus imágenes. De un modo parecido, Susanne Lange menciona al respecto: “[...] las categorías abstractas como la secuencia serial, el orden, y la estructura se hicieron el tema actual de la imagen” (S. Lange y Gaines 2007, 84).

<sup>330</sup> Mark Gisbourne, “Interview with Thomas Struth”, en *Art Monthly*, núm. 178, mayo 1994: 5.

<sup>331</sup> Respecto a las tipologías de Struth y a este tipo de metodologías de estudios inscritos en la estética del archivo, en el catálogo de la exposición *Typologies: Nine Contemporary Photographers* (1991), puede leerse: “La tipología es un tipo específico de series. Como las series, los elementos de una tipología tienen un peso igual y, no una secuencia fija; en cierto modo, estas imágenes son modulares [...] El archivo [...] es un marco apropiado para entender esta obra. [...] Los fotógrafos en “tipologías” recuerdan



siguiendo un procedimiento donde los criterios de observación y de análisis sistemático cobran una mayor importancia (Oddie 1999). La atención con la que Struth se dedica a seleccionar, organizar y analizar sus tipologías de estructuras arquitectónicas “parece similar a la atención que un especialista da a su objeto de investigación” (Grigoriadou 2010, 349). A este respecto Benjamin Buchloh<sup>332</sup> menciona que estas fotografías son “el archivo de un mundo desaparecido [...] en este caso, la realidad de un espacio social habitado y experimentado y sus estructuras arquitectónicas públicas” (Struth 1990, cap. Introduction)<sup>333</sup>. Sus fotografías pueden entenderse como la reconstrucción urbana y la construcción de una nueva identidad<sup>334</sup>, y aunque no se muestran los procesos sociales de aquella época, las fotografías son la representación del aquí y el ahora de un contexto concreto. A este respecto Struth menciona “No es mi deseo hacer un archivo de las ciudades del mundo. Quiero plantear cuestiones acerca de la responsabilidad y de los efectos tanto del entorno natural como del construido” (cit. en Bright 2005, 213). A esto hay que añadir la decisión de excluir la presencia humana en las fotografías, “Cuando miras esas calles vacías puedes imaginarte más fácilmente a ti mismo en el espacio” (Minelli 1989, 194).

En 1987, Struth presenta sus fotografías de la arquitectura urbana bajo el título *Unbewusste Orte* [Lugares inconscientes] en la Kunsthalle de Berna<sup>335</sup> y sobre ello menciona: “Al excluir la representación de individuos en mis fotografías transformo la relación normal del espectador con la fotografía. Las calles vacías son para mí escenarios. Y uno puede imaginar los actores” (Struth 1990, 9).

Entre 1989 y 1995, Struth realizó fotografías de las salas de exposiciones de museos [figura 134] para analizar el comportamiento del ser humano en estas y plasma cómo el individuo se integra en el turismo cultural. Sus fotografías permiten al espectador

---

más a esos especialistas, recopilando archivos de imágenes similares que colecciones de “momentos decisivos”. [...] utilizan sus propios archivos de modo similar, proporcionando un marco para la interpretación de cada fotografía” (Freidus, Lingwood, y Slemmons 1991, 11-12).

<sup>332</sup> Benjamin Heinz-Dieter Buchloh (1941), historiador de arte alemán.

<sup>333</sup> Para más información sobre el concepto de archivo relacionado con el arte, consultar: Ana María Guasch, *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*, 2011.

<sup>334</sup> “Lo que tenemos es un estado esqueleto de estar juntos (arquitectónicamente)” (Birnbaum 2002, 147).

<sup>335</sup> Para más información sobre la exposición, consultar: Thomas Struth, *Thomas Struth: Unbewusste Orte / Unconscious Places*, 1987.

reflexionar sobre la relación entre su imagen como espectador y la obra de arte en el espacio expositivo<sup>336</sup>.



Figura 134. Thomas Struth, *Pergamon Museum 3, Berlin, 2001*

“Cuando empecé a exponer en museos me planteé la diferencia que existe entre los lugares que acogen a las personas, como aeropuertos o centros de arte. Me pregunté cómo las obras de arte sobreviven como tal, sin que se les arranque parte de ese “aura” que tienen precisamente por la cantidad de gente que las mira” («El fotógrafo Thomas Struth, primer artista vivo que entra con sus obras en el Museo del Prado» 2007).

Destacamos la visión de Eirini Grigoriadou sobre la obra de Struth, cuando menciona que “el vínculo de sus diversas series, son las situaciones, las actitudes, los *eventos* que forman parte del presente de nuestra época. Michel Foucault en *L' Archéologie du savoir* remite al método de la arqueología para remarcar, no la búsqueda de un origen, sino una red de relaciones y conexiones sociales, políticas e históricas que tienen lugar en el presente (Foucault 2015). Esta interacción constituye un campo dinámico basado

---

<sup>336</sup> En relación a este comportamiento, Guy Debord menciona esta gira en torno a la historia, pero también a la cultura del espectáculo: “la alienación del espectador en favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos ve; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo” (Debord 2012, 49).

en relaciones *generativas* que hacen del archivo y su forma pasiva un *diagrama* que *expresa* relaciones. El archivo deja de ser una forma fija y central de poder, convirtiéndose en un diagrama abstracto cuyas relaciones compuestas de coexistencia forman coordenadas concretas de lo social” (Grigoriadou 2014, 98). A este respecto, la historiadora del arte Marianne Krogh Jensen (n. d.), define el diagrama del archivista como un generador del tiempo: “El archivista trabaja no solo verticalmente y horizontalmente, sino también en dimensiones diagonales, cruzando todos los niveles y enlaces [...] una concepción del tiempo donde el pasado, o el archivo, precede y crea el presente”<sup>337</sup>. Cuando Struth afirma que “intento estar constantemente entre los espacios” (Reust 2002, 151)<sup>338</sup>, parece hacer referencia a que su proceso creativo se basa en un posicionamiento a partir de la vida cotidiana a lo que él denomina “lugar inconsciente” que organiza y reorganiza mediante la fotografía. “Su interés no es crear un ‘archivo de imágenes’, sino trazar conexiones que hacen del archivo un diagrama de direcciones *no fijas*” (Grigoriadou 2010, 426).

---

<sup>337</sup> Marianne Krogh Jensen, “Mapping Virtual Materiality”, en *Olafur Eliasson: Surroundings Surrounded. Essays on Space and Science*, 2001: 308-309.

<sup>338</sup> Para más información sobre la heterogeneidad temática del archivo de Thomas Struth y su estrecha interrelación en términos de la matriz visual que pone en cuestión las rigurosas categorías de su archivo, consultar: Nana Last, “Thomas Struth: From Image to Archive to Matrix”, en *Praxis: Journal of Writing and Building*, núm. 7, 2005: 78-87.

### 2.5.8. Wim Wenders

Ernst Wilhelm Wenders<sup>339</sup> (1945) nació en Düsseldorf (Alemania), se graduó en la escuela secundaria en Oberhausen en el área de Ruhr para pasar a estudiar medicina (1963 - 1964) y filosofía (1964 - 1965) en Freiburg, Düsseldorf y Múnich. Sin embargo, abandonó los estudios universitarios y se mudó a París en octubre de 1966 donde estudió pintura y trabajó de grabador en el estudio de Johnny Friedlander<sup>340</sup>. Estando en París se interesó por el cine, acudiendo regularmente a las sesiones de la Cinemateca Francesa pero no consiguió pasar la prueba de ingreso de la Escuela de Cine Nacional de Francia (hoy en día llamada La Fémis). Regresó a Alemania en 1967 para trabajar en la oficina de United Artists en Düsseldorf, posteriormente consiguió ingresar en la Hochschule für Fernsehen und Film München [Universidad de Televisión y Cine de Múnich] (Biarese y Solinas 1988, 231). Durante este periodo, Wenders completó varios cortometrajes y un largometraje en blanco y negro de 16 mm titulado *Summer in the City* (1970).

Wenders compartió espacio físico y temporal con la época de mayor influencia de la *Düsseldorfer Fotoschule* [ver página 181], que transcurre durante la década de 1960 hasta mediados de la década de 1970, la era del *Neuer Deutscher Film* [nuevo cine alemán]. Desde un punto de vista formalista en sus primeras películas se pueden encontrar parentescos con la *Düsseldorfer Fotoschule* en cuanto a la composición de forma y figuras, concretamente en la *trilogía de la carretera* compuesta por las películas *Alice in den Städten* (1973), *Falsche Bewegung* (1974) y *Im Lauf der Zeit* (1975), integradas dentro del género del *road movie*. Estos primeros trabajos los graba en el área de Düsseldorf, compartiendo localización con la Academia, y el territorio que habita influye en su obra. En su caso “el estilo viene condicionado por las limitaciones

---

<sup>339</sup> Se ha decidido incluir a Wim Wenders dentro del estética objetiva debido a que al “aislar la imagen fotográfica y cinematográfica de Wenders de otros elementos filmicos, nos sumerge en la fotografía de la “Escuela de Düsseldorf”, no solo por las características formales de sus encuadres, sino también por un fondo conceptual que subyace en los filmes del cineasta y en las tomas de la Escuela” (Mayorgas 2012, 2). Además, el uso del paisaje en las películas de Wenders, nos permite conectar su obra con una de las preocupaciones de la *Düsseldorfer Fotoschule*: “Se ha solido hablar de paisaje intransitivo, como de aquel que presenta una actitud interrogativa hacia la realidad y hacia la inserción del personaje en ella. Una vez más, una manera de expresar la alienación en términos formales” (Marzabal 1998, 115). Para más información sobre la vida y obra de Wenders, consultar: Wim Wenders, *El acto de ver: textos y conversaciones*, 2005; Iñigo Marzabal, *Wim Wenders*, 1998; Alexander Graf, *The Cinema of Wim Wenders: The Celluloid Highway*, 2002; Robert Phillip Kolker, Robert Kolker, Peter Beicken, *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire*, 1993.

<sup>340</sup> Gotthard Joachim Friedlaender (1912 - 1992), artista gráfico y grabador alemán-francés.

de las circunstancias históricas” (Poyato 2006, 111) puesto que Alemania todavía no se había recuperado de las secuelas de la Segunda Guerra Mundial y se encontraba bajo una gran influencia estadounidense, y al utilizar los lugares industriales en desaparición “parece que [Wenders] quisiera proclamar la necesidad de un renacimiento y una nueva identidad para su país, para sus gentes” (Camiñas y Rodríguez 2011, 164).

Como ejemplo de la utilización de los mismos recursos paisajísticos disponibles en el Ruhr por parte de la *Düsseldorfer Fotoschule* y Wenders tenemos las arquitecturas industriales abandonadas de la serie *Aufbereitungsanlage* [figura 135], obra representativa de los Becher que data de 1967, y el fotograma perteneciente a la película *Im Lauf der Zeit* (1975) [figura 136].

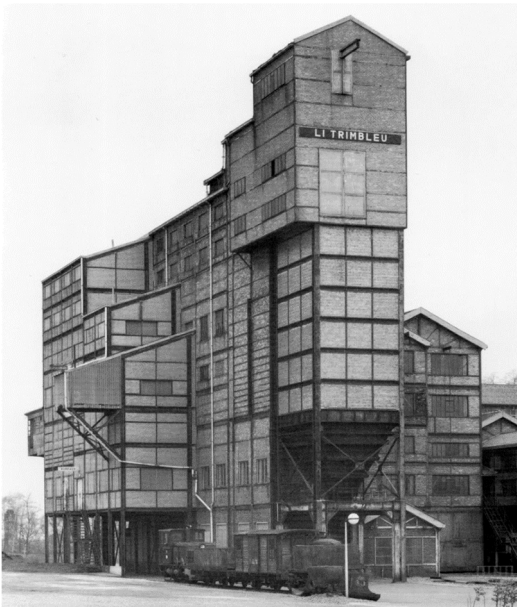


Figura 135.

Bernhard y Hilla Becher, *Aufbereitungsanlage*, 1967.



Figura 136.

Fotograma de la película *Im Lauf der Zeit*, Wim Wenders, 1975.

Sobre las similitudes que puedan encontrarse entre la obra de la *Düsseldorfer Fotoschule* o, posteriormente, de varios autores estadounidenses, cabe destacar que Wim Wenders ha declarado que, aunque le debe mucho a la actitud de Walker Evans de “retroceder modestamente para dejar que el objeto sea lo que es”, y que considera a Robert Adams como un “gigante” para él, no cree que haya sido influenciado por los fotógrafos, sino por pintores del paisajismo holandés del siglo XVII, así como

Caspar David Friedrich<sup>341</sup> o Edward Hopper [ver página 145], de quien Wenders, dijo que era un “loco total por el cine” y cuyas pinturas están “cinematográficamente expectantes” con algo a punto de suceder en “el siguiente fotograma” (Goldberg 2003).

A parte de la localización, otra de las referencias significativas que comparte con la Escuela es la obra del fotógrafo August Sander [ver página 174], que tanto para los Becher como para Wenders había supuesto la base para la construcción de una estética propia. Observamos el uso de una misma toma estática central, clásica y distanciada que encumbró a Sander en su trabajo *Antlitz der Zeit* [Rostro de nuestro tiempo] (1929). Para Wenders, Sander es un redescubrimiento al que rendirá homenaje en *Der Himmel über Berlin* [El cielo sobre Berlín] (1987) y en *Notebooks on cities and clothes* (1989)<sup>342</sup> (Gómez 2012, 20-21).

Paralelamente a estas influencias, Wenders inicia su trabajo como cineasta influenciado por el manifiesto de Oberhausen<sup>343</sup> de 1962, que abre la puerta a los nuevos cineastas alemanes (*Neuer Deutscher Film*). Las obras de los que componentes de este manifiesto poseen una intención política que quiere exhortar el pasado alemán. Posteriormente, aun compartiendo las intenciones de dicho manifiesto, Wenders se va apartando del grupo para crear un estilo propio<sup>344</sup>, que se aleja del lenguaje ortodoxo cinematográfico y teatral, ahondando en otros caminos, más experimentales, que huyen de la ficción para acercarse al género documental. Las intenciones del cineasta, insisten en captar la realidad de la forma más pura, aproximándose al concepto de

---

<sup>341</sup> Caspar David Friedrich (1774 - 1840), pintor nacido en la Pomerania sueca, perteneciente al movimiento romántico alemán.

<sup>342</sup> *Notebook on Cities and Clothes* [Apuntes sobre ciudades y vestimentas] es una película documental sobre Yohji Yamamoto dirigida por Wim Wenders, en la que Yamamoto menciona cómo August Sanders fue una gran influencia para él (Mah 2009, 22).

<sup>343</sup> El manifiesto de Oberhausen fue una declaración de un grupo de 26 jóvenes cineastas alemanes, iniciada por Haro Senft, en el Festival Internacional de Cortometrajes de Oberhausen (Alemania), el 28 de febrero de 1962. El manifiesto fue un llamado a las armas para establecer un “nuevo cine alemán”.

Los firmantes del manifiesto se conocieron como el Grupo Oberhausen y son vistos como importantes precursores del Nuevo cine alemán que comenzó más tarde en la década. Sus nombres son: Bodo Blüthner, Boris von Borresholm, Christian Doermer, Bernhard Dörries, Heinz Furchner, Rob Houwer, Ferdinand Khittl, Alexander Kluge, Pitt Koch, Walter Krüttner, Dieter Lemmel, Hans Loeper, Ronald Martini, Hansjürgen Pohland, Raimund Ruehl, Edgar Reitz, Peter Schamoncher Schritcher, Franz-Josef Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Wolfgang Urchs, Herbert Vesely y Wolf Wirth (Niewalda 2012). Para ver el manifiesto, consultar:

[https://www.kurzfilmtage.de/fileadmin/Kurzfilmtage/Kurzfilmtage\\_allgemein/Manifest/heller\\_ob\\_manifest\\_text.jpg](https://www.kurzfilmtage.de/fileadmin/Kurzfilmtage/Kurzfilmtage_allgemein/Manifest/heller_ob_manifest_text.jpg)

<sup>344</sup> “La decisión más política que tomas es hacia dónde diriges los ojos de las personas” (Wim Wenders, *The Act of Seeing*, 1997, citado en David Levi Strauss, *Between The Eyes: Essays on Photography and Politics*, 2003: 1).

tiempo real mediante el uso de largos planos-secuencia que le ayudan a establecer un nexo temático con el lugar en el que transcurre la acción: el paisaje se va convirtiendo en una parte fundamental de la construcción de su estilo y el territorio se convierte en el eje de sus obras. Es sus películas el lugar es un personaje más, así como el motivo a partir del cual surge la película, tal y como él indica en una conferencia:

“¿Cuál es la fuerza motriz dentro de una película, su motor, su alma? ¿Qué la mantiene en marcha? En el cine contemporáneo, encontraréis rápidamente que su poder proviene de la historia. ‘La historia’ es el héroe de la mayoría de las películas contemporáneas, sobrepasando la mayor parte de otros intereses. Los actores son intercambiables, el director, también, por supuesto, y así pasa con todo el mundo excepto por la historia.

Por otro lado, la historia podría estar al servicio de otra fuerza mayor que sería capaz de dirigir la película, otra fuerza que en principio pudiese crear el deseo de realizarla. Normalmente ‘está ahí’, algo en lo que nadie parece pensar mucho. Estoy hablando acerca de los lugares, y del ‘sentido de lugar’.

En términos fotográficos, los lugares son principalmente identificados como ‘escenarios’, ‘localizaciones’ o ‘fondos de escena’. Son considerados ciertamente el elemento más pasivo tanto en las películas como la fotografía. Estoy muy en contra de este punto de vista. Pienso que está equivocado. Me gustaría darle a los ‘lugares’ un lugar más digno.

Estoy contento de ser un fotógrafo de lugares.

Tan metafóricos como puedan parecer, los lugares son siempre reales. Se puede caminar alrededor o tumbarse en el suelo. Puedes coger una piedra o un puñado de arena. Pero nunca podrás tomar el lugar contigo. Nunca podrás poseer un lugar realmente. Incluso la cámara no puede. Y si tomamos una foto, solamente estamos tomando prestado la apariencia del lugar por un momento mínimo, nada más que su epidermis, su superficie” (Wenders 2003).

De esta forma Wenders se aleja del “momento decisivo” que planteaba Henri Cartier-Bresson [ver página 111], para dar más tiempo de metraje y deleitarse con “una contemplación de la contemplación” (Parejo 2011, 75), transitando por lugares convertidos en relatos donde los planos buscan fijar una imagen y no un movimiento. Sus dilatadas tomas adquieren las características de una fotografía fija que activa los mecanismos de aprehensión en el espectador, que no espera la acción sino reflexión

basándose en “el discurso de lo real y lo documental, en detrimento del montaje” (Mayorgas 2012, 6). Wenders rivaliza en ese sentido con la toma fotográfica y sale al encuentro de la imagen, Hal Foster<sup>345</sup> lo justifica como una reacción al nazismo y al imperialismo que “provocó una crisis en la identidad occidental que algunas vanguardias trataron mediante el constructo simbólico del primitivismo” (Foster 2001, 221). Para plasmar este primitivismo, Wenders utiliza planos congelados, que hacen referencia a la contemplación fotográfica en las que el espectador dispone del tiempo suficiente para observar lo que ocurre en la escena. “De esta manera, y en ello radica la novedad, Wenders aporta al cine un carácter fotográfico de visualización” (Mayorgas 2012, 11).

En cuanto a la composición, estos paisajes destacan por ser escenarios abiertos con una extensa profundidad de campo y una claridad que les otorgan una cualidad descriptiva. El tratamiento de la profundidad de campo nos remite a las teorías de André Bazin<sup>346</sup>, en tanto que se apuesta por un cine que reproduce lo más fielmente posible la realidad: “Manteniendo nítido el foco desde la cámara misma hasta el infinito, el film puede construir interrelaciones dramáticas entre los distintos planos en profundidad de un mismo encuadre sin necesidad de trocear la realidad *profílmica*” (Bazin y López 2006, 90).

Wenders aporta una vía conceptual cuando utiliza el paisaje como lugar en el que ocurre una historia donde los personajes experimentan una serie de vivencias. Las temáticas y escenarios abordados pueden recordarnos, cuando las películas transcurren en Europa, a las perspectivas de calles de la serie fotográfica *Unbewusste Orte* [Lugares inconscientes] de Thomas Struth [figura 137, ver página 197], que podemos relacionar con los fotogramas de la película *Im Lauf der Zeit* [figura 138] y, cuando transcurren en Estados Unidos [figura 139], a las series fotográficas de Robert Adams [figura 140]. Las afinidades coinciden no solo por el tema escogido: una calle en la que convergen las líneas en un punto de fuga, sino también por el uso del blanco y negro y el posicionamiento de la cámara frontal a lo representado, el mismo rigor expresivo, la quietud, el orden, el ángulo y la perspectiva.

---

<sup>345</sup> Harold Foss Foster (1955), crítico de arte e historiador estadounidense.

<sup>346</sup> André Bazin (1918 - 1958), crítico de cine y teórico cinematográfico francés.





Figura 137.

Thomas Struth, *Prince Regent Street, Edinburgh*, 1985.



Figura 138.

Fotograma de *Im Lauf der Zeit*, Wim Wenders, 1975.



Figura 139.

Fotograma de *Alice in den Städten*, Wim Wenders, 1974.



Figura 140.

Robert Adams, *Denver, Colorado*, 1970.

En el caso de Wim Wenders hay un cierto grado de crítica a la imposición de un modelo único de bienestar que impone el modelo estadounidense, donde se acelera el consumo de imágenes y que acabará por conquistar el mundo de una forma global (Kearney 2002, 324).

Wenders escoge caminos narrativos poco usuales mediante los que se aleja de lo explícito, para aproximarse al propio lenguaje de la imagen dejando que sea esta la que narre, al igual que ocurre en el campo de la fotografía. La forma narrativa de Wenders, con planos estáticos y “espectatoriales”, con un anhelo objetivo y neutral, se unen a una selección de escenarios que suelen estar basados en experiencias propias del propio Wenders, y en donde normalmente ya ha realizado fotografías, a las que añade un guion (Court 2020, 164).

### ***Written in the West, 2000***

Las fotografías de la publicación *Written in the West* [figura 141] fueron realizadas a finales de 1983, Wenders se encontraba en los Estados Unidos en busca de los temas y localizaciones del Oeste que utilizaría en su película *Paris, Texas* (1984). Conduciendo a través de Texas, Arizona, Nuevo México y California, Wenders utilizó su cámara Plaubel Makina 67 [5,6 x 6,7 cm, formato medio] centrándose en realizar fotografías del paisaje y de las ciudades [figura 142], en las que puede verse su interés por la luz saturada y colorida del Oeste, y por la arquitectura e interiores que reflejan lo típicamente estadounidense. La serie que produjo, se expuso por primera vez en 1986 en el Centro Pompidou de París, y se publicó por primera vez en el año 2000<sup>347</sup>.

---

<sup>347</sup> Nicole Huber y Ralf Stern, “From the American West to West Berlin: Wim Wenders, Border Crossing, and the Transnational Imaginary”, en Jeffrey M. Diefendorf y Janet Ward (Ed.), *Transnationalism and the German City*, 2014.



Figura 141.

Wim Wenders, *Written in the West*, 2000.



Figura 142.

Wim Wenders, fotografía publicada en *Written in the West*, 1983.

“Solo utilizo una cámara cuando tomo fotos: o bien mi Plaubel Makina 67 o mi Fuji Panoramic GX617 [6 x 17 cm]. Estos aparatos vienen con objetivos con los que tienes que acercarte mucho a tu objeto, o alejarte” (Wim Wenders cit. en Armada 2013).

### 2.5.9. Robert Smithson

“Quizá me hubiera deslizado hacia una etapa más profunda de futuridad ¿Había dejado atrás el futuro real para avanzar hacia un futuro falso? Sí, lo había hecho. En ese momento de mi odisea suburbana la realidad estaba detrás de mí” (Robert Smithson cit. en Deren 2012).

Robert Smithson<sup>348</sup> (1938 - 1973) nació en Passaic, Nueva Jersey (Estados Unidos), aunque se mudaría poco después a otra localidad cercana. Estudió pintura y dibujo en la Art Students League de Nueva York desde 1955 a 1956 y luego brevemente en la Escuela del Museo de Brooklyn (Tsai y Butler 2004, 11-12). Sus primeras obras de arte expuestas fueron obras de collage influenciadas por la ciencia ficción y el *pop art*. Posteriormente se identificó principalmente como pintor, pero para 1964 ya aparece relacionado con el movimiento del arte mínimo emergente, abandonando la preocupación por su trabajo con el cuerpo que había desarrollado en años anteriores, pasó a estar interesando por las estructuras cristalinas y el concepto de entropía<sup>349</sup> (Tsai y Butler 2004, 22).

Conocido por ser uno de los precursores del *land art*, hemos decidido incluir a Smithson, debido a los paralelismos que se pueden encontrar entre sus trabajos fotográficos y la objetividad en la fotografía, la veracidad y el uso del archivo, centrándonos concretamente en dos publicaciones basadas en sus proyectos: *A tour of the monuments of Passaic* [Un recorrido por los monumentos de Passaic: Nueva Jersey] (2006) y *Hotel Palenque* (2011), surgidas como respuesta a dos entornos de

---

<sup>348</sup> Robert Smithson (1938 - 1973). Para más información sobre la vida y obra de Robert Smithson, consultar: Robert Smithson, *Un recorrido por los monumentos de Passaic: Nueva Jersey*, 2006; Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 2011; Jack Flam, *Robert Smithson: The Collected Writings*, 1996; Philip Ursprung, Fiona Elliott, *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*, 2013.

<sup>349</sup> Robert Smithson entendía la entropía, segunda ley de la termodinámica, como la explosión del rango de energía que nos indica que la energía es más fácil perderla que obtenerla. Smithson dijo que, en “el futuro definitivo, el universo se consumirá en una semejanza que lo abarca todo” (cit. en Howling Pixel 2019). Utilizó esta idea de entropía para explorar nociones de decadencia y renovación, caos y orden, *non sites* y movimientos de tierra, tratando de encontrar el equilibrio entre estos opuestos. Sus ideas sobre la entropía también se ramificaron en la cultura: “la expansión urbana y el número infinito de desarrollos habitacionales del auge de la posguerra han contribuido a la arquitectura de la entropía” (Smithson cit. en Anágua 2009), si bien, él no entendía la entropía como una desventaja sino como una forma de transformación de la sociedad y la cultura, cosa que muestra tanto en sus obras de arte como en “sus” *non sites*.

fuerte entropía, entornos en los que la actividad humana ha creado un nuevo paisaje que Smithson lee en clave artística (Flam 1996, 74).

El análisis que Smithson realiza sobre estos paisajes específicos, parte de una dialéctica personal entre sus intereses y las cualidades del entorno, a partir de los que crea una narración de los restos urbanos. Interpreta el paisaje industrializado de Passaic y del hotel mexicano como si fuera un terreno dialéctico, una contraposición de tensiones, un lugar marginal que ha sido definido como *old suburbia* (Reynolds 2004, 102), tal y como menciona Kay Larson: “en los suburbios mutilados de Nueva Jersey, Smithson halló el equivalente de una línea de falla geológica que dividía dos zonas adyacentes pero hostiles: la ciencia y la ficción, la creación y la destrucción, la civilización y el desierto” (K. Larson 1993, 27).

Hemos destacado la relación de Smithson con la fotografía puesto que es el medio que utiliza para registrar muchas de las obras que realiza *in situ*, especialmente en estos dos recorridos (Passaic y Palenque). Gracias a la reproducción fotográfica, podemos recrear el viaje y su afán por la búsqueda de los vacíos entrópicos [figura 143], interpretar la significación paisajística y comprender desde nuestra perspectiva su obra; la fotografía comprendida como el ojo mecánico que es capaz de romper la sutura entre el presente y el futuro, detener y congelar un instante (Owens 1994, cap. Photography «en abyme»). Así relata Smithson su experiencia en Passaic: “el sol de mediodía daba un carácter cinematográfico al lugar, convirtiendo el puente y el río en una imagen sobreexpuesta. Fotografíarlo con mi Instamatic 400 fue como fotografiar una fotografía” (Smithson 2006, 73).



Figura 143.

Robert Smithson, *The Fountain Monument*, 1967.

“Las propias fotografía de Passaic que hace Smithson funcionan como la garantía del espectador de una serie de enlaces *indexicales* a Nueva Jersey” (Rosalind Krauss cit. en Deren 2012).

Smithson realizó 103 fotografías para lo que se convertiría en la obra *A tour of the monuments of Passaic* (1967) [figura 144], la mayoría de las cuales presentan perspectivas anodinas muy parecidas entre ellas, lo cual ha llevado a que se haya llegado a establecer alguna similitud entre estas fotografías y los paisajes industriales de Charles Sheeler<sup>350</sup> [figura 145] o los de Bernhard y Hilla Becher [ver página 169], pero las fotografías de estos artistas presentan los edificios industriales con composiciones cuidadosas y detalladas, mientras que las de Smithson son más bien informales, puesto que algunas fotografías están desenfocadas, otras infraexpuestas e incluso aparece su dedo, e incluso las copias de las fotografías fueron realizadas en una tienda normal e impresas de manera estándar. Pero aún y todo cabe destacar la semejanza conceptual que puede encontrarse en Smithson, al igual que los Becher, es trabajar con fotografías que no indican, sino que ilustran, e individualmente carecen de significado aparte del que pueda proporcionar el autor dentro del contexto de la publicación o exposición.

---

<sup>350</sup> Charles Rettew Sheeler Jr. (1883 - 1965), pintor y fotógrafo estadounidense. Respecto a la similitud entre la obra de Sheeler y la de Robert Smithson, el historiador y crítico de arte Joseph Masheck compara la imagen *The Fountain Monument* [figura 143] de Robert Smithson con la fotografía *Ford Plant, River Rouge, Criss-Crossed Conveyors* [figura 145] de Charles Sheeler para demostrar que “la actitud de Smithson respecto a Passaic, NJ, y sus monumentos, no carece de historia del arte” (Joseph Masheck, “Smithson's Earth: Notes and Retrievals”, en *Robert Smithson: Drawings*, 1974: 20-21). Sin embargo, hace una distinción entre el optimismo de Sheeler hacia la industrialización y el progreso con la visión del Nueva Jersey de Smithson como un paisaje postindustrial entrópico.



Figura 144. Robert Smithson, *A tour of the Monuments of Passaic*, 1967.

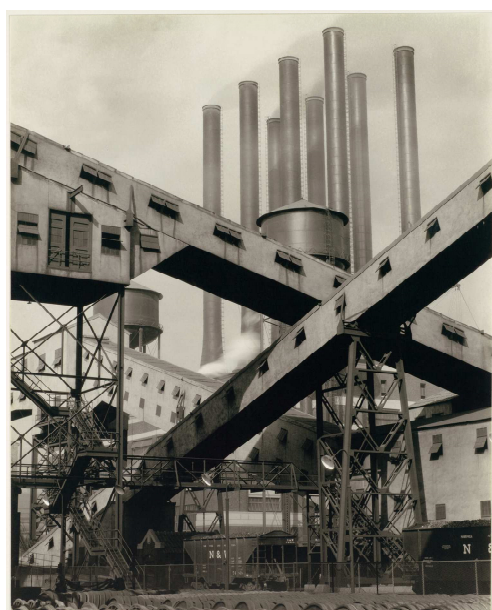


Figura 145.  
Charles Sheeler, *Ford Plant, River Rouge, Criss-Crossed Conveyors*, 1927.

El parecido más aproximado que puede encontrarse dentro de nuestro ámbito de estudio pueden ser las fotografías de Edward Ruscha<sup>351</sup> [ver página 372], que también fueron realizadas de forma amateur y en su época fueron consideradas, por ciertos

<sup>351</sup> Yve Alain-Bois y Rosalind Krauss relacionan el trabajo de Robert Smithson con el de Edward Ruscha y con el de Gordon Matta-Clark. Para más información, consultar: Yve Alain-Bois y Rosalind Krauss, "A user guide to entropy", en *October*, vol. 78, otoño de 1996: 38-88.

críticos, como “anti-fotografías”<sup>352</sup>. Philip Leider en la crítica de la publicación *Twentysix Gasoline Stations* (1963) escribió: “las fotografías no son profesionales, la mayoría ni siquiera son buenas... pero la publicación es tan curiosa, y tan condenada al olvido que hay una obligación de documentar su existencia, registrar que estaba aquí, de la misma forma casi, como otras páginas registran y documentan la existencia efímera de exposiciones que han sido montadas, expuestas, y después almacenadas para siempre”<sup>353</sup>. Aparte de lo técnico, formalmente las fotografías de Smithson tienen cierto parecido con las de Ruscha en que son realizadas de forma *snapshot*, directa, frontal y neutra, con un estilo que puede ser considerado “objetivo”, y que confundían a la crítica puesto que al igual que en las primeras publicaciones de Ruscha “no llegaban a significarse como obras de arte ni como documentos sociales o narrativa personal” (Reynolds 2004, 110).

En *Hotel Palenque* (1969 - 1972) [figura 146] las fotografías fueron realizadas para ilustrar una experiencia personal en el lugar, era una serie de diapositivas que no tenían el objetivo de ser publicadas sino de documentar una vivencia. Pero una vez mostradas al público, estas diapositivas funcionan como paradigmas de las ruinas de la modernidad. La estrategia de Smithson en Palenque consiste en descontextualizar esas “ruinas” del pasado reciente y que se erigen como monumentos a un futuro incierto, una “ruina a la inversa” (Clough y Halley 2007, 226).

---

<sup>352</sup> Para mediados de la década de 1970, algunos críticos habían empezado a calificar las fotografías de Edward Ruscha, Robert Smithson, John Baldessari, Eleanor Antin, entre otros, con términos como “anti-fotografía”. Nancy Foote, *The Anti-Photographers*, *Artforum*, vol. 15, núm. 1, septiembre de 1976: 46-54.

<sup>353</sup> Philip Leider, “Review of Edward Ruscha's *Twentysix Gasoline Stations*”, en *Artforum*, vol. 2, núm. 3, septiembre de 1963: 57.



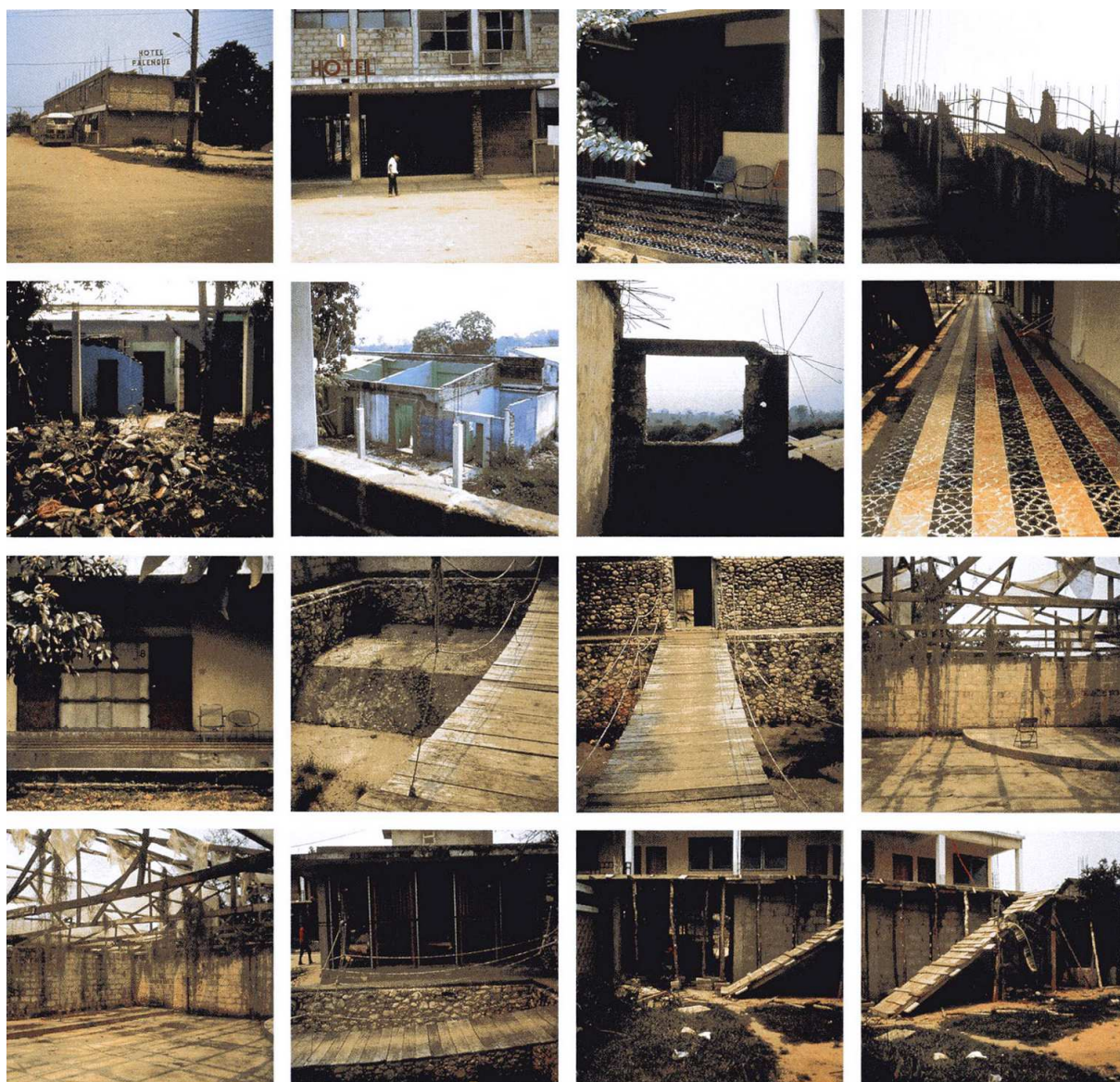


Figura 146. Robert Smithson, *fotografías de Hotel Palenque*, 1969.

Si tenemos en cuenta las nuevas formulaciones de lo escultórico que aparecieron en la década de 1970 como el concepto de “escultura en el campo expandido” (Krauss 1996), dentro de las cuales se puede incluir la crisis del monumento<sup>354</sup>, no es de extrañar que Smithson se encontrara en un proceso de investigación sobre los límites de la propia noción de monumento. “Él no crea materiales *ex profeso*, sino que reconvierte el paisaje, el paisaje en desuso de Passaic, y lo dota de un nuevo significado” (Deren

<sup>354</sup> Robert Smithson, en su ensayo *Entropy and the New Monuments*, escribió sobre el carácter de la arquitectura estadounidense, la idea del concepto de monumento, de cómo se trataba de unas construcciones que no se podían considerar propias de una época concreta, sino que se construían destruyendo la idea de época, el tiempo concreto, destacando la pérdida de la memoria que acarreaban, la difícil lectura posterior, ya que se caracterizan por una absoluta ausencia de elementos culturales centrados en un momento y un lugar concretos (Smithson y Flam 1996).

2012). Estas son intervenciones en el paisaje que para Smithson guardan un valor simbólico, constituyen formas de apropiacionismo del entorno a la vez que ejerce una influencia directa sobre las prácticas artísticas escultóricas. Tal como argumenta el investigador Javier Maderuelo (1950): “Para Robert Smithson otra manera de romper con la tradición pictórico-escultórica consistió en sacar la obra de arte del espacio sacralizado de los museos y las galerías ubicándola en emplazamientos exteriores, rompiendo así, según sus propias palabras el ‘aspecto limitador del arte académico’” (Maderuelo 2012, 248).

Estos son por tanto “no lugares”<sup>355</sup> del olvido que necesitan ser reactivados de nuevo, pero esta vez con una nueva función, que tendrán una “existencia cinematizada” una “*Mise-en-scène* suburbana” (Smithson y Flam 1996, 78). Smithson define las categorías de monumentos como si fueran las categorías de imágenes: es una especie de clasificación personal, donde incluye referencias a momentos de la historia y del pasado que guardan todavía un signo físico, como una especie de marca que los distingue. Se podría afirmar que, para él, la tarea del artista (su tarea) consiste en aprovechar la oportunidad de añadir nuevos significados a los monumentos/restos del pasado.

---

<sup>355</sup> Respecto a la noción de “no lugar” (*non site*), Robert Smithson menciona: “Entre el *sitio real* en Pine Barrens y el *no lugar* en sí existe un espacio de importancia metafórica. Podría ser que ‘viajar’ en este espacio es una vasta metáfora. Todo entre los dos sitios podría convertirse en material metafórico físico desprovisto de significados naturales y suposiciones realistas. Digamos que uno realiza un viaje ficticio si decide ir al lugar del *no lugar*. El ‘viaje’ se convierte en inventado, ideado, artificial; por lo tanto, uno podría llamarlo un no viaje a un lugar desde un *no lugar*” (cit. en Vigo 2010, 25).

## 2.5.10. Panorámicas realizadas a nivel de calle

En 1905, Homer Sargent Michaels, agente de automóviles con sede en Chicago, junto con Gardner S. Chapin desarrollaron una solución para uno de los problemas comunes a los que se enfrentaban los primeros conductores: cómo encontrar la mejor ruta para viajar entre ciudades a lo largo de caminos rurales mal señalizados (Gómez Cruz y Lehmuskallio 2016, 180). La solución de Michaels fue realizar fotografías de cada intersección importante a lo largo de una ruta determinada y publicarlas en lo que se llamaron *Photo-auto guides* o *Photo-auto maps* [figura 147], combinando tres métodos de guía de carretera: escrito, ilustrativo y cartográfico.

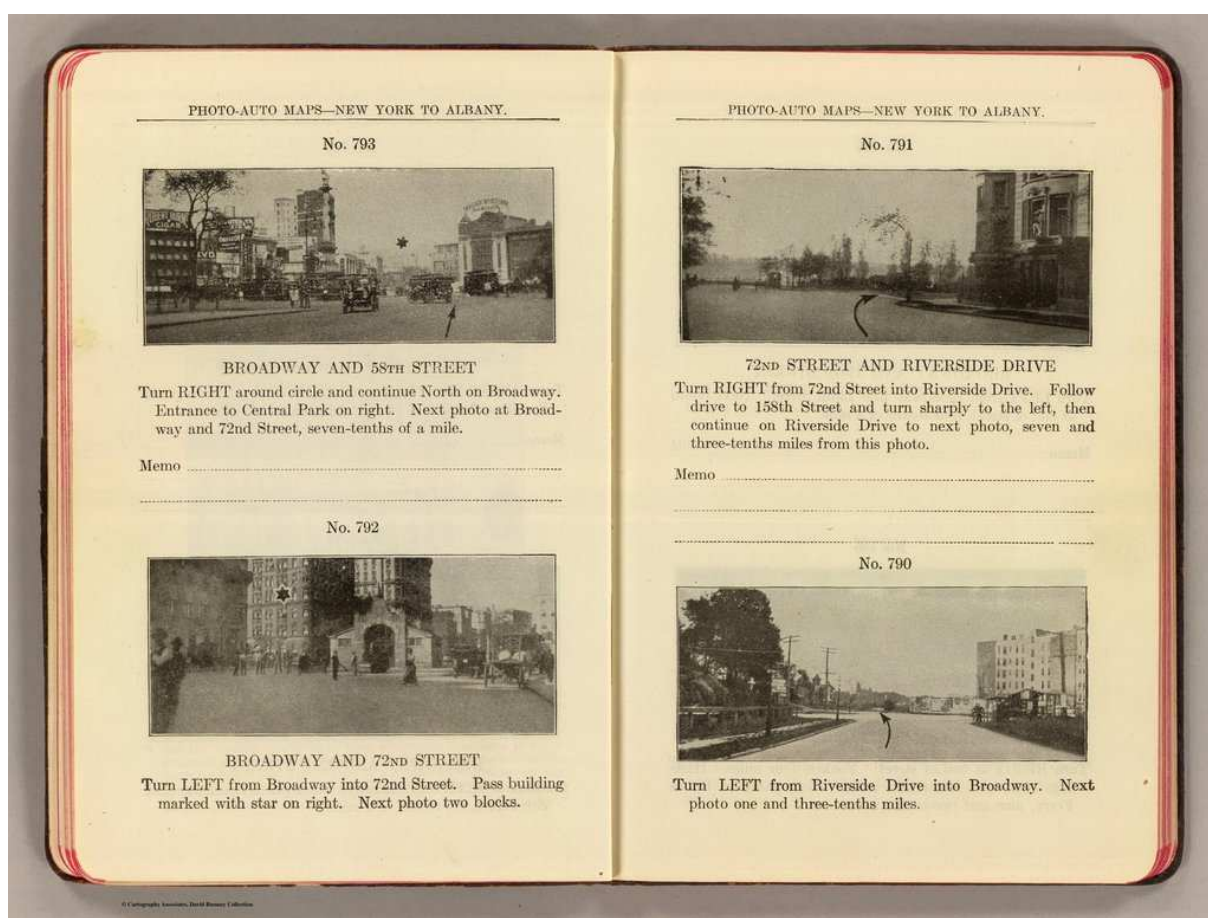


Figura 147. Fotografía de *Photo-auto maps - New York to Albany*, Gardner S. Chapin, 1907<sup>356</sup>.

En las guías se describe mediante fotografías y texto cada giro que el conductor ha de realizar, además se deja un espacio para anotaciones personales sobre cada lugar. Las *photo-auto guides* se caracterizan por su integración de medios muy diferentes: la interacción entre la fotografía de paisajes, instrucciones textuales, mapas de la ruta y señales, combinadas y unificadas en una publicación.

<sup>356</sup> En 1907, los derechos de impresión fueron adquiridos por la editorial Rand McNally (Thielmann 2016).

A las fotografías se añadían pequeños mapas de las calles para vincular las imágenes, así como indicaciones sobre los cambios de dirección. El momento de mayor popularidad de estas guías fue entre 1905 y 1912 (Ristow 1964, 622) de las que se editaron un total de 25 trayectos. Posteriormente, cuando los mapas se estandarizaron, este tipo de publicaciones resultaron ser menos prácticas debido a los cambios constantes de las referencias visuales, mayor número de páginas (por ejemplo la ruta de Chicago a Nueva York de 1909 tenía 200 páginas) y los consecuentes mayores gastos de impresión (Buisseret 1990, 261).

En 1978, el equipo de trabajo de Andrew Lippman<sup>357</sup> del Massachusetts Institute of Technology (MIT), con fondos de la Advanced Research Projects Agency<sup>358</sup>, desarrolla el *Aspen Movie Map*<sup>359</sup> [figura 148], un sistema hipermedia que permitía al usuario realizar una visita virtual a través de la ciudad de Aspen (Colorado) (Chan 2014, 28). Para la obtención de las fotografías necesarias para el proyecto se montó un estabilizador giroscópico con cuatro cámaras de película de 16 mm en la parte superior de un automóvil (orientadas para grabar la vista frontal, posterior y las laterales) con un codificador que activaba las cámaras cada diez pies [tres metros] a medida que el automóvil avanzaba por la ciudad<sup>360</sup>. El rodaje se realizó diariamente entre las 10:00 y las 14:00, para minimizar las diferencias en la iluminación (Laurel 2003, 113). La película resultante se dividió en una colección de escenas discontinuas (un segmento por cada manzana de la ciudad) que se digitalizaron. Esta base de datos se correlacionó con el plano bidimensional de las calles vinculándola de tal manera que cuando el usuario navegaba por el mapa de la ciudad viese en la pantalla las fotografías correspondientes a ese lugar transferidos a sistema de LaserDisc.

---

<sup>357</sup> Andrew Benjamin Lippman (1949), investigador y científico estadounidense.

<sup>358</sup> En su origen, el proyecto fue ideado como una herramienta para que los soldados se familiarizaran con nuevas zonas de combate.

<sup>359</sup> Para más información sobre la apariencia del *Aspen Movie Map*, consultar: The Architecture Machine, *The Interactive Movie Map: A Surrogate Travel System*, 1981; Massachusetts Institute of Technology, *Aspen Movie Map*, 1981, desde: <https://www.youtube.com/watch?v=EKPn6TBaoU>

<sup>360</sup> La distancia recorrida se midió desde un sensor óptico conectado al centro de una rueda de bicicleta colocada detrás del automóvil (Fagoyinbo 2013, 260).



Figura 148. Captura de pantalla de *Aspen Movie Map*, Massachusetts Institute of Technology, 1981.

En marzo de 2001 comienza el proyecto *Stanford CityBlock Project*, cuando Larry Page<sup>361</sup> acude a la Universidad de Stanford con una cinta de vídeo que había grabado mientras conducía por el área de la bahía de San Francisco (California), con la idea de proponer la creación de la manera de resumir el vídeo en imágenes (McQuire 2017, 72). Teniendo en cuenta que este tipo de imágenes a nivel de calle contenía mucha información, la idea era buscar la manera de organizar toda esta información y hacerla accesible al público. Para ello, Page pidió al equipo de la *Stanford University* que encontrara una manera de condensar las imágenes que había obtenido usando solo algunas imágenes clave, para lo que utilizaron “panoramas de múltiples perspectivas”. Durante el proyecto, diferentes vehículos fueron equipados con cámaras, láseres, GPS y ordenadores para obtener tantas imágenes como fueran necesarias para todos los pasos del proyecto (Levoy 2013). En junio de 2006, este proyecto terminó y su tecnología se incorporó a Google Street View<sup>362</sup> [figura 149].

---

<sup>361</sup> Lawrence Edward “Larry” Page (1973), empresario estadounidense, fue junto con Sergey Mikhaylovich Brin (1973) el fundador de Google.

<sup>362</sup> Google Street View es una prestación digital de Google que proporciona panorámicas a nivel de calle (360 grados de movimiento horizontal y 290 grados de movimiento vertical), permitiendo a los usuarios ver partes de las ciudades seleccionadas y sus áreas metropolitanas circundantes. Se introdujo, en primer lugar, en los Estados Unidos el día 25 de mayo de 2007. Para la realización de las fotografías Google tiene en cuenta el clima, el horario y la temperatura y de esa manera obtener fotografías lo más similares posibles.



Figura 149. Mapa del mundo de las zonas disponibles en Google Street View, 2018.

Sabemos que lo mostrado anteriormente ha ayudado a configurar la relación que establecemos con nuestro entorno y, en cierto sentido, nos han convertido en usuarios del paisaje, en una relación dinámica que ha ido desarrollándose al mismo tiempo que lo hacen los imaginarios para representar los medios de transporte y de comunicación. Ahora bien, si los automóviles, trenes y cámaras fotográficas o cinematográficas han influido en lo que podríamos denominar como “experiencia paisajística”, siempre han obedecido a una mirada humana que implica un horizonte, tal y como Maurice Merleau-Ponty<sup>363</sup> menciona: “el mundo es lo que nosotros vemos” (Merleau-Ponty 1979, 17). Sin embargo, desde la aparición de imaginarios producidos y reproducidos por bases de datos como imágenes “satelitales”, drones y aplicaciones como Google Earth y Google Street View, ya no se requiere de la intervención humana activa.

La perspectiva del mundo desde este tipo de aplicaciones tiene como característica contener múltiples puntos de vista, ya que al crear panoramas lineales las diferentes perspectivas obtenidas desde diferentes fotografías se unen en un mismo entorno [figura 150], algo que puede ser semejante al paisaje mostrado en la pintura flamenca renacentista y sus múltiples puntos de vista [figura 151]. En ambos casos el mundo visible ni el paisaje son el territorio: ambos pertenecen al régimen de los signos (Buci-Glucksmann 1996, 38).

---

<sup>363</sup> Maurice Merleau-Ponty (1908 - 1961), filósofo francés.

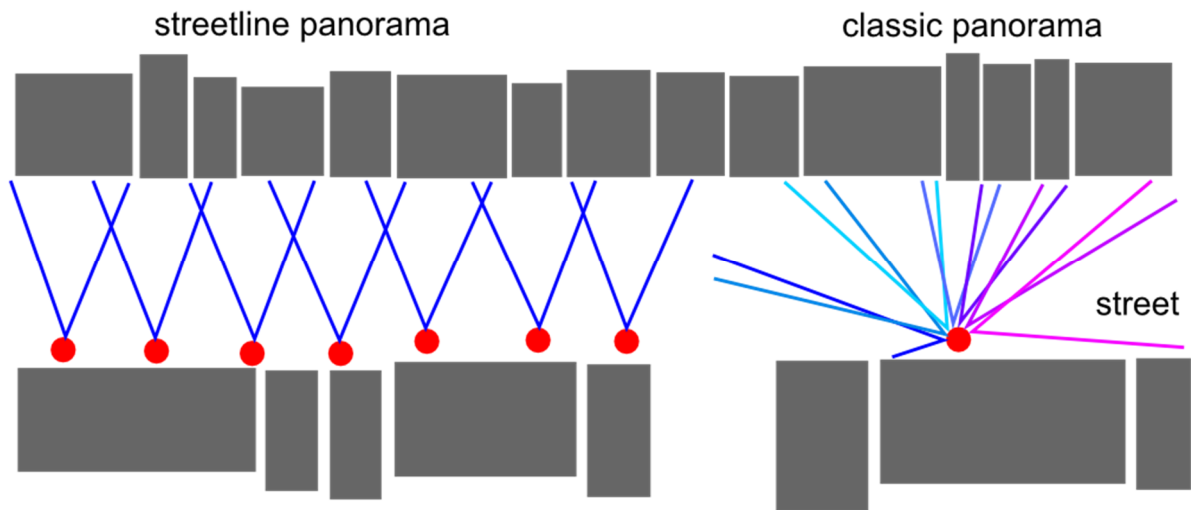


Figura 150. A la izquierda: panorama lineal. A la derecha: panorama tradicional. Los puntos rojos representan el lugar en el que se realiza cada fotografía, en el caso de aplicaciones como Google Street View estas fotografías se obtienen automáticamente por un vehículo en movimiento al que se le han colocado nueve cámaras en el techo. (Imagen obtenida de internet, desde: [https://cdn.panoramastreetline.com/uploads/2014/04/panorama\\_grafiks.png](https://cdn.panoramastreetline.com/uploads/2014/04/panorama_grafiks.png)).



Figura 151.  
Pieter Bruegel “de Oude”, *Landschap met de val van Icarus*, ca. 1595-1600.

Diversos artistas han trabajado a partir de las imágenes accesibles desde estas aplicaciones, de los que destacamos a Trevor Paglen, Mishka Henner, Clement Vallat, Jenny Odell, Doug Rickard, Jon Rafman y Michael Wolf

- Trevor Paglen (1974) trabaja con las geografías producidas por máquinas a las que denomina *seeing-machines* [máquinas observantes] tales como satélites que no requieren de fotógrafos, sin que esto implique necesariamente que las imágenes no puedan ser apropiadas críticamente. En su obra desarrolla formas posrepresentacionales, vinculadas con la fotografía y la historia del arte unidos a los contextos sociales y tecnológicos (Stallabrass 2011, 4).

- Mishka Henner (1976) utiliza capturas de pantalla tomadas de Google Earth para mostrar obras basadas en desastres ecológicos [figura 152] o de las zonas censuradas de algunos países (normalmente bases militares) (Gefter 2008).



Figura 152.

Mishka Henner, *Coronado Feeders, Dalhart, Texas*, 2012 - 2013.

- Clement Vallat (1971), en su proyecto *Postcards from Google Earth* (desde 2010) colecciona imágenes de esta aplicación donde aparecen momentos extraños en los que la ilusión de una representación perfecta de la superficie de la Tierra se deshace como resultado de errores de cálculo del programa que genera las vistas en superficies como puentes [figura 153].



Figura 153.

Clement Vallat, *Niagara*, 2013.

- Jenny Odell (n. d.), en su proyecto *Satellite Landscapes* (2013 - 2014) muestra imágenes tomadas desde Google Earth de las que elimina todo resto natural dejando solamente las estructuras creadas por el ser humano [figura 154].





Figura 154. Jenny Odell, *Steel mill*, 2013 - 2014.

- Doug Rickard (1968) *A New American Picture* (2011), comenzó a recopilar capturas de pantalla de imágenes de Google Street View de las zonas más pobres de Estados Unidos, que posteriormente fotografiaba en 35 mm. En 2010 publicó una selección de estas imágenes en *A New American Picture* [ver página 422].
- Jon Rafman (1981) comenzó a recopilar capturas de pantalla de imágenes de Google Street View [figura 155] en 2008, cuando era una aplicación relativamente nueva, creando un archivo al que denominó *Nine Eyes of Google Street View*. De todas las imágenes disponibles en la aplicación coleccionaba lo que consideraba destacable y merecedor de ser archivado que posteriormente los utiliza en libros, blogs e impresiones para exposiciones (Rafman 2009).



Figura 155.

Jon Rafman, *Main Street, Rapid City, South Dakota*, ca. 2009.

- Michael Wolf (1954 - 2019) en la serie *A Series of Unfortunate Events* (2009 - 2010) colecciona fotografías realizadas a la pantalla del ordenador en las que pueden verse situaciones extrañas captadas por Google Street View [figura 156] (Casper 2019).



Figura 156.

Michael Wolf, *A Series of Unfortunate Events*, 2009 - 2010.

La coincidencia de fotografías en la obra de Jon Rafman y Michael Wolf se explica ya que seguramente ambos han encontrado las imágenes en foros como Google Sightseeing o Google Street Funny para encontrar las imágenes que luego se apropian [figura 157] (Brook 2011), “la digitalización crea la ilusión de que ya no hay ninguna diferencia entre el original y la copia, y que todo aquello que tenemos son las copias que se multiplican y circulan en las redes de información” (Groys 2012, 15).

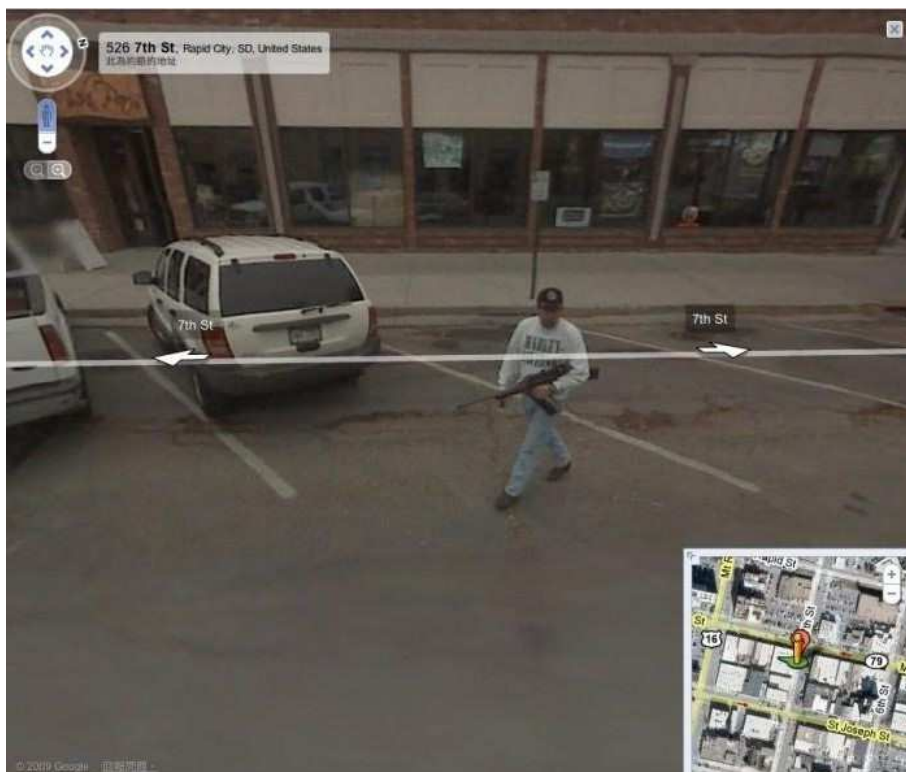


Figura 157. Google Street View, 2009 (desde: <https://www.memecenter.com/fun/2665/powerful-google-street-view-gun-man>).

## 2.6. Experiencias de lugar

### El *road trip* como experiencia de lugar

El antropólogo Marc Augé utiliza término “lugar” haciendo referencia a su contrario, a los “no lugares”<sup>364</sup>, es decir, eventos que se encuentran en el espacio pero que no despiertan ningún apego o sentimientos de identidad, como son, por ejemplo, los centros comerciales, las autopistas o los aeropuertos, “si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definiré un no lugar” (Panosso Netto 2007). Por el contrario, “los lugares son concebidos como centros profundos de la existencia humana, de gran valor sentimental y fundamentales para satisfacer las necesidades del hombre”<sup>365</sup>.

Sobre el viaje, dice Augé “el hecho de pasar [transitar] da un estatuto particular a los nombres de lugar, que la falla producida por la ley del otro y donde la mirada se pierde, es el horizonte de todo viaje (suma de lugares, negación del lugar), y que el movimiento que desplaza las líneas y atraviesa los lugares es, por definición, creador de itinerarios, es decir, de palabras y de no lugares” (Augé 1996, 90). Influído por Michel de Certeau<sup>366</sup>, Augé encuentra en los viajeros, turistas, y en el viaje mismo, el elemento central para defender su teoría: despojado de toda pertenencia histórica, el turista no tiene un vínculo cierto con el lugar que visita y mucho menos con la historia del lugar.

---

<sup>364</sup> El concepto de “no lugar” fue expuesto por el antropólogo francés Marc Augé (1935) en 1993; quien opinó que los no lugares son aquellos espacios que no existían en el pasado, pero que ahora aparecen como ubicación innegable en la vida del hombre contemporáneo. Son una especie de enclaves anónimos para hombres anónimos, ajenos por un período de tiempo a su identidad, origen u ocupaciones. Para Augé, el lugar es un espacio simbolizado, es decir, un espacio en el cual se puede percibir en parte o en su totalidad la identidad de los que lo ocupan (Augé 2007). Para Augé entre los no lugares paradigmáticos se cuentan las autopistas y los medios de transporte (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, etc. En palabras del propio autor: “la hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad *baudeleriana*, no integran los lugares antiguos” (Augé 1996, 83).

<sup>365</sup> John Eyles, “The Geography of Everyday Life”, en Derek Gregory (Ed.), Rex Waldorf (Ed.), *Horizons in Human Geography*, 1989: 102-117.

<sup>366</sup> Marc Augé cita a Michel de Certeau (1925 - 1986), historiador, teólogo, semiólogo y filósofo francés, en una dialéctica sobre espacio, lugar y no lugar, destacando que en su discurso también nos habla de la experimentación como configurador del lugar (Gaudino di Meo 2014): “El espacio para él, es un *lugar practicado*, un *cruce de elementos en movimiento*: los caminantes son los que transforman en espacio la calle geoméricamente definida como lugar por el urbanismo” (Michel de Certeau, citado en Marc Augé, *Los “no lugares”: espacios del anonimato: una antropología de la modernidad*, 1996: 83).

Puede estar contemplando un monumento simplemente por curiosidad, sin que el motivo del monumento le afecte; es solamente un consumidor.

Sin embargo, un lugar, puede ser convertido o reconvertido en un no lugar por la interpretación del sentido en un espacio y tiempo concretos: “lo que para algunos es un lugar, puede ser un no lugar para otros y viceversa. Un aeropuerto, por ejemplo, no tiene la misma condición a los ojos del pasajero que ocasionalmente pasa por él y a los ojos de aquel que trabaja en ese lugar todos los días” (Korstanje 2006, 147).

Por ello es por lo que entendemos el *road trip* como experiencia de lugar, donde se crea una relación propia entre la persona que realiza el viaje, la carretera y el vehículo<sup>367</sup>. El *road trip* implica no quedarse a vivir en un lugar específico, se configura como una acción de desplazarse y establecer una relación transitoria con el entorno. Esto da como resultado una experiencia personal específica en cada persona y un contexto que difícilmente será equiparable al de otro modo de viajar, siendo precisamente de esta relación particular de la que depende el resultado-respuesta en forma de obra de arte. Por lo que, en nuestra praxis, la carretera, normalmente denominada como “no lugar”, puede y debe ser considerada un “lugar”, ya que gracias a ella es como se crea una experiencia con el territorio<sup>368</sup>.

En cierto sentido, teniendo en cuenta la lectura de Augé de los lugares, el *road trip* en su duración convertirá transitoriamente los no lugares en lugares y a los lugares en no lugares<sup>369</sup>.

En nuestro caso la primera experiencia del *road trip* será la suma de la obtenida por el sujeto física y emocionalmente durante el viaje y la experimentada en el proceso de

---

<sup>367</sup> En el caso del *road trip* el viaje, la carretera y el vehículo son los espacios simbólicos alrededor de los que se crea la identidad; así “el espacio de la antropología es necesariamente histórico, pues se trata de un espacio cargado de sentido por grupos humanos, en otras palabras, se trata de un espacio simbolizado. Esta simbolización, que es lo propio de todas las sociedades humanas, apunta a hacer legible a todos aquellos que frecuentan el mismo espacio cierta cantidad de esquemas organizadores, de puntos de referencias ideológicos o intelectuales que ordenan lo Social. Estos temas principales son tres: la identidad, la relación y, precisamente la historia (Augé 1998, 15).

<sup>368</sup> Para más información sobre la carretera como “lugar”, consultar: Anexo 2.

<sup>369</sup> Mientras se viaja en el *road trip* el vehículo, la carretera y el motel son “lugares”, mientras que los hogares, los monumentos y otros espacios semejantes se convierten en la parte transitoria y, por lo tanto, pasan a ser “no lugares”, al regresar al punto de partida y finalizar el viaje esta alteración termina.

obtención del material gráfico. El procedimiento (automóvil + cámara), el método (el encuentro) y la actitud (neutralidad) son las principales diferencias con otras derivas de movilidad utilizadas por otras corrientes artísticas: situacionistas, *land art*, etc. con voluntades más expresionistas, militantes o narrativas.

### **El ensayo fotográfico como una doble experiencia de lugar**

“As soon as I have decided, I am no longer free but have to suffer the consequences of my decision” [Tan pronto como lo he decidido, solo soy libre para sufrir las consecuencias de mi decisión] (Vilém Flusser<sup>370</sup> 2006, 7).

Teniendo en cuenta al *road trip* como una experiencia de lugar, consideramos que al crear un ensayo fotográfico con el material obtenido durante el mismo añadimos una segunda experiencia a la primera, directa con el lugar<sup>371</sup> en la que se realizaban fotografías *in situ*. Esta segunda experiencia se crea *a posteriori*, y se establece como propia en la creación del ensayo fotográfico como elemento con autonomía y características singulares, siempre fundamentada en la reflexión sobre la relación que se establece entre la persona y alguno de estos parámetros: vehículo, carretera y entorno. El ensayo fotográfico no es informativo o narrativo, es experiencial.

El *road trip* (y la noción de viaje, en general) es el método y el origen de las publicaciones descritas en el capítulo cuarto [ver página 347] y de nuestra propia práctica. Teniendo en cuenta sus características, el ensayo fotográfico *The Americans* (1958) de Robert Frank [ver página 357] es un buen ejemplo de esta segunda experiencia: tras recorrer miles de kilómetros y realizar miles de fotografías, Frank regresa a casa y comienza la tarea de crear la publicación. Es precisamente en esta labor cuando Frank comienza su segunda experiencia, ya que el proceso de creación de una publicación le supone, a su vez, crear una narración [ver página 463] a partir de las fotografías “coleccionadas” [ver página 461] durante los diferentes *road trip* que realizó. El resultado final de este proceso, *The Americans*, es una publicación prácticamente independiente del *road trip*, aunque sin perder la relación con él gracias

---

<sup>370</sup> Vilém Flusser (1920 - 1991), escritor checoslovaco.

<sup>371</sup> Al realizar una publicación tanto los “lugares” como los “no lugares” que Marc Augé menciona pasan a ser “lugares”, ya que el acto de seleccionar partes de la realidad (en nuestro caso mediante la fotografía) les aporta una significación.

al contexto que puede desprenderse de las fotografías. Una comprensión que también es parte de una experiencia propia del espectador. Como consecuencia de este hecho, las publicaciones han resultado unas grandes constructoras de una identidad colectiva (paisajística, de maneras de vivir) más allá de la expresión individual de un autor.

Si bien sabemos que “un mapa no es el territorio que representa, del mismo modo que una palabra no es el objeto que representa” (Alfred Korzybski<sup>372</sup> cit. en Wescoat y Ousterhout 2014, 203), en nuestra condición de sujetos simbolizadores, sabemos que en el mapa y en la palabra se crean realidades que van más allá de convertirse en ilustraciones pasivas. En nuestro caso el ensayo fotográfico procurará una suerte de reinención de lugar y por tanto una experiencia diferida pero no ilustrativa. Por lo que la publicación o ensayo fotográfico traza una experiencia derivada pero autónoma, no solo en su constitución como obra sino también en su nueva referencialidad.

---

<sup>372</sup> Alfred Habdank Skarbek Korzybski (1879 - 1950), académico independiente nacido en el Imperio Ruso (hoy Polonia) y nacionalizado estadounidense, desarrolló un campo llamado semántica general, que él consideraba distinto y más amplio que el campo de la semántica. Argumentó que el conocimiento humano del mundo está limitado tanto por el sistema nervioso humano como por los lenguajes que los humanos han desarrollado y, por lo tanto, nadie puede tener acceso directo a la realidad, dado que lo máximo que podemos saber es lo que se filtra a través de las respuestas del cerebro. a la realidad

## **2.7. Paisaje y comienzo de la construcción de la identidad en Estados Unidos**

Al realizar un proyecto basado en una experiencia de viaje en los Estados Unidos nos resulta interesante describir brevemente la evolución de la noción del paisaje específica de este territorio: una articulación a escala continental de la idealización del paisaje que engloba diferentes experiencias prácticas y diseños teóricos (Vargas 2016, 52). En otras palabras, la relación con el paisaje toma una forma propia, heredada de Europa, pero alterada a/por la realidad local (D. E. Cosgrove 1998, 161).

A mediados del siglo XIX, tras la intervención en México<sup>373</sup> y la guerra de Secesión<sup>374</sup>, la frontera exterior estadounidense se había asentado, lo que permitió la colonización interior del país. El rápido crecimiento de las ciudades amenazaba el paisaje virgen existente, poniendo en peligro una parte del patrimonio natural nacional, algo todavía no muy valorado por los estadounidenses. Para los colonos que emigraron al “Nuevo Mundo” la búsqueda de espacios habitables estaba íntimamente relacionada con la conquista de la naturaleza salvaje, un hecho que construyó la identidad nacional (Short 2005, 19): en lugares como América o Australia las historias nacionales consideran la creación del país a partir de la colonización de los bosques y de las praderas<sup>375</sup>.

Ante esta situación, e impulsado por un aumento del nacionalismo cultural y la nostalgia por la frontera que se desvanece rápidamente (Mallo 2019), el activismo ambiental temprano representó un cambio notable en el pensamiento sobre la vida silvestre: la base espiritual de la joven nación había llegado a depender de la

---

<sup>373</sup> La intervención estadounidense en México (llamada también guerra mexicano-estadounidense), fue un conflicto bélico que enfrentó a México con los Estados Unidos entre los años 1846 y 1848. Se inició a consecuencia de las pretensiones expansionistas de los Estados Unidos, cuyo primer paso fue la creación de la República de Texas, que se separó del estado mexicano de Coahuila y Texas (R. B. Campbell, 2003, Capítulos 7-The Republic of Texas, 1836-1846). Los estadounidenses desembarcaron en Veracruz y conquistaron la capital mexicana, tras lo cual los mexicanos firmaron la paz de Guadalupe Hidalgo, por la que los Estados Unidos se anexionaron los actuales estados de California, Nuevo México, Arizona, Nevada, Utah, Colorado y parte del hoy llamado Wyoming (Tucker 2012, XLIV).

<sup>374</sup> La Guerra de Secesión fue librada entre los Estados Unidos y los Estados Confederados de América desde 1861 hasta 1865.

<sup>375</sup> Para más información sobre la vida durante la colonización de norteamérica, consultar: Gottlieb Mittelberger, *Journey to Pennsylvania in the year 1750 and Return to Germany in the year 1754*, 1898.

preservación del paisaje natural; tal como escribió Henry David Thoreau<sup>376</sup> “en lo salvaje está la preservación del mundo” (Thoreau 1988, 1). Es en esta misma época cuando las representaciones pictóricas, aun teniendo la pretensión de mostrar una realidad espacial concreta, aparecen y se desarrollan vinculadas a la expresión del valor de la naturaleza, de un sentimiento estético próximo al de lo sublime, heredero del movimiento romántico y adaptado al Nuevo Mundo, o de la comprensión del continente americano como la nueva tierra prometida (Anglen 2018, 369). Este aspecto se hará más evidente con el transcurso de las décadas, con una progresiva idealización de los territorios reales representados [figura 158 y figura 159] (LeMaster y Kummings 2013, 314).

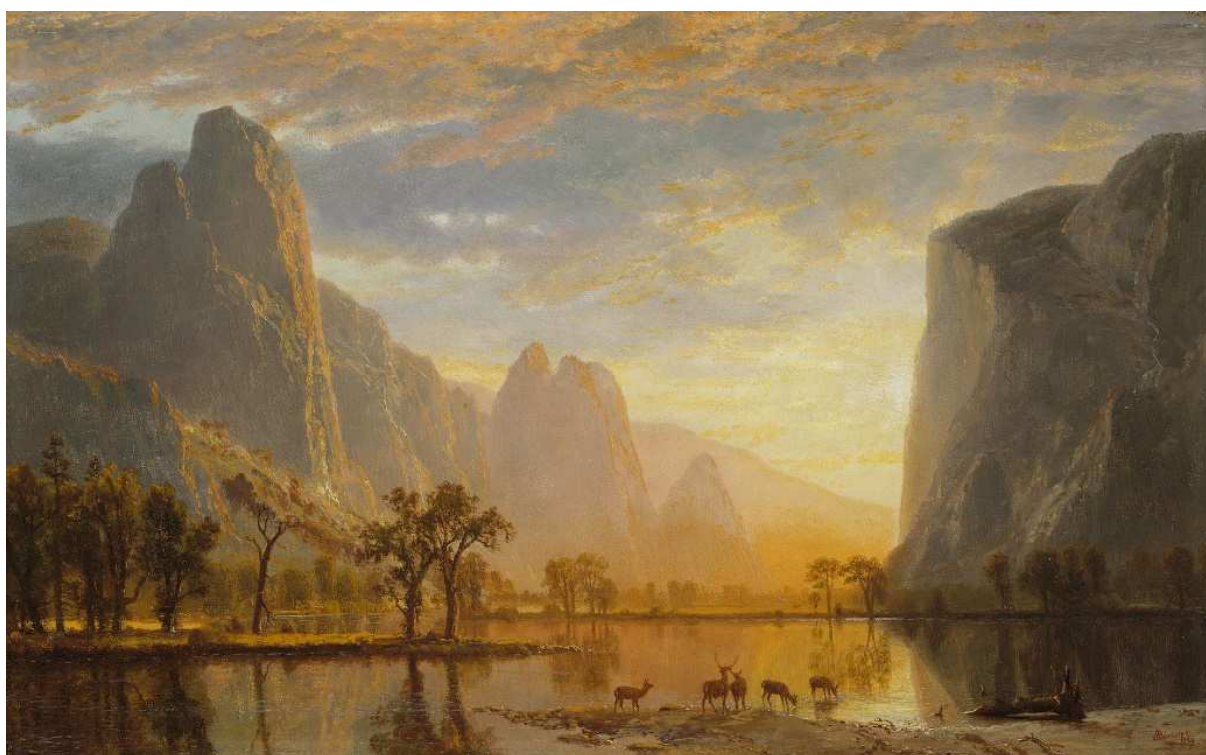


Figura 158. Albert Bierstadt, *Valley of the Yosemite*, 1864.

La idealización de los espacios naturales es visible en las obras de Bierstadt<sup>377</sup>, que influenciaron a muchos estadounidenses para proteger el paisaje natural de los Estados Unidos. Gracias a esto, en 1864, el presidente Abraham Lincoln firmó un proyecto de ley para proteger la belleza natural de Yosemite y preservarla como “parque para que el público disfrute” (Glass 2009).

---

<sup>376</sup> Henry David Thoreau (1817 - 1862), escritor, poeta y filósofo estadounidense, es considerado un pionero de la ecología y de la ética ambientalista. Quiso experimentar la vida en la naturaleza de forma plena y para ello, en 1845, se fue a vivir durante dos años a una cabaña en los bosques, donde redactó su obra más conocida, *Walden* (1854). Años antes se había negado a pagar impuestos debido a su oposición a la guerra contra México y a la esclavitud en Estados Unidos, por lo que fue encarcelado, y es de este hecho donde nace su ensayo *Civil Disobedience* (1849), siendo pionero en las propuestas relativas a la insurrección no violenta frente al Estado.

<sup>377</sup> Albert Bierstadt (1830 - 1902), pintor nacido en Alemania y nacionalizado estadounidense.





Figura 159. Albert Bierstadt, *Among the Sierra Nevada Mountains, California*, 1868.

Thomas Cole<sup>378</sup> escribió sobre la necesidad de valorar los procesos de modificación del territorio en su libro *Essay on American Scenery* (1836), aunque lo hace desde una consideración puramente estética y desde la convicción de la necesidad de “cultivar un gusto por el paisaje” cuya belleza “está desapareciendo rápidamente, (...) las escenas más nobles están siendo desoladas y muchas veces con un desenfreno y barbarie apenas creíble en una nación civilizada” (Thomas Cole 1836, 12).

Las de Thoreau son de las primeras reflexiones propiamente estadounidenses que, aunque no puedan considerarse plenamente científicas, tratan de profundizar a partir de las descripciones y un análisis riguroso en las consecuencias de la intervención humana en el territorio, y comprender la relación establecida entre hombre y naturaleza. Se manifiesta una primera toma de conciencia, no solo del hombre como agente con capacidad para transformar su entorno, sino sobre todo de las consecuencias, positivas y negativas, de sus acciones (Santamarina Macho 2016, 17). Este cambio de paradigma en la relación entre los seres humanos y la naturaleza replantea el pensamiento estadounidense sobre el paisaje, ya que hasta prácticamente la segunda mitad del siglo XIX, los asentamientos que colonizaban el oeste estadounidense se basaban en la necesidad de cultivar/domesticar la naturaleza, que tradicionalmente se consideraba un lugar salvaje situado en los márgenes de la civilización, que se asociaba con el terror y el caos (Balmori y Sanders 2011).

---

<sup>378</sup> Thomas Cole (1801 - 1848), pintor nacido en Reino Unido y nacionalizado estadounidense, es fundador de la Escuela de pintura del río Hudson.

El pensamiento relacionado con la preservación de la naturaleza salvaje no solo formó los cimientos del pensamiento ambientalista estadounidense, sino que también ejerció una influencia directa y profunda en el desarrollo posterior de dos campos: la arquitectura y el paisajismo<sup>379</sup>. En 1899, un grupo de jardineros, horticultores y diseñadores, bajo el liderazgo de Frederick Law Olmsted<sup>380</sup>, estableció la academia profesional American Society of Landscape Architects (ASLA). El trabajo pionero de Olmsted y de la ASLA en este campo se materializó en hacer que la naturaleza fuera accesible para los ciudadanos urbanos. Olmsted buscó legitimar la profesión emergente de arquitecto paisajista al diferenciarla de la jardinería, insistiendo en que era un arte y no un oficio. En una carta, escribió que había elevado personalmente la arquitectura del paisaje desde “el rango de un oficio, incluso el de una artesanía, hasta el de una profesión: un Arte, un Arte de Diseño” (cit. en Treib 1993, 19).

Manteniendo la noción de una polaridad entre naturaleza y cultura, Olmsted concibió los parques urbanos (como por ejemplo el Central Park de Nueva York<sup>381</sup>) como un oasis natural<sup>382</sup> situado en el interior de una densa metrópolis que ofrezca a la ciudadanía un refugio donde descansar de la ciudad o de la industria a través de los “efectos rejuvenecedores de la contemplación visual de la naturaleza” (Martin 2011, ebook). Para Olmsted, Central Park no era un lugar para la recreación activa, como lo es hoy, sino un lugar para el descanso mediante la observación. En proyectos posteriores, como el Prospect Park y el Boston Riverway, volvió a lidiar con la aparente incompatibilidad entre la naturaleza y el diseño metropolitano. Aunque eran proyectos de infraestructura a gran escala que requerían de tecnología avanzada, ingeniería y diseño [figura 160], Olmsted consiguió que con el tiempo la acción humana no fuera visible y pareciera que el

---

<sup>379</sup> La arquitectura y la arquitectura del paisaje (paisajismo) se han segregado profesionalmente al menos desde finales del siglo XIX. Se constituyen como campos independientes, cada uno con su propio plan de estudios y procedimientos de concesión de licencias.

<sup>380</sup> Frederick Law Olmsted (1822 - 1903), arquitecto paisajista, periodista y botánico estadounidense.

<sup>381</sup> Para más información sobre el Central Park de Nueva York, consultar: Louise Chipley Slavicek, *New York City's Central Park*, 2009.

<sup>382</sup> A este respecto Frederick Law Olmsted menciona: “Como lo que está pensado para alimentar el cuerpo y animar a los espíritus a través del estómago, hace de la cena una cena, así lo que está bien diseñado. para recrear la mente de las opresiones urbanas a través del ojo, hace del parque un parque” (cit. en Kowsky 2003, 8).

lugar siempre hubiera sido así [figura 161], formando parte y conformando el entorno urbano hasta la actualidad (Cronon 1996, 107).



*Figura 160. Frederick Law Olmsted, Riverway, Boston, Massachusetts, 1892.*



*Figura 161. Frederick Law Olmsted, Riverway, Boston, Massachusetts, 1920.*

En cuanto a la estética, los textos e informes de la época confirman que Olmsted privilegió el paisaje bucólico con amplias extensiones de vegetación verde enmarcadas por árboles, agua y otros elementos compositivos, como elementos definitorios de un paisaje urbano (Rozelle 2006, 39).

“Cities are now grown so great that hours are consumed in gaining the ‘country,’ and, when the fields are reached, entrance is forbidden. Accordingly, it becomes necessary to acquire, for the free use and enjoyment of all, such neighboring fields, woods, ponds, river-banks, valleys, or hills as may present, or may be made to present, fine

scenery of one type or another” [Las ciudades son tan grandes ahora que se consumen horas para llegar a sus afueras y, cuando se llega a los campos, se prohíbe la entrada. En consecuencia, se hace necesario conseguir, para el uso libre y el disfrute de todos, los campos, bosques, estanques, riberas, valles o colinas que puedan presentar, o puedan construirse para que presenten, bellos paisajes de un tipo u otro] (Olmsted 1895, 253-54).

A comienzos del siglo XX, sobre todo en los Estados Unidos, el ritmo de crecimiento en la venta de automóviles supuso una revolución en el urbanismo de las ciudades y del territorio, teniendo en cuenta que carecía de precedentes históricos. Para 1930 ya había un vehículo por cada 4,5 personas y de media más de la mitad de las familias poseían por lo menos un automóvil (Vogel 2016, 130). Como menciona el teórico de la comunicación Marshall McLuhan (1911 - 1980): “Con los automóviles, la mayoría de la gente solamente se preocupa de modificar el diseño o los patrones, prestando poca atención al enorme campo de los servicios en carretera: empresas petroleras, estaciones de servicio y otros negocios que junto con la propia fabricación son también la base del automóvil. Se pensó que el automóvil, cuando se introdujo por primera vez a principios de siglo, era una forma segura de deshacerse de las ciudades, al llevarnos de regreso al campo. Al observar la figura del automóvil, vieron la posibilidad inmediata de simplemente transportar a los habitantes de la ciudad de regreso al lugar de donde provenían. Una frase temprana sobre el automóvil fue: ‘Vamos a dar una vuelta por la campiña’. Nunca se les ocurrió que esta figura del automóvil podría generar una enorme base de nuevos servicios mucho más grande de lo que se pensaba. En otras palabras, el automóvil creó un nuevo entorno o terreno de servicios que hemos llegado a asociar con el estilo de vida estadounidense” (Oltmans 1974, 51).

John Brinckerhoff Jackson<sup>383</sup> tiene en cuenta que la mayoría de los historiadores de la movilidad se han centrado en los vehículos en lugar de en las carreteras; los primeros

---

<sup>383</sup> John Brinckerhoff Jackson (1909 - 1996), escritor, editor, instructor y dibujante de diseño de paisajes estadounidense, es considerado el fundador de la subdisciplina académica llamada “odología”, derivación del nombre griego para camino o calle: οδός [hodós]. Esta ciencia no pretende estudiar las carreteras en sí mismas, sino la configuración humana de los caminos y, a su vez, la manera en que los caminos han dado forma a los humanos: “la odología es la ciencia o el estudio de caminos o viajes y, por extensión, el estudio de calles, autopistas y caminos, cómo se usan, a dónde llevan, y cómo llegan a existir. La odología es en parte geografía, en parte planificación y en parte ingeniería: ingeniería para la construcción y, desgraciadamente, también para la ingeniería social. Por eso la disciplina tiene un futuro brillante” (Jackson 1986, 191).

son bienes de consumo atractivos que son de propiedad privada y los segundos son infraestructuras estatales cuyo atractivo no resulta tan obvio. Los museos de historia del transporte y movilidad exhiben en su mayoría automóviles y rara vez las propias carreteras: por ejemplo, la exposición *America on the Move*<sup>384</sup> en el National Museum of American History en Washington DC, muestra principalmente una gran colección de trenes y automóviles, excepto por un tramo real de la Ruta 66 [ver página 68] y una sección dedicada a la historia de las autopistas interestatales [ver página 263].

Gracias a una mayor comprensión del entorno del automóvil cada vez hay un número mayor de académicos, especialmente en los Estados Unidos, relacionados con la geografía, los estudios estadounidenses, u otras disciplinas relacionadas, que se han interesado por las carreteras (Zeller 2011, 125), donde los entornos sociales y físicos son representados en forma de moteles, parkings, restaurantes de comida rápida y estaciones de servicio, además de las propias carreteras, las cuales han dado forma al paisaje durante el último siglo.

---

<sup>384</sup> Para más información sobre la exposición *America on the Move*, consultar: <http://americanhistory.si.edu/america-on-the-move> (página web del museo).



### **3. ANTECEDENTES Y CONDICIONES QUE FAVORECEN LA APARICIÓN DEL ROAD TRIP + ENSAYO FOTOGRÁFICO**

#### **3.1. Escenario tecnológico**

Thomas Cole [ver página 233] en su *Essay on American Scenery* (1836) menciona que la característica más relevante del paisaje estadounidense era su estado salvaje en comparación con Europa donde el paisaje original había sido destruido o modificado hacía tiempo (Thomas Cole 1836, 5). Pero un siglo más tarde, cuando Thomas Adorno<sup>385</sup> escribió sobre el mismo paisaje en *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben* [Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada] (1951) la situación era ya diferente: “El defecto del paisaje americano no está tanto, como quiere la ilusión romántica, en la ausencia de recuerdos históricos como en que la mano no ha dejado ninguna huella en él. Ello no se refiere simplemente a la falta de campos cultivados, a los espacios salvajes, sin labrar y a menudo cubiertos de bosque, sino ante todo a las carreteras. Estas siempre aparecen imprevistamente dispersas por el paisaje, y cuanto más lisas y anchas son, tanto más insustancial y violenta resulta su resplandeciente superficie en contraste con el entorno excesivamente agreste. Carecen de expresión. Como no conocen ninguna huella de pies o ruedas, ningún tenue sendero a lo largo de sus márgenes como transición a la vegetación, ningún camino hacia el valle, prescinden de lo amable, apacible y exento de angulosidad de las cosas en las que han intervenido las manos o sus útiles inmediatos. Es como si nadie hubiera paseado su figura por el paisaje. Un paisaje desolado y desolador. Lo cual se corresponde con la forma de percibirlo. Porque lo que el ojo apresurado meramente ha visto desde el coche no puede retenerlo y se pierde dejando tan escasas huellas como las que llega a percibir” (Adorno 1998, sec. 28-Paysage).

En este capítulo describiremos las causas que iniciaron estos cambios, los factores que promovieron la proliferación de los automóviles (y, consecuentemente, de las carreteras) en una época en la que paralelamente se producía un importante cambio en la cultura fotográfica [ver capítulo: Photo-Secession, página 125]. A comienzos del siglo XX<sup>386</sup> se produjo un esfuerzo de promoción de la fotografía en idénticas

---

<sup>385</sup> Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (1903 - 1969), filósofo alemán.

<sup>386</sup> Como hecho destacable en la simplificación del proceso fotográfico destaca, desde 1888, la labor de George Eastman, de Kodak, quien posibilitó el salto de la fotografía desde el usuario profesional al

proporciones al automovilístico para lograr que el país adquiriera cámaras producidas en serie fáciles de utilizar. Un crecimiento posible en ambos sectores gracias al auge económico que hubo hasta la crisis de 1929 y a partir de la Segunda Guerra Mundial. Aunque estos factores no fueron solamente económicos y tecnológicos, sino también conceptuales, todos ellos unidos crearon las condiciones necesarias para que en los Estados Unidos<sup>387</sup> surgieran los primeros ensayos fotográficos unidos a la experiencia del artista en un *road trip*.

### 3.1.1. Transporte y movilidad en los Estados Unidos

“El paisaje público nacional se organiza alrededor del automóvil privado y el consumo privado del paisaje” (A. Wilson 1992, 36).

“Tan pronto fue posible atravesar el país en automóvil, esos trayectos se convirtieron, si no en la última frontera, sí al menos en un jalón, una forma de sentir la inmensidad del continente y hacerse una idea, por personal o provisional que está fuera, de su diversidad y magnitud”<sup>388</sup>. Entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, la mayor parte de las vías interurbanas de Estados Unidos eran un caos debido a que una gran parte de ellas habían caído en el desuso y el abandono como consecuencia del cambio de los carros de caballos a una extensa red ferroviaria. Fuera de los centros urbanos, más de 90 por ciento de las carreteras eran aún de tierra y solamente unas pocas tenían un recubrimiento de grava o adoquín (Shumsky 1999, 672). Los caminos de tierra eran polvorientos cuando estaban secos y se convertían en lodazales cuando llovía, y en este estado resultaban a menudo intransitables (United States Federal Highway Administration 1977, 366).

Durante el siglo XIX el ferrocarril se había transformado en algo más que en un sistema de transporte, abriéndose paso entre las montañas y los ríos, cruzando el país de este

---

amateur con el proceso fotográfico simplificado que publicitó con el eslogan “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto” [ver página 274] (Campany 2014a, 8).

<sup>387</sup> En Europa las dificultades fueron mayores durante la primera mitad del siglo XX debido a que la falta de recursos comenzó con la Primera Guerra Mundial (1914 - 1918) y continuó con los efectos de la crisis de la década de 1930, la destrucción de infraestructuras e industria provocada por la Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945) y a la división del continente entre bloques durante la Guerra Fría (1945 - 1991).

<sup>388</sup> David Campany, cit. en Ánxel Grove, “Los EE UU vistos desde un coche en ruta por los 6,6 millones de kilómetros de carreteras del país”, en *20minutos.es*, 2014, desde:

<https://www.20minutos.es/noticia/2279676/0/en-la-carretera/fotos-eeuu/david-campany/>

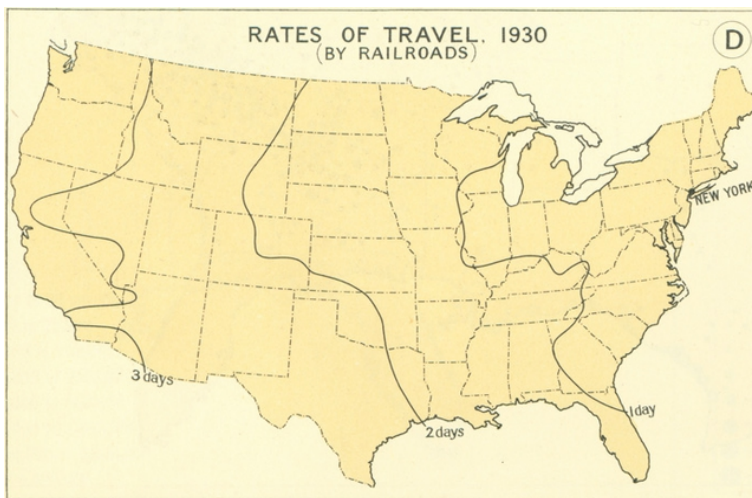
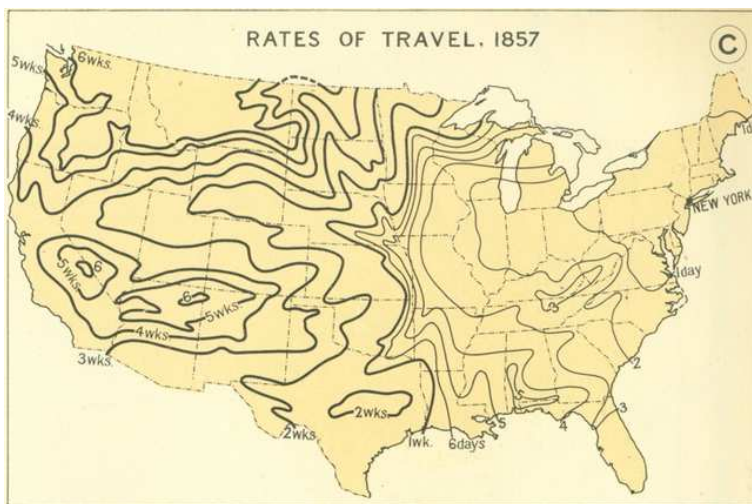


a oeste, se había convertido en un símbolo de la identidad de los Estados Unidos como nación industrializada (Dobson 2017, 22). En 1903 había 400.000 km de vía férrea [figuras 162] por solo 250.000 km de carreteras, la mayor parte en mal estado, y únicamente 225 km de carreteras de asfalto u hormigón<sup>389</sup>; un viaje de costa a costa en uno de los 32.920 automóviles que había en Estados Unidos necesitaba cerca de dos meses [ver página 59]. Si bien el ferrocarril había unificado la nación y hecho de los viajes algo comunitario, el automóvil resucitó el viejo espíritu pionero estadounidense que acabaría caracterizándose por las libertades individuales y el espíritu independiente (Schwartz 2012). Así, aún con la dificultad de transitar por carretera, en Estados Unidos la producción de automóviles creció con rapidez, impulsada por campañas publicitarias que presentaban al automóvil como una herramienta fundamental para el comercio y una nueva forma de ocio y esparcimiento (como ejemplo del éxito comercial cabe destacar que para 1913 había 1.190.393 vehículos registrados en Estados Unidos<sup>390</sup>).

---

<sup>389</sup> Para más información sobre el automóvil en Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX, consultar: Norman Bel Geddes, *Magic Motorways*, 1940; Ulrich Keller, *The Highway as Habitat: A Roy Stryker Documentation, 1943-1955*, 1986; Peter J. Ling, *America and the Automobile: Technology, Reform and Social Change, 1893-1923*, 1990.

<sup>390</sup> Para más información sobre el número de vehículos registrados en los Estados Unidos, consultar: Office of Highway Information Management, *Highway Statistics Summary to 1995*, 1996, desde: <https://www.fhwa.dot.gov/ohim/summary95/mv200.pdf>



Figuras 162. Comparación de tiempos de viaje en ferrocarril entre 1857 y 1930. Las distancias se miden desde Nueva York. En los mapas puede verse como el tiempo de viaje entre las dos costas pasa de tres a cuatro semanas a tres a cuatro días<sup>391</sup>.

Para 1950, y una vez superada la recesión económica provocada por la Gran Depresión [ver página 292] y la Segunda Guerra Mundial, ya se habían fabricado más de 100 millones de automóviles solo en Estados Unidos (principalmente en Detroit), circulaban cerca de 50 millones y cada año se vendían más de tres millones. El automóvil ya no era ni un lujo ni una necesidad, era simplemente una realidad en la vida de los estadounidenses (Humes 2016).

<sup>391</sup> Para más información sobre los tiempos de viaje del ferrocarril entre costa y costa en los Estados Unidos, consultar: Michael Graham Richard, “How fast could you travel across the U.S. in the 1800s?”, 2012, en *Mother Nature Network*, desde: <https://www.mnn.com/green-tech/transportation/stories/how-fast-could-you-travel-across-the-us-in-the-1800s>

El 19 de junio de 1956, Dwight D. Eisenhower [ver página 269] es reelegido como presidente, el 26 de junio del mismo año promulgó la *National Interstate and Defense Highways Act* [Ley de Autopistas Interestatales y de Defensa], la cual supuso un hito en la expansión del sistema de carreteras ya que se daba comienzo al mayor programa de obras públicas en tiempos de paz “que el mundo había conocido” (Reagan 1986, 805). Otro factor influyente para la expansión de la red de carreteras fue que en la época anterior a las dos crisis del petróleo<sup>392</sup> (1973 y 1979) el precio del combustible era bajo, lo que favorecía al *lobby* de las empresas automovilísticas y petroleras (Kweit y Kweit 1999, 350). En esa época de plena Guerra Fría la decisión expansiva de construcción de más carreteras apelaba a que así se garantizaba el paso del ejército por una mayor diversidad de rutas, que también serían útiles para la evacuación de las ciudades en caso de un ataque nuclear (Scheibach 2015, 171-72). Mediante un impuesto sobre la gasolina se recaudaban unos 33.000 millones de USD anuales necesarios para construir 65.000 km de carreteras nuevas. La *National Interstate and Defense Highways Act* aceleró la velocidad del transporte y mejoró la seguridad al homogeneizar los recubrimientos uniformes de los pavimentos, las intersecciones estándar y la creación un mismo sistema de señalización para todo el país.

En la misma década de 1950, el auge de las tecnologías de producción también alcanzó al diseño de los automóviles incorporándolos por completo a la esfera de los artículos de consumo<sup>393</sup>; los automóviles ya no eran solamente herramientas de trabajo o transporte, sino símbolos que representaban el gusto y la ambición del propietario. Los modelos estadounidenses más representativos de aquella época incluían formas curvas, cromados y colores que recordaban a los aviones; una estética que compartían con otros productos de diseño modernos, como muebles, escaparates, edificios, gráficos e incluso prendas de vestir (N. Hunter 2012, 36). En 1956, el crítico cultural Roland Barthes menciona: “Creo que, hoy día, los automóviles son casi el equivalente

---

<sup>392</sup> La primera crisis del petróleo comenzó el 16 de octubre de 1973, a raíz de la decisión de la Organización de Países Árabes Exportadores de Petróleo de no exportar más petróleo a los países que habían apoyado a Israel durante la guerra de Yom Kipur. Esta medida incluía a Estados Unidos y a sus aliados de Europa Occidental. A esta primera crisis se unió una segunda en 1979, producida por los efectos conjugados de la revolución iraní y de la guerra Irán-Irak. El precio del barril de petróleo pasó de 7,56 USD [de 2020] a 151,33 USD [de 2020] entre 1970 y 1980 (*El País* 1980).

<sup>393</sup> Para más información sobre el diseño de los automóviles estadounidenses de la década de 1950, consultar: Alice Twemlow, “A Throw-Away Aesthetic’: New Measures and Metaphors in Product Design Criticism, 1955-1961 Part 1” y “A Throw-Away Aesthetic’: New Measures and Metaphors in Product Design Criticism, 1955-1961 Part 2”, en *Alice Twemlow*, 2017, desde: <http://alicetwemlow.com/tag/1950s/>

exacto de las grandes catedrales góticas: me refiero a la suprema creación de una era, concebida con pasión por artistas desconocidos y consumida en imagen, si no utilizada, por toda una población que se apropia de ella como un objeto puramente mágico”<sup>394</sup>. Aunque también tuvo como consecuencia que una vez el automóvil pasó a formar parte de la cultura de consumo entrase en juego su obsolescencia, algo que puede abstraerse de las fotografías realizadas por Walker Evans [ver página 302] en 1955 durante la documentación fotográfica para *These Dark Satanic Mills*<sup>395</sup> de camino a Putnam (Connecticut) [figuras 163].



Figuras 163. Walker Evans, 654 vistas de molinos<sup>396</sup> para el artículo “These Dark Satanic Mills” en *Fortune*, mayo - noviembre 1955.

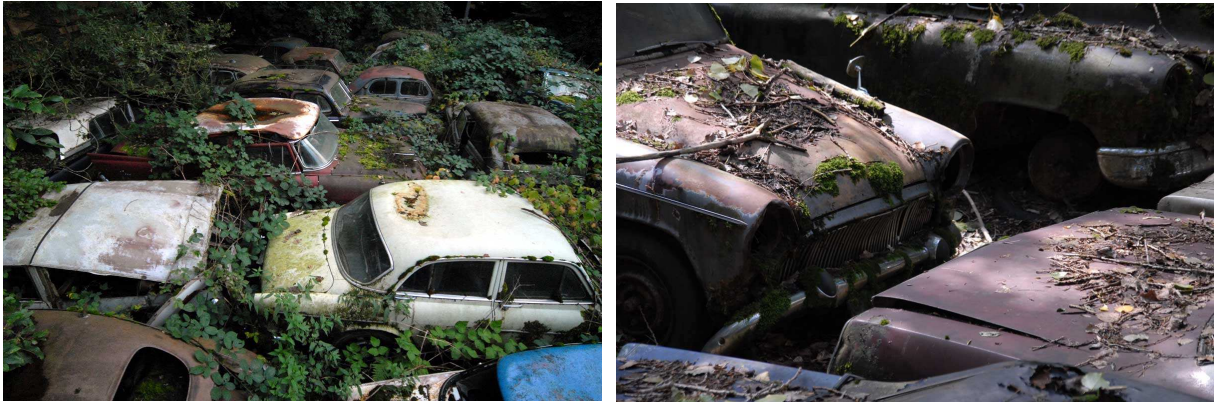
En las fotografías puede verse a Robert Frank caminando y conduciendo el Buick Roadmaster descapotable de Evans, a quien acompañaba en calidad de amigo y ayudante remunerado. De la serie de fotografías seguramente alguna de las construcciones continúe en pie en la actualidad, pero sería muy difícil que alguno de los automóviles que aparecen en las fotografías existiese todavía. Por lo que las

<sup>394</sup> Escrito por Roland Barthes a raíz de la aparición del Citroën DS, cuyas aerodinámicas curvas recordaban los diseños estadounidenses de la época. Para más información, consultar: Roland Barthes, “The New Citroën”, 1956, en Roland Barthes, *Mythologies*, 1972: 88-90.

<sup>395</sup> Walker Evans, “These Dark Satanic Mills”, en *Fortune*, abril de 1955: 139-146.

<sup>396</sup> Para ver la serie de fotografías completa, consultar:  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/282944>

fotografías urbanas suelen captar dos épocas: la perdurable y la efímera, incluso a una escala temporal tan breve históricamente como la vida de una persona [figuras 164] (Hayot y Walkowitz 2016, 160-61).



Figuras 164. Cementerio de vehículos de la década de 1950, Kaufdorf (Suiza), 2009 (imagen obtenida de internet, desde: <http://www.picture-newsletter.com/car-dump/>).

“In 1957, as far as we can make out, the American cars are as expensive, fuel-hungry, space-consuming, inconvenient, liable to damage, and subject to speedy obsolescence as they have ever been” [En 1957, por lo que podemos derivar, los automóviles estadounidenses son tan caros, hambrientos de combustible, ocupan tanto espacio, son tan inconvenientes, propensos a dañar y están tan sujetos a una rápida obsolescencia como nunca lo habían sido antes] (D. Allen 1957, 103).

A lo largo de la década de 1950, escritores sobre diseño como Roy Sheldon (n. d.), Egmont Hegel Arens (1887 - 1966) y J. Gordon Lippincott (1909) habían elogiado la obsolescencia inherente al *American way* del diseño: gran consumismo, obsolescencia rápida y diseño como lenguaje social. Esto ocurrió no solo en los libros y artículos dirigidos a fabricantes o minoristas, sino también en las publicaciones dirigidas al público general interesado en el tema<sup>397</sup> (Whiteley 1987, 8). En 1955, el crítico Eric Larrabee (1922-1990) mencionó que el automóvil de la década de 1950 había “enseñado a sus propietarios a consumir, y a sus fabricantes a producir, para una economía en la que las restricciones de la escasez histórica ya no se aplican. Ha hecho del desperdicio a través del consumo excesivo uno de los engranajes indispensables de esa economía, y también lo ha hecho socialmente aceptable” (Larrabee 1955, 98). Y un año después, el diseñador George Nelson (1908 - 1986) planteaba la opinión de que “lo que necesitamos es más obsolescencia, no menos” (Nelson 1956, 88). Nelson también vio la obsolescencia como parte del *American Way* del diseño, pero “solo en un sentido relativamente temporal y accidental. A medida que otras sociedades alcancen un nivel

---

<sup>397</sup> La revista *Industrial Design* contenía una serie de artículos desde su inicio en 1954 hasta finales de la década de 1950 que apoyaban la obsolescencia.

[de consumismo] comparable [al estadounidense], surgirán actitudes similares” (Nelson 1956, 87).

“Aquella bestia maravillosa encajaba a la perfección en el espíritu de vanguardias como la futurista<sup>398</sup>, para las que el dios de la velocidad venía a suplir en el trono a las divinidades de un mundo periclitado. Recuerden a aquellos revoltosos muchachos diciendo que ‘la magnificencia del mundo se ha enriquecido por una belleza nueva, la de la velocidad’, o que ‘el tiempo y el espacio han muerto ayer; vivimos ya en el absoluto, porque hemos creado la velocidad eterna y omnipresente” (Cava 2009, 102).

### **Automoción en Estados Unidos entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX**

“El automóvil surge en paralelo a la fotografía. Los dos son el símbolo de una modernización, de la industrialización de la belleza, de la entrada de la máquina en la vida de todos, de una suerte de democratización del lujo, de la diferencia para todos” (Olivares 2009, 15).

Dentro de la investigación relacionada al *road trip* conviene narrar brevemente la historia del automóvil para pasar a narrar cómo la industria se desarrolló en los Estados Unidos<sup>399</sup>, lugar dónde surgió el concepto del viaje en carretera por placer.

En 1807 los hermanos Joseph Nicéphore [ver página 86] y Claude Niépce crearon el que posiblemente es el primer motor de combustión interna<sup>400</sup> llamado *Pyréolophore*.

---

<sup>398</sup> Filippo Tommaso Marinetti (1876 - 1944), poeta, escritor, dramaturgo y editor italiano, escribe el denominado manifiesto futurista, cuya publicación supone la inauguración del movimiento futurista (Bonniet 2019): “Nous déclarons que la splendeur du monde s’est enrichie d’une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l’haleine explosive... Une automobile rugissante, qui a l’air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace” [Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente, que parece correr como la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia] (Filippo Tommaso Marinetti, “Le Futurisme”, en *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909: 1).

<sup>399</sup> Para más información sobre la implantación del automóvil como principal medio de transporte en los Estados Unidos, consultar: Christopher W. Wells, *Car Country: An Environmental History*, 2013.

<sup>400</sup> Para más información sobre la historia del motor de combustión interna, consultar: Wayne S. Grenning, *Flame Ignition: A Historical Account of Flame Ignition in the Internal Combustion Engine*, 2014.

Para demostrar su utilidad la comisión de patentes, lo instalaron en un bote en el río Saône (Francia) y lo impulsaron corriente arriba (Winterton 2015, cap. March 7- Joseph Nicéphore Niépce). Durante el siglo XIX se continuó con la experimentación<sup>401</sup> con los motores de combustión interna, hasta que en la década de 1880 comienza la historia del automóvil tal y como lo conocemos hoy en día. Es comúnmente aceptado que los primeros prototipos fueron desarrollados casi simultáneamente por tres ingenieros alemanes que trabajaban en la misma época de forma independiente<sup>402</sup>. El primero fue Karl Benz que construyó su modelo en 1885 en Mannheim [figura 165] (Bagwell 2002, 187), lo patentó el 29 de enero de 1886 y comenzó a ser producido en 1888 [figura 166]. Poco después, Gottlieb Daimler y Wilhelm Maybach, de Stuttgart, diseñaron su propio automóvil en 1889 (Hendrickson III 2014, vol. 3, cap. Daimler, Gottlieb), este equipo había desarrollado anteriormente el Daimler Petroleum Reitwagen [montura automóvil] o Einspur [vía simple] en 1885, el cual es ampliamente reconocido como la primera motocicleta (Bartlett 2010, 5-6).

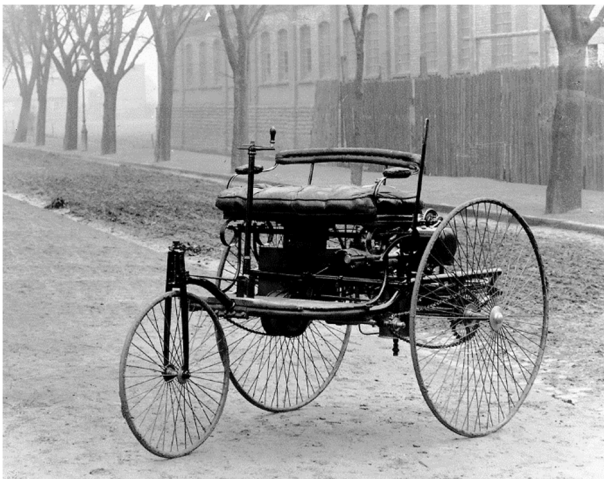


Figura 165.

Benz Patent-Motorwagen, 1885.

---

<sup>401</sup> El desarrollo del *Pyréolophore* fue interrumpida en 1817, puesto que no había progreso suficiente para atraer subsidios e inversiones, por lo que la patente de diez años expiró. Preocupado por perder el control del motor, Claude Niépce viajó primero a París y luego al Reino Unido en un intento por promover el proyecto. Recibió el consentimiento de patente del rey Jorge III el 23 de diciembre de 1817. Durante los siguientes diez años, Claude Niépce permaneció en Londres, pero debido a una enfermedad psicológica despilfarró gran parte de la fortuna familiar en la búsqueda de oportunidades de negocios para el *Pyréolophore* que no resultaron rentables. Su hermano Joseph Nicéphore Niépce, por su parte, permaneció en Francia trabajando en el desarrollo de lo que sería el invento de la fotografía (Barger y White 2000, 17-18).

<sup>402</sup> Para más información sobre la historia del automóvil, consultar: Len Larson, *Dreams to Automobiles*, 2008; David Corbett, *A History of Cars*, 2005; Gaston De Chasseloup-Laubat, *Motors And Motor-Driving - A Short History Of The Motor Car*, 2016; Ron London, *History of the Automobile 1769-1945*, 2017.

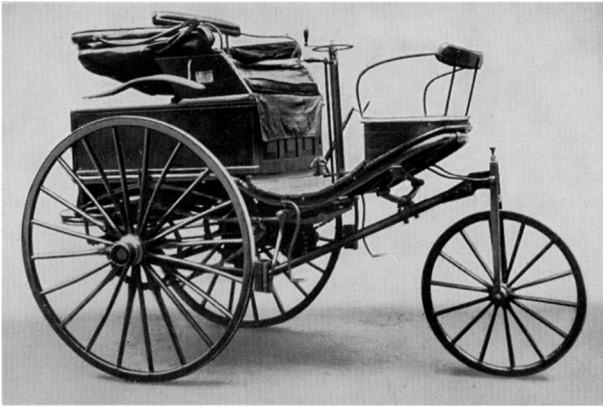


Figura 166.

Benz Patent-Motorwagen Número 3, 1888.

Desde aquellos comienzos casi artesanales, y debido a las posibilidades que ofrecía, la expansión del automóvil en los países industrializados fue imparable. En los Estados Unidos, entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, comenzaron a aparecer los principales fabricantes reconocibles de la actualidad: Henry Ford, que había comenzado a producir automóviles en 1896, fundó la Ford Motor Company en 1903; General Motors (GM), fundada en 1908 por William C. Durant<sup>403</sup>, copropietario de la mayor empresa de vehículos de tiro, quien en 1904 ya había tomado en control de Buick, fundó GM tras la adquisición de Oldsmobile y Oakland (más tarde conocida como Pontiac) en 1908; además de otros muchos fabricantes que se fueron uniendo, adquiriendo o cerrando; hay que tener en cuenta que solo en Estados Unidos entre 1880 y 1910 se fundaron alrededor de 324 compañías automovilísticas<sup>404</sup>.

---

<sup>403</sup> William Crapo Durant (1861 - 1947), pionero de la industria automotriz estadounidense, creó el sistema de grupo empresarial multimarca con diferentes líneas de automóviles.

<sup>404</sup> Para ver la línea temporal de la creación de los constructores de vehículos, consultar: [https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline\\_of\\_motor\\_vehicle\\_brands](https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_motor_vehicle_brands)



En un país inmerso en la Segunda Revolución Industrial<sup>405</sup>, la fabricación del automóvil pasó rápidamente de las teorías del taylorismo<sup>406</sup> a la práctica de Ransom Olds<sup>407</sup>, quien inauguró su cadena de montaje en 1901, y de este a Henry Ford, con quien la producción en cadena tomó popularidad pocos años después abriendo las puertas a la producción masiva del automóvil: entre 1888 y 1899 Benz era el mayor productor mundial de automóviles con 572 unidades (Atta-Sonno 2017, 22), en comparación, entre 1909 y 1927, Ford produjo alrededor de 15 millones de unidades del modelo T<sup>408</sup> [figura 167]. Este incremento en la producción tuvo como consecuencia el abaratamiento del coste unitario de cada automóvil en proporción al salario de un trabajador medio (Alvarado y Alvarado 2001, cap. 1-The Car That Made the Man: Henry Ford's Model T), lo que permitió el desplazamiento individual de grandes cantidades de personas por primera vez en la historia.

---

<sup>405</sup> El término de Segunda Revolución Industrial designa el conjunto de transformaciones socioeconómicas interrelacionadas que se produjeron aproximadamente entre 1850 - 1870 y el comienzo de la Primera Guerra Mundial, en 1914. Durante este periodo los cambios se aceleraron, el proceso de industrialización cambió su naturaleza y el crecimiento económico varió de modelo. Los cambios técnicos siguieron ocupando una posición central, junto a los ocurridos en los mercados, en su tamaño y estructura. Las innovaciones técnicas se concentraron esencialmente en nuevas fuentes de energía (gas, petróleo y electricidad), nuevos materiales y nuevos sistemas de transporte (avión y automóvil) y comunicación (teléfono y radio) que indujeron transformaciones en cadena que afectaron al factor trabajo y al sistema educativo y científico, al tamaño y gestión de las empresas, a la forma de organización del trabajo, al consumo, hasta desembocar también en la política. Este proceso se produjo en el marco de la denominada Primera Globalización que supuso una creciente internacionalización de la economía, que cada vez funcionaba más a escala mundial y que alcanzó más territorios que la Primera Revolución Industrial, que se había limitado a Gran Bretaña, alcanzando ahora casi toda Europa Occidental, Estados Unidos y Japón.

<sup>406</sup> El taylorismo hace referencia al pensamiento y método de organización industrial creado por Frederick Winslow Taylor (1856 - 1915), ingeniero mecánico y economista estadounidense, cuyo fin era aumentar la productividad y evitar el control que el obrero podía tener en los tiempos de producción mediante la división de las distintas tareas del proceso de producción.

<sup>407</sup> Ransom Eli Olds (1864 - 1950) fundó Olds Motor Vehicle Company en Lansing (Míchigan) el 21 de agosto de 1897. Dos años después, en 1899, la compañía fue adquirida por el magnate del cobre y la madera Samuel Latta Smith, quién la renombró Olds Motor Works y la trasladó de Lansing a Detroit. Smith se convirtió en presidente de la compañía, mientras que Olds pasó a ser vicepresidente y director general. En 1901 Olds diseñó el automóvil Curved Dash, el cual tenía un costo de 650 USD [aproximadamente 15.000 EUR de 2020], el primer automóvil de bajo coste producido en serie en Estados Unidos, años antes del Ford T de Henry Ford. Al mismo tiempo, Frederik Smith, uno de los hijos de Samuel Latta Smith, entró en el negocio, y mantuvo frecuentes enfrentamientos con Olds, motivo por el cual Olds abandonó la compañía. Olds entonces decide fundar otra compañía, llamada R.E. Olds Motor Car Company, pero el nombre fue cambiado poco después para evitar un pleito por parte de la Olds Motor Works, pasando a ser REO Motor Car Company, donde Olds se mantuvo como presidente hasta 1925, cuando pasa a ser director ejecutivo. La Olds Motor Works fue adquirida en 1908 por General Motors, manteniendo la marca Oldsmobile hasta 2004, cuando el grupo la suprimió después de 107 años.

<sup>408</sup> Las cifras varían según las fuentes entre 14.689.525 (Collins 2007) y 16.482.040 unidades (@alexrenault 2015).



Figura 167.

Cadena de montaje del Ford modelo T en Colonia (Alemania), 1928.

Que en 1905 la esquina de Madison Street y State Street en Chicago fuese conocida como *The Busiest Corner in the World* [La esquina más transitada del mundo, figura 168] (Braude 1959, 66) es un ejemplo de cómo las ciudades se transformaban y se tenían que adaptar al nuevo medio de transporte a medida que este se convertía en un objeto de uso masivo, al mismo tiempo que la población crecía<sup>409</sup>, con su consecuente aumento de la actividad económica [figura 169]. Pronto los centros de las ciudades comenzaron a sentir los efectos de un nuevo síntoma de la ciudad, la congestión, que tuvo como consecuencia el plantear a las autoridades nuevas soluciones para resolver el problema.

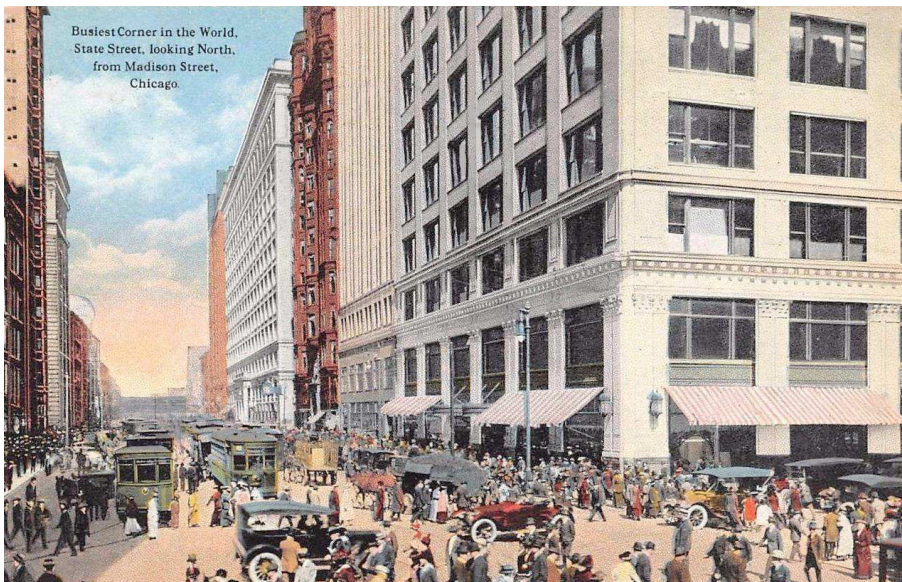


Figura 168. Postal donde se muestra “La esquina más transitada del mundo”, 1911.

---

<sup>409</sup> Como referencia, la población estadounidense pasó de 62.979.766 habitantes en 1890 a 92.228.496 en 1910, con un 20% de la población viviendo en las diez principales ciudades.

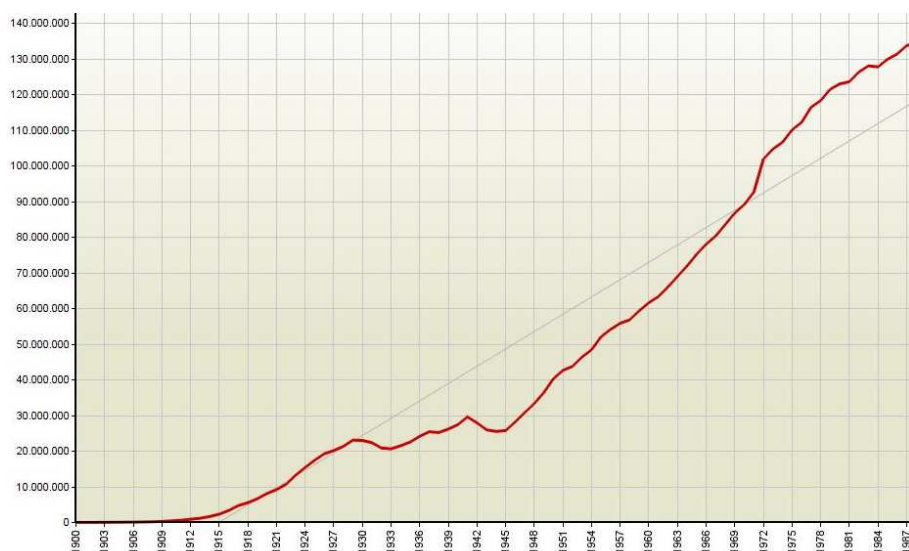


Figura 169. Federal Highway Administration, gráfico con vehículos registrados en Estados Unidos entre 1900 y 1987.

Francis Picabia<sup>410</sup> comentó sobre su llegada a los Estados Unidos: “... Casi inmediatamente después de llegar a Estados Unidos caí en la cuenta de que el genio del mundo moderno es la maquinaria y que a través de la maquinaria el arte debería encontrar una expresión más vívida... La máquina se ha convertido en algo más que un mero complemento de la vida humana. En realidad, es una parte de la vida humana, quizá su alma misma” (cit. en Silk 1984, 77).

## Cultura y automoción en Estados Unidos a principios del siglo XX

Los automóviles anunciaron una revolución en múltiples frentes: social, técnica, estética, cultural, ecológica y financiera. Como consecuencia del incremento en la producción de automóviles de la década de 1920, los automóviles empezaron a ser omnipresentes en las calles de las grandes ciudades y, por lo tanto, más visibilidad en las fotografías, películas y en las representaciones del espacio urbano<sup>411</sup>.

En 1926 Erich Mendelsohn<sup>412</sup> publica *Amerika, Bilderbuch eines Architekten* [América, libro ilustrado de un arquitecto, figura 170], un buen ejemplo de la fascinación que había en Europa por las ciudades de los Estados Unidos y su urbanismo [figura 171].

<sup>410</sup> Francis-Marie Martínez Picabia (1879 - 1953), pintor francés.

<sup>411</sup> Para más información sobre la relación entre el automóvil y la cultura, consultar: Peter Wollen y Joe Kerr, *Autopia: Cars and Culture*, 2002; David Thoms y Len Holden, *The Motor Car and Popular Culture in the Twentieth Century*, 2016; Rudi Volti, *Cars and Culture: The Life Story of a Technology*, 2006.

<sup>412</sup> Erich Mendelsohn (1887 - 1953), arquitecto alemán exponente de la arquitectura expresionista. Para más información sobre su vida y obra, consultar: Erich Mendelsohn, *Amerika: bilderbuch eines Architekten*, 1926. Bruno Zevi. *Erich Mendelsohn*. 1986. Wolfgang von Pehnt. *La arquitectura expresionista*. 1975.

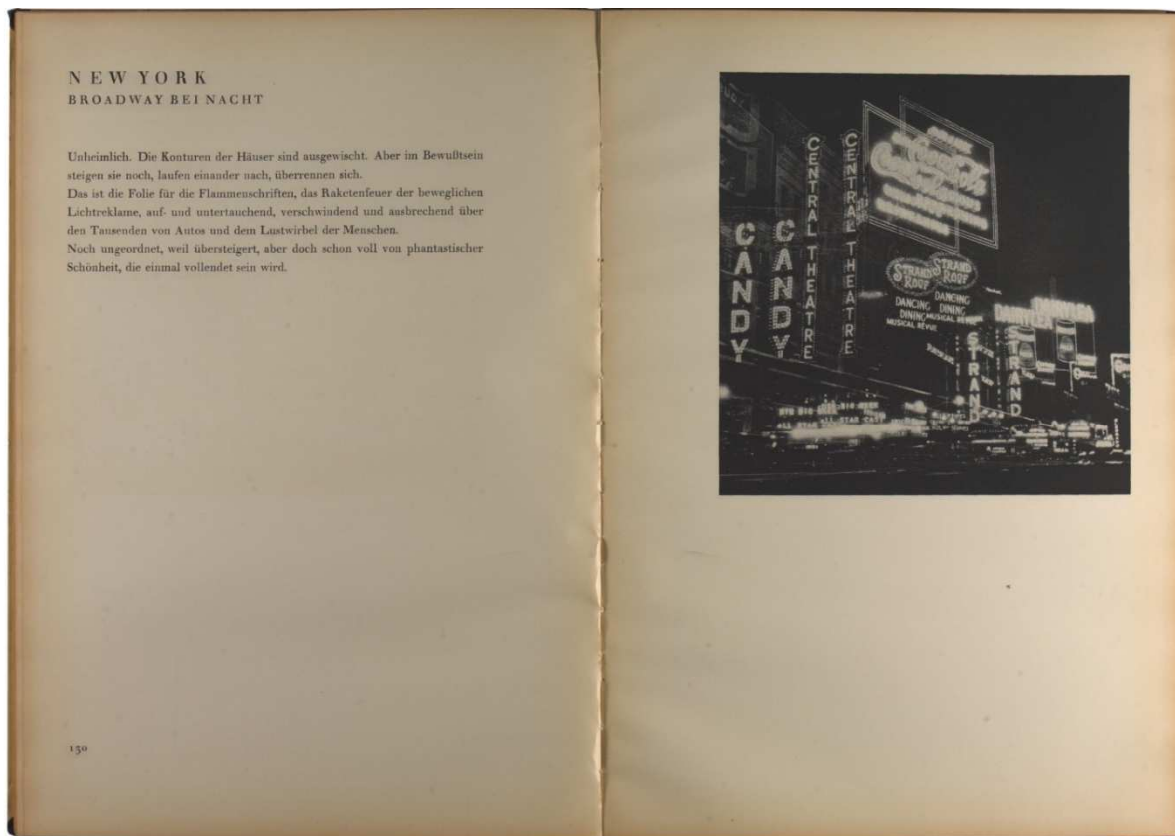


Figura 170. Fotografía de *Amerika, Bilderbuch eines Architekten*, Erich Mendelsohn, 1926.



Figura 171.

Fotografía publicada en *Amerika, Bilderbuch eines Architekten*, Erich Mendelsohn, 1926.

De las 78 imágenes de la publicación el arquitecto Knud Lönberg-Holm, a quien Erich Mendelsohn conoció en Detroit, realizó 16 y Fritz Lang<sup>413</sup>, a quien Mendelsohn conoció en el barco hacia Estados Unidos, una.

<sup>413</sup> Friedrich Christian Anton Lang (1890 - 1976), director de cine austriaco, desarrolló su carrera artística en Alemania y en Estados Unidos.

En las obras y en los fotomontajes de László Moholy-Nagy<sup>414</sup> [figura 172], El Lissitzky<sup>415</sup>, Pere Català<sup>416</sup>, Gabriel Casas<sup>417</sup> o Fortunato Depero<sup>418</sup>, los automóviles se utilizaban para representar el dinamismo y la simultaneidad de acontecimientos que ocurren en las ciudades, que junto con el urbanismo y sus características físicas (rascacielos, vallas publicitarias, etc.), fueron los elementos que definieron el concepto de modernidad durante las primeras décadas del siglo XX: “fueron adoptados como tema y como signo de distinción por los creadores de las vanguardias artísticas que, por cuestiones programáticas, obviaron el pasado y pensaron que iniciaban una nueva era [...] diferente a todo lo anterior” (Cava 2009, 54).



Figura 172.

László Moholy-Nagy, *Stockholm*, 1930.

“El automóvil satisfizo las necesidades que surgieron en las grandes ciudades industriales en el desplazamiento de personas y mercaderías y se convirtió en uno de los símbolos que forman parte de la iconografía de la ciudad moderna y fue adoptado como nuevo tema por escritores, pintores y fotógrafos. La asociación entre la cámara fotográfica y el automóvil dio como resultado permitir nuevos acercamientos, como realizar imágenes insólitas en las que los elementos geométricos que componen el vehículo son incorporados al paisaje, acentuando la sensación de dinamismo o creando imágenes de carácter abstracto” (Naranjo 2005, 52).

En 1934, el escritor James Agee<sup>419</sup> fue contratado por la revista *Fortune* para elaborar un reportaje (el texto fue publicado sin firma pero Agee es reconocido como el autor) sobre las implicaciones comerciales del automóvil. Su artículo, titulado *The Great American Roadside*, es una narración con listas de datos y observaciones poéticas que describen “el más amplio y extenso mercado que la raza humana haya creado jamás para incitar y tentar y sacar dinero a la propia raza humana..., una joven, pero

---

<sup>414</sup> László Moholy Nagy (1895 - 1946), fotógrafo y pintor húngaro.

<sup>415</sup> Lazar Markovich Lissitzky (1890 - 1941), artista, diseñador, fotógrafo, tipógrafo, y arquitecto ruso.

<sup>416</sup> Pere Català i Pic (1889 - 1971), fotógrafo, publicista y escritor español.

<sup>417</sup> Gabriel Casas y Galobardes (1892 - 1973), fotógrafo español

<sup>418</sup> Fortunato Depero (1892 - 1960), pintor, escritor, escultor y diseñador gráfico italiano, perteneciente al movimiento futurista.

<sup>419</sup> James Rufus Agee (1909 - 1955), escritor y periodista estadounidense.

floreciente industria que en este quinto año de la gran depresión mundial se embolsaría cerca de 3000 millones de USD” (Jakle, Sculle, y Rogers 2002, 16): “heladerías, puestos de perritos calientes, cafeterías y *bungalows* económicos<sup>420</sup> [figura 173] que brotaban por doquier en torno a los lugares de interés local, todos ellos anunciados a los automovilistas que circulaban por las carreteras mediante vallas publicitarias. La vida en torno a las carreteras “brotaba con la profusión de los hongos por la mañana y completaba un círculo que seguirá girando para el deleite y el beneficio mientras perdure el feliz matrimonio entre la sangre americana y el automóvil estadounidense” (Agee 1934, 60).



Figura 173. Walker Evans, *Tourist cabins*, 1936.

“Son las seis de la tarde y sigues en la carretera, rendido y exhausto tras casi 500 km al volante. Ante tus ojos ves pasar un letrero: *bungalows* de lujo a una milla. Al otro lado de la próxima colina vislumbras la estampa de una ciudad, en mitad del camino, desplegando por doquier su interminable retahíla de impedimentos para el avance: sus calles sin señalizar, sus tranvías, sus señales de *Stop* y *Go*, sus letreros de prohibido aparcar. En algún lugar en mitad de esa ciudad hay un hotel de segunda categoría cuyo anodino vestíbulo y cuyas lúgubres habitaciones puedes visualizar con los ojos cerrados. Más adelante, a la vuelta de la esquina, con los ojos aún cerrados, ves el Ritz de la localidad con sus porteros y sus botones estirándose con una impertérrita mueca de codicia. Ves descargar tu automóvil mientras permaneces en pie, cansado y molesto, preguntándote dónde podrás encontrar la gasolinera más próxima. Tu esposa está hecha una furia porque odia aparecer en público con el maquillaje corrido, el cabello desarreglado y el vestido arrugado. Todas esas cosas y más ves con los ojos cerrados en solo dos segundos. Entonces los abres y, al tomar la siguiente curva, oculto en mitad de una pintoresca arboleda,

---

<sup>420</sup> Los *bungalows* económicos son campings para automovilistas, predecesores del moderno motel, construidos como simples estructuras de madera o adobe de una sola habitación en las inmediaciones de los grandes destinos de ocio (Rathbone 2000, 92).

descubres el pequeño semicírculo de *bungalows* que la señal anunciaba. Detienes el automóvil junto a una casa de labor —o una gasolinera, o una estación de servicio— que identificas al instante como la gallina madre de esos polluelos” (James Agee 1934, 56).

La proliferación de estructuras en los márgenes de las carreteras<sup>421</sup> se trataba de un fenómeno novedoso e imparable que dio lugar al surgimiento de una nueva imagen de los Estados Unidos y a una nueva cultura basada en el movimiento y en los iconos populares. Una sociedad en la que las diferencias locales desaparecían siendo sustituidas por una cultura diferenciada que realmente podía considerarse nacional (M. L. Berger 2001, cap. 7-The Automobile and American Culture). No era la producción industrial lo que había unido al país, sino el consumo, impulsado por los millones de automovilistas [figura 174]<sup>422</sup>.



Figura 174. Fortune, *The Great American Roadside*, septiembre de 1934.

<sup>421</sup> Para más información sobre las construcciones en los márgenes de las carreteras estadounidenses, consultar: Dusty Altena, *Road to Ruin. Vernacular Roadside Architecture as Artifact in Postmodern Culture*, 2014.

<sup>422</sup> Una de las fotografías que ilustran el ensayo de James Agee es una fotografía realizada por Walker Evans [ver página 300] de un modesto *bungalow* en un camping. Las fotografías y los textos se crearon de forma independiente: Agee y Evans se conocieron al año siguiente.

## ***Futurama***

En la Exposición Universal de Nueva York de 1939 General Motors patrocinó una visión de la cultura automovilística en el año 1960 llamada *Futurama: Highways and Horizons* [Futurama: autopistas y horizontes]<sup>423</sup> y para representar esta idea se construyó una maqueta animada que cubría una superficie de casi 4000 metros cuadrados que contaba con más de medio millón de edificios diferentes, cientos de carreteras y 50.000 automóviles de los que 14.000 se movían automáticamente por autopistas de 14 carriles [figura 175] (Sawe 2017). El objetivo era ofrecer al público visión futurista de la ciudad, donde el automóvil había cambiado por completo el funcionamiento de la sociedad, del transporte urbano y, en consecuencia, su fisonomía (Doordan 1995, 105).

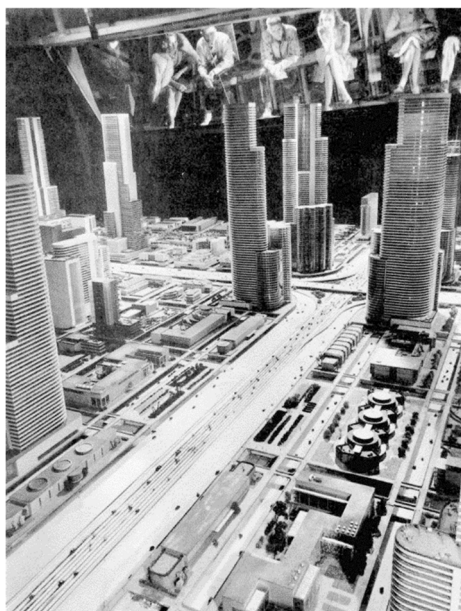


Figura 175.

Fotografía de la exposición *Futurama: Highways and Horizons*, 1939.

Los visitantes observaban desde un punto de vista elevado la maqueta, que se movía a una velocidad de 2 km/h, en una presentación que duraba 18 minutos.

En esta utopía, las tierras vírgenes de Estados Unidos constituían el telón de fondo de una infraestructura viaria nacional donde la ciencia, la industria y la naturaleza se integrarían armoniosamente, al tiempo que autopistas de siete carriles con límites de velocidad de hasta 160 km/h trasladarían a los trabajadores de la ciudad a los nuevos barrios residenciales y pueblos de los alrededores salpicados de parques de atracciones y clubs de campo. La arquitectura de principios de siglo sería reemplazada por una nueva imagen futurista y tecnológica y en este “mundo feliz”, la jornada laboral

---

<sup>423</sup> Para ver el vídeo *Futurama: Highways and Horizons* (1940), consultar: <https://youtu.be/afu6DTbYnog>



reducida significaría más tiempo para realizar largos viajes en automóvil (Van Dort 1996).

Norman Bel Geddes, su diseñador, publicó un año más tarde el libro *Magic Motorways* [figura 176] para exponer los principios teóricos de lo que había sido su concepto. La lista de referencias técnicas y teóricas que Geddes utilizó tanto para la exposición como el posterior libro poseen, en una abrumadora mayoría, un mismo trasfondo disciplinar: la ingeniería civil y la industria automotriz (Petroski 2016, ebook). Por un lado, la ingeniería aportaba una ciencia exacta de proyecciones y metodologías, resultado de la metamorfosis a través del tiempo de la calle tradicional y su desarrollo conceptual y tecnológico, y por otro la industria automotriz impulsaba toda iniciativa que contribuyera a popularizar el uso del automóvil como concepto asociado a la vida moderna<sup>424</sup>.

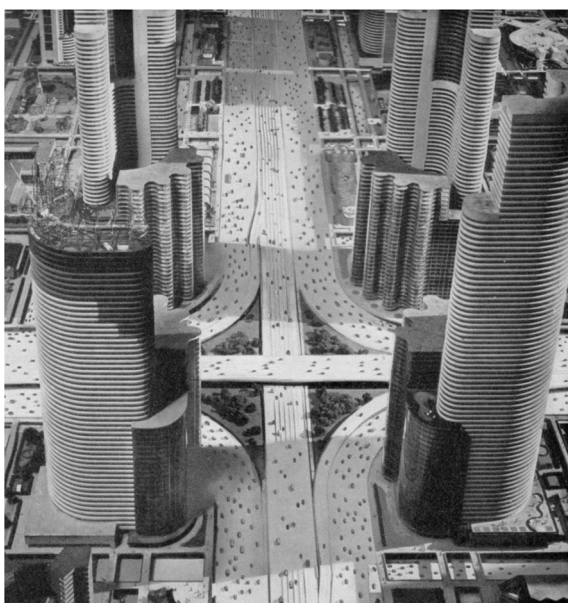


Figura 176.

Fotografía publicada en *Magic Motorways*, Norman Bel Geddes, 1940.

Cuando los visitantes abandonaban *Futurama* se encontraban en una versión a tamaño natural de una de sus intersecciones [figura 177]: pasos elevados para peatones hacían posible el flujo ininterrumpido de automóviles y autobuses a ras de suelo. La agenda de General Motors era evidente: un mayor número de carreteras financiadas

---

<sup>424</sup> La lista de organizaciones citada por Norman Bel Geddes como fuentes de información es extensa, pero entre ellos surgen los siguientes nombres: American Association of State Highways Officials, American Road Builders Association, Automobile Club of Southern California, Automobile Manufacturers Association, Institute of Traffic Engineers, Port of New York Authority, Public Road Administration, etc.

con fondos públicos conduciría a la compra de más automóviles, una lógica que llevaría en la misma época a resultados como los del gran escándalo del tranvía<sup>425</sup>, que tendría como consecuencia el fomentar el uso privado del transporte en detrimento del transporte público.

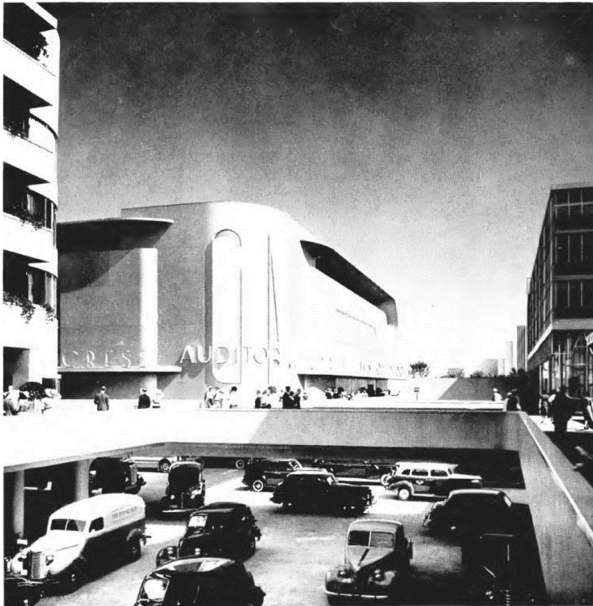


Figura 177.

Exterior del Edificio General Motors donde se exponía *Futurama: Highways and Horizons*, 1939.

Esta visión de la ciudad del futuro nunca llegó a realizar por completo, pero daba una idea bastante acertada de lo que sería la cartografía de las ciudades estadounidenses

---

<sup>425</sup> El gran escándalo del tranvía hace referencia a los hechos ocurridos en Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX, cuando todavía poseer un automóvil era como tener un artículo de lujo. Lo más común, sobre todo en las ciudades, era que la gente se moviera empleando el transporte público, y una de las formas más cómodas de transporte eran los tranvías. Aunque no eran rápidos en ese momento era uno de los medios más baratos. Pero a partir de 1930 se empezó a ver cómo los tranvías empezaban a desaparecer de las ciudades. Mucha gente entendió que se trataba de un proceso natural, relacionando que al incrementarse el número de propietarios de automóviles el número de usuarios de transporte público se reducía por lo que los tranvías debían desaparecer. Tener un automóvil propio se veía como un símbolo de libertad, y ya no hacía falta esperar a los tranvías, al metro, etc. y entre 1930 y 1950 gran parte del transporte público en Estados Unidos desapareció. Fue un proceso demasiado rápido para pensar que había sido algo “natural”. En la década de 1970 se hizo público lo que había pasado gracias al trabajo de Robert Eldridge Hicks publicado en *Politics of Land: Ralph Nader's Study Group Report on Land Use in California* [Políticas sobre el territorio: Informe del grupo de estudio de Ralph Nader sobre el uso de la tierra en California]: entre 1938 y 1950 la empresa National City Lines y sus subsidiarias American City Lines y Pacific City Lines (con inversión de General Motors, Firestone Tire, Standard Oil of California mediante su subsidiaria, Federal Engineering, Phillips Petroleum, y Mack Trucks) comenzaron a comprar las redes de tranvías de 45 grandes ciudades de Estados Unidos para reemplazarlas por redes de autobuses fabricados por General Motors. Entre estas ciudades están Detroit, Nueva York, Oakland, Filadelfia, Saint-Louis, Salt Lake City, Tulsa, Baltimore, Minneapolis, Seattle y Los Ángeles. Una vez sustituidos los tranvías por autobuses comenzaron a reducir el número de líneas, con el propósito de que al haber menos transporte público la gente se plantearía seriamente comprarse un automóvil.

en el futuro, donde la población hoy vive en barrios residenciales y el centro de la ciudad sirve como centro financiero al que se accede mediante autopistas tal y como contemplaba ese gran diaporama (incluimos dos imágenes de San Francisco, la primera de 1938 [figura 178] y la segunda de 2017 [figura 179], en la que se puede observar como lo predicho por la exposición *Futurama* se ha ido cumpliendo).



Figura 178. Fotografía aérea de San Francisco, 1938.

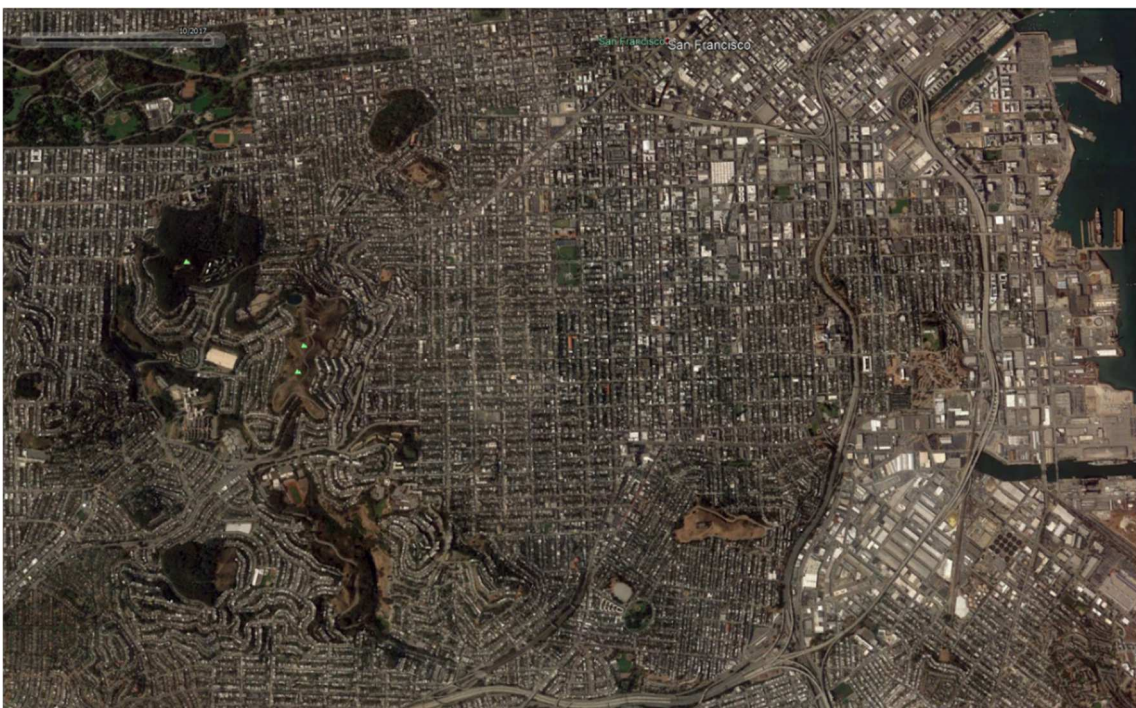


Figura 179. Fotografía aérea de San Francisco, 2017.

## Lincoln Highway

La Lincoln Highway se incluye como ejemplo del origen del concepto de las carreteras interestatales que marcarían la personalidad estadounidense en lo referente al transporte terrestre, inspirado por y superando al ferrocarril. Las aventuras automovilísticas que atravesaban el país y los *Glidden Tours*<sup>426</sup> inspiraron a la cada vez mayor población que era propietaria de automóviles a solicitar la construcción de carreteras de larga distancia. En respuesta a esta necesidad, que ya comenzó a ser real en 1912, Carl G. Fisher<sup>427</sup>, constructor de la Indianapolis Speedway, concibió la idea de una “coast to coast rock highway” [carretera de piedra de costa a costa] (United States Federal Highway Administration 1977, 83). Para su realización, Fisher obtuvo el apoyo de algunos de los principales líderes de las industrias de la automoción o relacionados con ellas, y en julio de 1913, junto con sus partidarios formó la Lincoln Highway Association para llevar a cabo el plan y poder solicitar donaciones públicas y privadas. La Asociación seleccionó la que consideró como la ruta más directa a través de los Estados Unidos desde Nueva York pasando por Filadelfia, Chicago, Omaha, Cheyenne, Salt Lake City hasta San Francisco, con una distancia total de aproximadamente 5070 km (Hokanson 1999, 95).

La asociación reclutó miembros en todas las ciudades a lo largo del recorrido de la carretera y nombró a ciudadanos locales capaces e influyentes como “cónsules” para promover el mejoramiento de las diversas secciones de la ruta. Esta forma de actuar tuvo como resultado una gran publicidad tanto local como nacional, así como considerables contribuciones económicas, recaudando millones de USD de personas privadas, aunque sus gerentes no estaban seguros de que alguna vez lograsen obtener lo suficiente para construir la carretera desde esta fuente de ingresos. Su objetivo

---

<sup>426</sup> Los *Glidden Tours*, también conocidos como *National Reliability Runs*, fueron eventos promocionales celebrados durante los primeros años del automovilismo por la *American Automobile Association* (AAA) y organizados por el presidente del grupo, Augustus Post. El AAA, un defensor de los caminos más seguros, la aceptación de la legislación automotriz y amigable con el automóvil, comenzó la gira para promover la aceptación del público y concienciar sobre sus objetivos. Para más información, consultar:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Glidden-Tour-1905.ogv> (vídeo donde se muestra el *Glidden Tour* de 1905).

<sup>427</sup> Carl Graham Fisher (1874 - 1939), emprendedor y empresario estadounidense, interesado en la automoción, promovió tanto la industria del automóvil como la construcción de carreteras, siendo la fundación de la ciudad Miami Beach y la construcción de la *Lincoln Highway* y la *Dixie Highway* sus obras más reconocidas.

principal era educar al público sobre la necesidad de mejores carreteras [figura 180] y crear un apoyo político para el llamado Good Roads Movement<sup>428</sup>.



Figura 180.  
Carretera en el condado de Johnston (Carolina del Norte), 1909.

La Lincoln Highway inspiró una gran controversia en relación a las carreteras de larga distancia. Los intereses rurales en general estaban en contra de ellas, alegando que los fondos para construir carreteras locales serían desviados para el disfrute de los turistas adinerados en esas otras rutas. Representantes de las ciudades dijeron que el país había estado demasiado tiempo atado al concepto inglés medieval en el que las carreteras eran responsabilidad de las unidades de gobierno más pequeñas y débiles, como son los municipios y los condados, y que el gobierno federal debería asumir la responsabilidad de crear “rutas nacionales”. Entre los defensores de las carreteras nacionales más activos estaba la National Highway Association, una organización que según sus enemigos estaba dominada por los constructores de maquinaria y materiales para carreteras y los intereses de la industria cementera. Esta Asociación publicó en 1913 un mapa [figura 181] que muestra la recomendación para la construcción de una red de carreteras nacionales de 80.000 km que se extendería de costa a costa y de Canadá al Golfo de México, que implícitamente incorporaba la propuesta de la Lincoln Highway.

---

<sup>428</sup> El movimiento *Good Roads* se produjo en los Estados Unidos entre finales de la década de 1870 y la década de 1920. Los defensores de las “carreteras en buenas condiciones” fue originado por los ciclistas que consiguieron convertir los problemas locales en un movimiento de *lobby* político nacional. Fuera de las ciudades, los caminos eran de tierra o grava; barro en el invierno y polvo en el verano. Los primeros organizadores citaron a Europa, donde la construcción y el mantenimiento de carreteras fue apoyado por gobiernos nacionales y locales. En sus primeros años, el objetivo principal del movimiento era la educación para la construcción de carreteras en las zonas rurales entre las ciudades y para ayudar a las poblaciones rurales a obtener los beneficios sociales y económicos de las ciudades donde los ciudadanos se beneficiaban de los ferrocarriles, tranvías y calles pavimentadas. A comienzos del siglo XX el interés por las bicicletas comenzó a declinar y el movimiento pasó a estar más orientado en el automóvil.

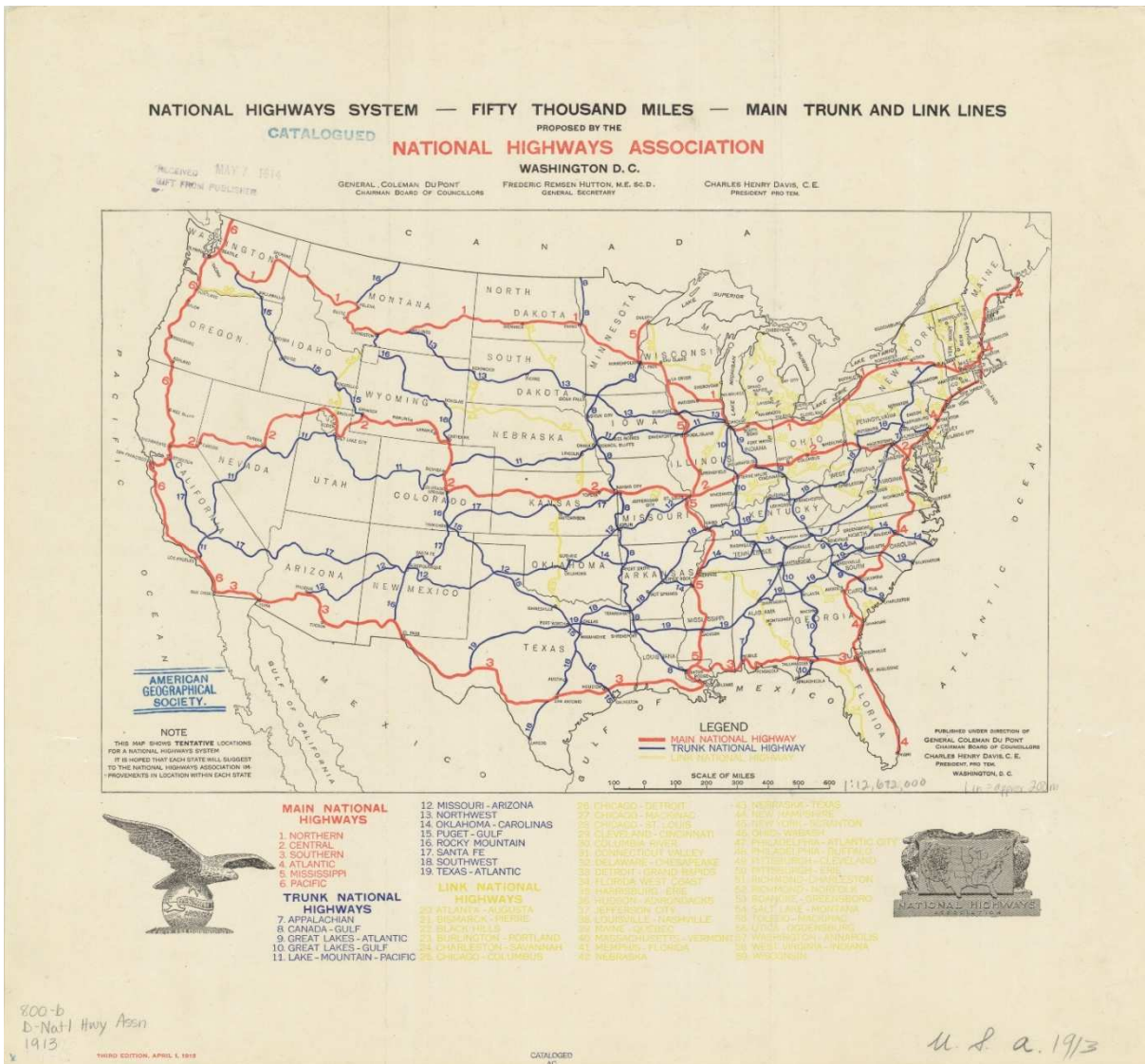


Figura 181. Mapa con el proyecto de la primera red de carreteras interestatales, National Highway Association, 1913.

En un texto de la National Highway Association se afirma: “[...] abogamos que primero se construyan las carreteras principales, y estos son los dos principios fundamentales por los que esta Asociación está trabajando: que el gobierno debería ayudar, y que el dinero del gobierno se debería gastar solo en las vías principales y no disiparse gastándolo en las 2.000.000 de millas de caminos [...] creemos que este trabajo no debe ser realizado por el gobierno, sino por los funcionarios de las carreteras estatales, en cooperación con el gobierno, deben acordar los caminos, los planos y las especificaciones, y las diversas características del contrato” (American Road Congress, American Highway Association, y American Automobile Association 1914, 26-27).

## Carreteras federales de los Estados Unidos

El origen de lo que se puede entender como la primera red federal de carreteras en los Estados Unidos es la red de carreteras postales. Los partidarios en el Congreso de la Good Roads Movement vincularon sus propuestas con la entrega del correo en los Estados Unidos y este vínculo tenía su origen en la Constitución estadounidense, que le otorgaba al Congreso el poder de “establecer oficinas de correos y rutas postales”<sup>429</sup>. De esta forma, en 1912, el Congreso, en conjunto con los estados y las localidades interesadas que debían proporcionar fondos de contrapartida, consiguió los fondos necesarios para la mejora de las *Post-Roads* (Olliff 2017, 102)<sup>430</sup>.

Como se ha visto en el caso de la Lincoln Highway, a principios del siglo XX había una creciente presión social provocada por la proliferación de automovilistas que demandaban la creación de una verdadera red nacional de carreteras, ya que en su comienzo eran las administraciones menores (estados, condados) las que se encargaban de la construcción en sus respectivos territorios. La respuesta finalmente vino el 11 de julio de 1916<sup>431</sup> y con la aprobación de la *Federal Aid Highway Act* se establecieron las bases para un programa de carreteras con ayuda federal, en cooperación con los Estados<sup>432</sup>. Esta ley supuso crear por primera vez una organización completa de ingeniería vial en todo el país. En 1917 se establecieron diez distritos, donde a cada uno se le asignó la responsabilidad de la construcción de las carreteras rurales en cooperación con los departamentos de carreteras del Estado (Canna 2013, 194).

Durante la Primera Guerra Mundial, en la que los Estados Unidos participaron desde 1917, se había comprendido que en la guerra moderna la logística y el movimiento eran factores que aportaban una ventaja sobre el enemigo. El despliegue militar se basaba

---

<sup>429</sup> Cuando se redactó la Constitución de los Estados Unidos en 1787, el término “carretera postal” no estaba relacionado con la entrega de correo. Se refería a las carreteras por las que la población viajaba entre posta y otra (es decir, entre las posadas que estaban distanciadas por un día de viaje). Estas también eran las carreteras por las que viajaban los carteros, por lo que el significado del término en inglés ha cambiado para relacionarse directamente con el transporte del correo. Para más información, consultar: Constitución estadounidense, Artículo I, Sección 8.

<sup>430</sup> Este concepto fue el precursor del posterior programa de construcción de carreteras de ayuda federal.

<sup>431</sup> Para ver la ley completa, consultar: <http://legisworks.org/sal/39/stats/STATUTE-39-Pg355a.pdf>

<sup>432</sup> Para más información sobre el estado anterior de las carreteras y sobre la ley, consultar: Richard F. Weingroff, *Creation of a Landmark: The Federal Aid Road Act of 1916*, 2017, desde: <https://www.fhwa.dot.gov/highwayhistory/landmark.pdf>

en qué ejército podía poner mayores números de fusiles, soldados, cañones, tanques, aviones, etc. en el campo de batalla. La guerra ya no se libraba solamente en la línea de frente, sino en el territorio mismo, y Estados Unidos, que emergió de la guerra como una de las potencias mundiales en términos económicos y de defensa, debía responder a esos nuevos requerimientos, preparando su ejército y su territorio para la nueva era militar. En los juegos de guerra organizados en 1919, llamados Transcontinental Motor Convoy, se experimentó con la capacidad de movimiento del ejército estadounidense desplazando todo un arsenal a través del país, uniendo ambas costas, desde la ciudad de Washington hasta San Francisco en medio de una guerra ficticia. La expedición se llevó a cabo prácticamente entera sobre la Lincoln Highway, que todavía era la única carretera moderna que atravesaba el país, que hizo evidente la ausencia de una red eficiente de carreteras estatales, por lo que en 1921 el congreso aprueba una nueva *Federal Aid Highway Act*<sup>433</sup>, con la que impulsa la creación de una red de carreteras interestatales con ayuda federal bajo la supervisión del Bureau of Public Roads (BPR) [Oficina de Carreteras Públicas]<sup>434</sup>.

Tras la aprobación de la ley, Thomas MacDonald<sup>435</sup>, entonces director del BPR, realiza un primer trazado del sistema interestatal de autopistas que envía a la cúpula militar para confirmar que la red satisfacía las necesidades estratégicas del ejército para el que estaba siendo creado. Meses más tarde, ya en 1922 [figura 182], el general John

---

<sup>433</sup> Para ver la ley completa, consultar: <http://legisworks.org/sal/42/stats/STATUTE-42-Pg212.pdf>

<sup>434</sup> Actualmente denominada *Federal Highway Administration* [Administración Federal de Carreteras], es una división del Departamento de Transporte de los Estados Unidos especializada en transporte por carretera.

Con la aparición del *Good roads Movement*, creció el interés por la mejora de las calles y las carreteras en los Estados Unidos. Las demandas crecieron para que los gobiernos locales y el estatal tomarán el control. Con la llegada del automóvil se hicieron esfuerzos urgentes para modernizar los caminos de tierra diseñados para el tráfico de carros tirados por caballos. La *American Association for Highway Improvement* [Asociación Estadounidense para la Mejora las Carreteras] fue organizada en 1910. Los fondos provenían del registro de automóviles y de los impuestos aplicados al combustible, así como de la ayuda estatal.

<sup>435</sup> Thomas Harris MacDonald (1881 - 1957), ingeniero civil y político estadounidense. Tuvo una gran influencia en la construcción del sistema de carreteras interestatales del país ya que trabajó como jefe de la *Bureau of Public Roads* de 1919 a 1939 y como comisionado de la *Bureau of Public Roads* desde 1939 hasta 1953. Durante este tiempo, supervisó la creación de 5,6 millones de kilómetros de carreteras. Posteriormente, dirigió la creación de la Carretera de Alaska y ayudó a los países de Centroamérica a construir la Carretera Interamericana. “[Él] era una fuerza tan poderosa como su contraparte en el Federal Bureau of Investigation (FBI), J. Edgar Hoover”, indica el historiador Stephen B. Goddard, “pero era virtualmente desconocida para la mayoría de los estadounidenses” (Goddard 1996, 192).



Pershing<sup>436</sup> entrega al BPR la selección de rutas con un detalle de las necesidades estratégicas para cada estado, y para la red como sistema. El mapa, conocido como el *Pershing Map* es el primer registro de un sistema interestatal y su geometría revela su origen, ya que sobre todo se valora la conexión más directa posible entre puntos estratégicos realizada por rutas practicables.

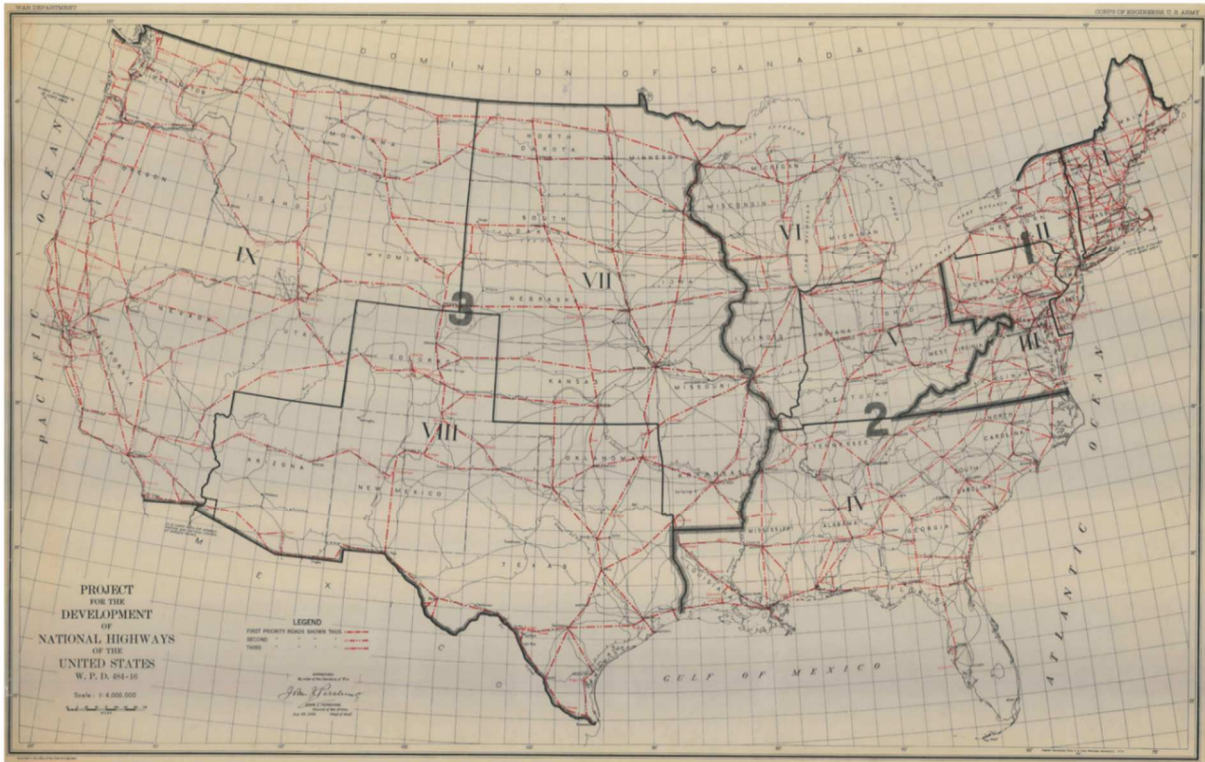


Figura 182. Mapa elaborado por el Departamento de Defensa y entregado por el general John Pershing, 1922.

El gran crecimiento económico de la década de 1920, junto con la aparición de vehículos asequibles y el incremento del tráfico rodado pesado provocó una mayor presión sobre el gobierno para la construcción de carreteras. Por ejemplo, los votantes rurales crearon el *lobby* para carreteras pavimentadas bajo el eslogan “¡Sacad a los granjeros fuera del barro! (Powell 2013). La congestión creciente y la escasez de fondos o asistencia federales impulsó a los estados a gestar agencias de autopistas propias que desligadas del sistema federal, operaban en forma casi autónoma atendiendo a sus propias necesidades y operando desde sus propios fondos.

<sup>436</sup> John Joseph Pershing (1860 - 1948), oficial del ejército de los Estados Unidos.

Pershing es el único militar estadounidense que alcanzó en vida el rango de general de los Ejércitos. En el momento de entregar el mapa, Pershing era el general de más alto grado del ejército estadounidense.

Esta situación de creciente caos, tuvo como consecuencia que en 1938 el presidente Franklin Delano Roosevelt, consciente de esta realidad, intentaría poner un orden federal y crear un sistema, una red de infraestructura basado en unos principios, funcionales, económicos y constructivos comunes. El sistema como modelo de orden debía reflejar el principio mismo del federalismo, un equilibrio entre una estructura centralizada para resguardar bienes comunes y una estructura autónoma. Esta maniobra podría ser incluida como parte del programa más amplio del *New Deal*<sup>437</sup> [Nuevo trato, ver página 295] planteado por Roosevelt para sacar a los Estados Unidos de la Gran Depresión [ver página 292] (Rose y Mohl 2012, 17).

En el mismo año, 1938, MacDonald es convocado por el presidente Roosevelt para discutir la posibilidad de crear un sistema de autopistas a escala territorial (Canna 2013, 196). El presidente trazó sobre un mapa tres líneas que surcaban el suelo estadounidense de este a oeste, y cinco de norte a sur [figura 183]. Aquellos esquemáticos trazados serían el comienzo para la creación del estudio *Toll and Free Roads*, que se convertiría en uno de los pilares fundamentales para el desarrollo del sistema de carreteras interestatales.

---

<sup>437</sup> *New Deal* es el nombre dado por el presidente de los Estados Unidos Franklin Delano Roosevelt a su política intervencionista puesta en marcha para luchar contra los efectos de la Gran Depresión en Estados Unidos. Este programa se desarrolló entre 1933 y 1938 con el objetivo de ayudar a las capas más pobres de la población, reformar los mercados financieros y redinamizar una economía estadounidense afectada desde el *crac* de 1929 por el desempleo y las quiebras.

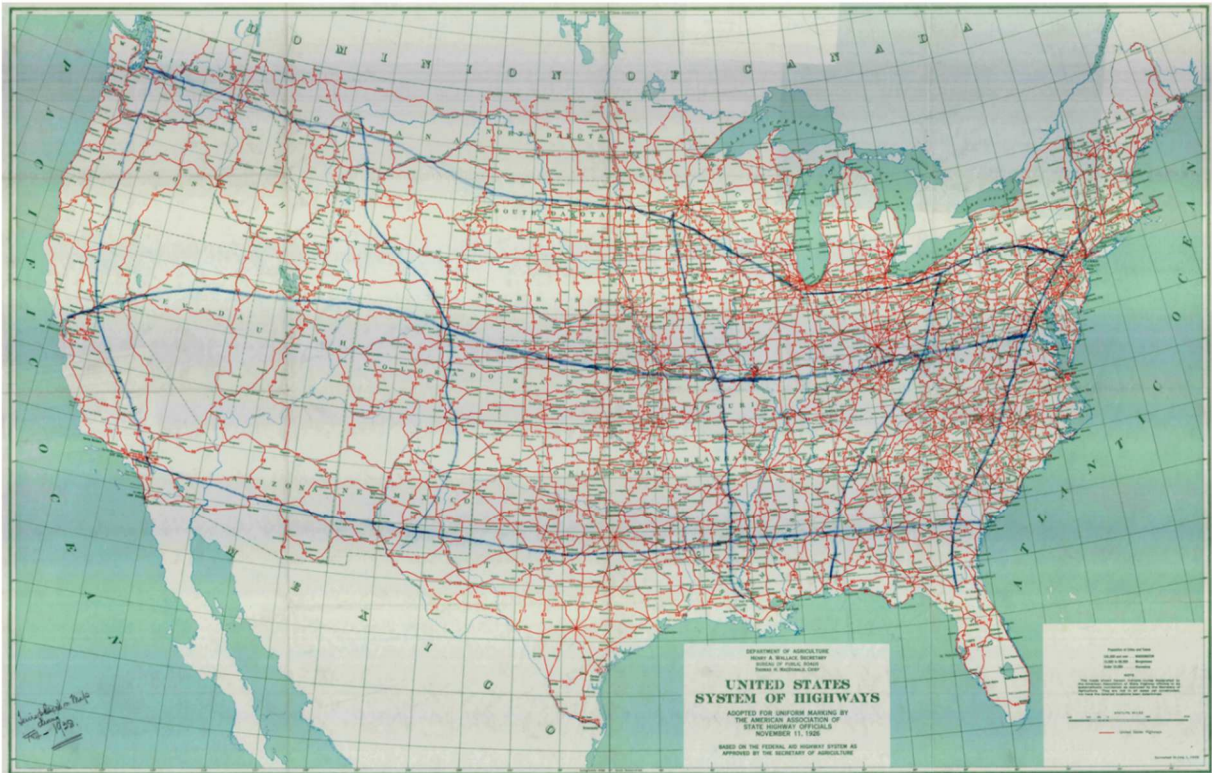


Figura 183. Mapa de las autopistas trazadas por Franklin Delano Roosevelt en su reunión con Thomas MacDonald, 1938.

El informe, más allá de un estudio económico, derivó a ser un primer estudio de las condiciones de diseño bajo las cuales las autopistas, como sistema, deberían construirse. El documento hacía una primera incursión en estándares de diseño como una anticipación de su futuro carácter morfológico. Para la escala que suponía la red era preciso una meticulosa definición de su constitución material a fin de garantizar la eficiencia funcional, pero también como medida de control para evitar intrusiones locales que entorpecieran su constitución como sistema (Canna 2013, 202).

En 1941 Estados Unidos entra en la Segunda Guerra Mundial, lo que provocó una interrupción en la construcción de carreteras y que la industria automovilística se dedicara a las necesidades bélicas.

Ya entrada la década de 1940, el éxodo de población hacia el extrarradio de las ciudades establecía una nueva presión sobre el (aún imaginario) sistema de autopistas: conectar los nuevos barrios periféricos con el centro de las ciudades parecía ser el nuevo objetivo, pero más allá de su capacidad funcional se enfatizaba que su existencia debía

ser un instrumento para la organización espacial del suelo, considerando la capacidad de transporte rodado como un agente más del urbanismo [figura 184].

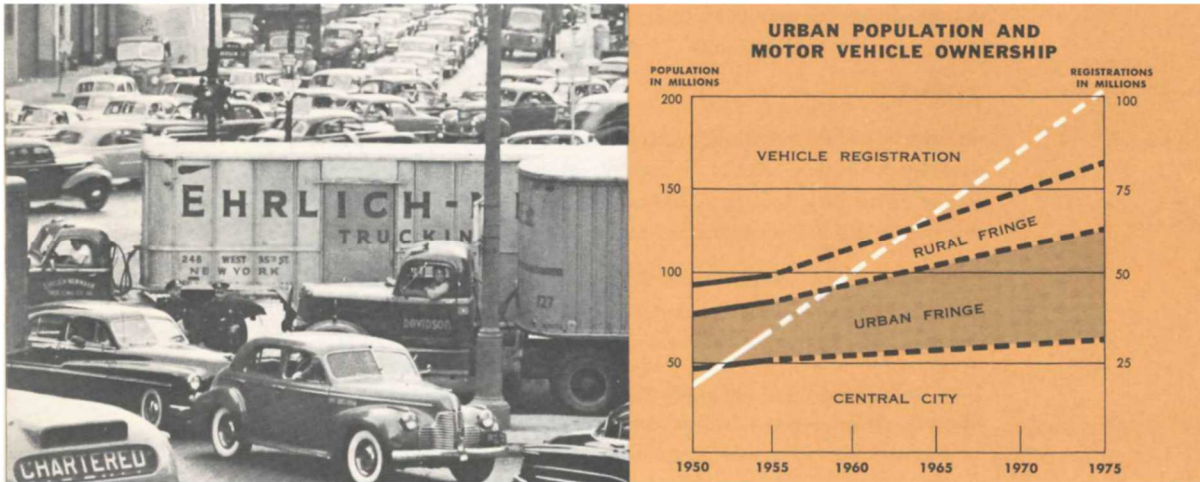


Figura 184. Gráfica en la que se compara la población urbana con la cantidad de propietarios de vehículos.

“Más de la mitad de los vehículos del país se concentran en las zonas urbanas. Para eliminar los principales cuellos de botella del tráfico y ayudar a que las ciudades sean más habitables, es importante considerar la creación de nuevas autopistas urbanas” (Conferencia Sagamore sobre Carreteras y Desarrollo Urbano cit. en Owen 1958, 13).

Después de 1945, la economía estadounidense se transformó a gran velocidad, los ahorros de los estadounidenses durante el tiempo de guerra sumaban unos 44.000 millones de USD creando un mercado propicio para la vivienda, lo que provocó el éxodo de población hacia los extrarradios, y para todo tipo de bienes, incluidos los automóviles nuevos que vendrían a reemplazar a los que habían sobrevivido a los años de depresión y guerra. La producción de automóviles pasó de solo 69.532 en 1945 a más de 2,1 millones en 1946, 3,5 millones en 1947 y 3,9 millones en 1948 (United States Federal Highway Administration 1977, 154). Estos factores provocaron una gran presión sobre las infraestructuras que conectaban a las ciudades, tras varios años de abandono al no haber inversión debido a la guerra, las carreteras de los Estados Unidos no estaban en condiciones de recibir tal cantidad de tráfico. La mayoría de las deficiencias recogidas en las leyes anteriores todavía perduraban en 1946 puesto que, bajo las restricciones de tiempo de guerra, nada o poco pudo hacerse para remediarlas, y, de hecho, debido al tráfico generalizado de camiones sobrecargados y el mantenimiento reducido, los sistemas de carreteras estatales estaban incluso en peor estado estructural después de la guerra que antes de ella [figura 185]. A partir de su

elección en 1953, el presidente Dwight D. Eisenhower<sup>438</sup> tuvo un papel decisivo en el desarrollo del Sistema de carreteras interestatales, añadiendo una dimensión específica de “defensa nacional” al concepto tal como se había intentado tras la Primera Guerra Mundial.



Figura 185.

Fotografía de la Lincoln Highway, ca. 1930.

Nótese que, aunque “highway” pueda traducirse como autopista, en esta época el concepto todavía no se había desarrollado plenamente en los Estados Unidos. Ante la falta de medios federales, en los años 1940 comenzaron a construirse autopistas de peaje promovidas por los propios estados, que pueden compararse a las más modernas de la época en las que se podía viajar a una velocidad máxima autorizada de 70 millas por hora, como en la actualidad. Este sistema no cesó hasta el desarrollo del Interstate Highway System [Sistema de Autopistas Interestatales] de 1956. Después de su implantación la construcción de carreteras de peaje disminuyó considerablemente, ya que el gobierno federal proporcionó la mayor parte de los fondos para construir nuevas autopistas y las regulaciones exigían que dichas autopistas interestatales estuvieran libres de peajes. Muchas carreteras de peaje más antiguas se agregaron al Sistema interestatal en virtud de una cláusula que permitía que pudiesen seguir cobrando peajes. Algunos de estos, como la Connecticut Turnpike y la Richmond-Petersburg Turnpike más tarde eliminaron sus peajes cuando los bonos iniciales fueron amortizados [figura 186], sin embargo, muchos estados siguen manteniendo el peaje de estas carreteras como una fuente constante de ingresos.



Figura 186.

Postal con una fotografía en la que aparece en primer plano la Pennsylvania Turnpike, la carretera del fondo es la Lincoln Highway.

<sup>438</sup> Dwight David “Ike” Eisenhower (1890 - 1969), militar y político estadounidense, presidente de los Estados Unidos entre 1953 y 1961. Fue general de cinco estrellas del Ejército de los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial y comandante supremo aliado en el frente de la Europa occidental, responsable de la planificación y supervisión de la invasión del norte de África en la Operación Torch entre 1942 y 1943 y de la invasión de Francia y Alemania entre 1944 y 1945.

Eisenhower comprendió el valor estratégico de las carreteras en 1919, cuando participó en el primer convoy transcontinental de vehículos militares del ejército anteriormente descrito. Un viaje de dos meses desde Washington a San Francisco que convenció a todos los participantes de la necesidad de crear más y mejores carreteras. Durante la Segunda Guerra Mundial, Eisenhower estuvo destinado en Alemania, donde había quedado impresionado por la red de carreteras conocida como *Reichsautobahn*, construida principalmente bajo el gobierno de Adolf Hitler<sup>439</sup> y que había sido ya estudiada por los ingenieros estadounidenses durante la década de 1930 antes de la guerra. Eisenhower decía: “The old convoy had started me thinking about good, two-lane highways, but Germany had made me see the wisdom of broader ribbons across the land” [El viejo convoy me había hecho pensar en la necesidad de carreteras de dos carriles, pero Alemania me había hecho ver la sabiduría de bandas más amplias a lo largo del territorio] (cit. en Van Pelt 2018).

Después de convertirse en presidente en 1953, reelegido en 1956, Eisenhower estaba decidido a construir las carreteras de las que los legisladores habían estado hablando durante años («The Interstate Highway System - Facts & Summary» 2010). Con la *National Interstate and Defense Highways Act* [Ley de Autopistas Interestatales y de Defensa] de 1956 se aprobaron 25.000 millones de USD [en la actualidad, 186.000 millones de EUR] para completar 66.000 km de carreteras en una década. La ley de 1956 fue el proyecto de obras públicas más grande aprobado en la historia de los Estados Unidos [figura 187] que cambiaría por completo la forma de vida y la configuración de la ciudad americana: vivir en un lugar, trabajar en otro, salir a un tercero, todo gracias a la posibilidad del movimiento, esta vez definitivamente extendido a todo el territorio estadounidense, “Coast to coast without a traffic light” [De costa a costa sin semáforos]<sup>440</sup> (Canna 2013, 204).

---

<sup>439</sup> Adolf Hitler (1889 - 1945), político nacido en el Imperio Austrohúngaro y nacionalizado alemán, líder del partido Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, canciller de Alemania desde 1933 y luego *Führer* desde 1934 hasta su muerte.

<sup>440</sup> *Coast to Coast Without a Traffic Light* parece haber sido el *slogan* de la ley de 1956, pero a sido, hasta el momento imposible encontrar su fuente original. Libros, artículos y periódicos utilizan la frase para ilustrar los principios de la *Federal-Aid Highway Act* firmada por Eisenhower, pero sin citar su procedencia.

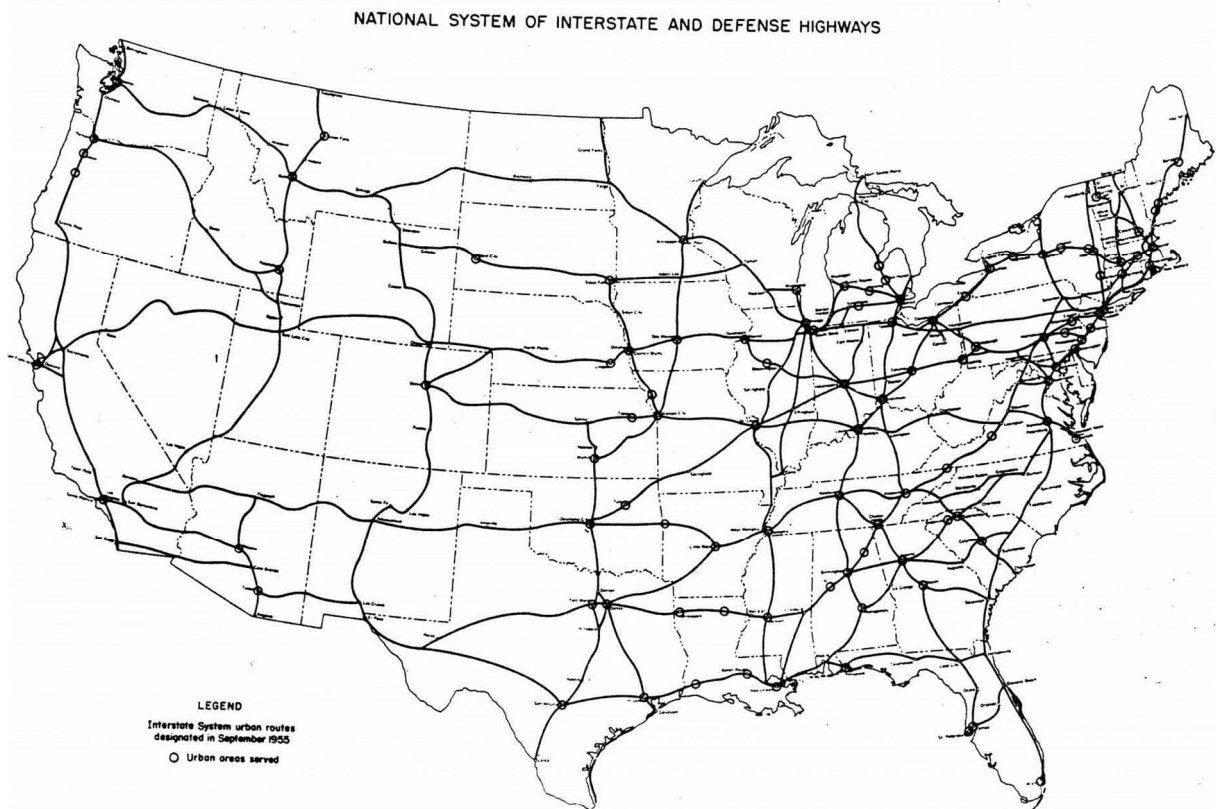


Figura 187. Mapa del planteamiento original del sistema interestatal de autopistas, 1955.

Esa ley conllevó la creación del Highway Trust Fund [Fondo Fiduciario de Carreteras] para garantizar una fuente de financiación constante para la red de carreteras interestatales y de defensa. Desde entonces, los ingresos fiscales destinados al Fondo Fiduciario de Autopistas provienen de los impuestos especiales sobre el combustible para vehículos de carretera y los impuestos relacionados sobre la venta de neumáticos, remolques y vehículos pesados. La ley de 1956 estableció originalmente la fecha de vencimiento para el abono de estos fondos al financiamiento de autopistas a fines del año fiscal de 1972; sin embargo, la legislación posterior ha extendido la imposición de los impuestos y su transferencia al fondo fiduciario hasta la actualidad<sup>441</sup> [2020]. Gracias a este programa de construcción, los Estados Unidos comenzaron a unir mediante autopistas todo el territorio [figura 188 y 189].

---

<sup>441</sup> Para más información sobre la financiación del Highway Trust Fund, consultar: <https://www.pgpf.org/budget-basics/budget-explainer-highway-trust-fund> (The Highway Trust Fund Explained).  
<https://www.fhwa.dot.gov/fastact/> (Fixing America's Surface Transportation Act).

No. 830. MILEAGE AND COST OF DESIGNATED FEDERAL-AID HIGHWAY SYSTEMS: 1917 TO 1969

Prior to 1960, excludes Alaska; includes Puerto Rico. See also *Historical Statistics, Colonial Times to 1957*, series Q 261-264]

PERIOD OR YEAR	MILES OF HIGHWAY (1,000)		COST <sup>3</sup> (mil. dol.)			YEAR	MILES OF HIGHWAY (1,000)		COST <sup>3</sup> (mil. dol.)		
	Total exist-ent <sup>1</sup>	Com-pleted during year <sup>2</sup>	Total	Federal funds	State funds		Total exist-ent <sup>1</sup>	Com-pleted during year <sup>2</sup>	Total	Federal funds	State funds
1917-1921..	(NA)	13	222	95	127	1960.....	867	21	3,264	2,273	992
1925.....	179	11	221	100	121	1963.....	892	20	3,790	2,767	1,023
1930.....	193	10	237	100	137	1964.....	901	19	4,560	3,385	1,175
1935.....	214	13	242	218	24	1965.....	909	17	4,569	3,430	1,139
1940.....	234	12	269	150	119	1966.....	911	16	5,362	4,151	1,211
1945.....	233	3	101	76	25	1967.....	911	14	5,178	4,039	1,139
1950.....	641	20	753	390	364	1968.....	911	12	4,132	3,167	965
1955.....	742	23	1,287	666	621	1969.....	(NA)	11	4,826	3,706	1,120

NA Not available.

<sup>1</sup> Through 1945, total existing mileage of Federal-aid primary system; beginning 1950, includes secondary system. Through 1955, data as of June 30; thereafter, as of Dec. 31.

<sup>2</sup> Comprises construction and reconstruction mileage.

<sup>3</sup> Represents actual expenditures of funds on calendar-year basis. Beginning 1935, includes money spent on public works and defense highways. Beginning 1940, includes secondary highways.

Source: Dept. of Transportation, Federal Highway Administration; annual reports, *Highway Statistics* and *Highway Progress*, and releases.

Figura 188. Oficina de Censo de los Estados Unidos, lista de millas de autopista existentes y completadas por año entre 1917 y 1969.

En esta tabla se puede observar cómo influyeron la *Federal-Aid Highway Act* de 1944 y la *National Interstate and Defense Highways Act* de 1956 en el transporte estadounidense, cumpliendo sus propósitos en el plazo fijado. Gracias a la financiación el BPR, la AASHTO [ver página 69] y las agencias estatales de autopistas habían podido realizar su labor, profundizando en la definición de estándares y ajustándolos a los avances tecnológicos y mecánicos, y construyendo las autopistas de alcance estatal que respondían a los problemas locales. La estructura institucional en la construcción de autopistas se había consolidado, el BPR era un organismo de control, la AASHTO un organismo de especialización profesional y las agencias de autopistas un organismo de ejecución. La ley de 1956 estableció, fundamentalmente, una financiación federal que establecía la conexión federal-estatal que garantizara unos principios de calidad y financiación comunes (Canna 2013, 205).





Figura 189. El éxito del programa puede entenderse mejor con el presente mapa, en el que se puede ver una superposición del mapa de la red interestatal de autopistas de 1976 (líneas azul oscuro) y 2016 (líneas azul claro). En el mapa puede apreciarse cómo la red actual estaba ya casi completa hacía 40 años.

### 3.1.2. Cámara fotográfica

Complementando al desarrollo de los automóviles en los Estados Unidos, en este capítulo describiremos las aportaciones provenientes del campo de la técnica fotográfica que contribuyeron a que exista la posibilidad de realizar fotografías de forma sencilla mientras se viaja en *road trip*, esto es: portabilidad, versatilidad e instantaneidad [ver página 106].

Para 1880, la fotografía ya formaba parte de la vida cotidiana estadounidense y a finales de esta década ya había más de sesenta revistas fotográficas y 161 sociedades fotográficas en todo el mundo, y para el cambio de siglo, los fabricantes de estereógrafos, como Underwood & Underwood, producían unas 25.000 imágenes por día. El aumento en la fotografía de aficionados incitó a los editores de periódicos a publicar artículos sobre cámaras, mientras las firmas fotográficas y las agencias de noticias de los países desarrollados continuaron expandiendo sus redes para el depósito y difusión de imágenes por todo el mundo. Los experimentos en procesos fotomecánicos condujeron al desarrollo del proceso de semitono<sup>442</sup>, que permitió a las publicaciones reproducir imágenes fotográficas directamente, en lugar de a través de grabados.

Durante la década de 1890 se hizo más barato, más fácil y más rápido usar el proceso de semitono que contratar artistas para hacer bocetos o convertir las fotografías en grabados por parte de la publicidad y publicaciones periódicas ilustradas (J. Brown 2006, 235). Este proceso aceleró la velocidad con la que las fotografías podían reproducirse, alterando el contenido de los periódicos, que anteriormente consistían principalmente en columnas de texto con dibujos lineales, grabados y anuncios

---

<sup>442</sup> La técnica reprográfica de semitono (*halftone*) permite simular imágenes con tonos continuos mediante el uso de puntos en una trama, variando tanto el tamaño como el espaciado, generando así un efecto degradado. La primera reproducción de una fotografía con una gama tonal completa en un diario ocurrió el 4 de marzo de 1880, con el título de *A Scene in Shantytown* [Una escena en un barrio de chabolas], aunque su trama de semitonos resultaba bastante tosca. El primer método comercial realmente exitoso fue patentado por Frederic Ives de Filadelfia en 1881, al encontrar la manera de romper la imagen en varios puntos de tamaños variables. En 1882, el alemán Georg Meisenbach patentó un proceso de semitonos utilizando tramas de una sola línea que eran transformadas durante la exposición para producir efectos de cruce de líneas. Él fue el primero en conseguir éxito comercial con semitonos en relieve que poco después, Ives, esta vez en colaboración con los hermanos Louis y Max Levy, investigadores y científicos estadounidenses, mejoraron el proceso con la invención y producción comercial de un proceso de tramas de calidad de cruce de líneas, el cual fue un éxito, extendiéndose durante los inicios de la década de 1890. Para más información, consultar: Philip B. Meggs y Alston W. Purvis, *Meggs' History of Graphic Design*, 2011.

ocasionales. Surgieron fotógrafos de prensa especializados, agencias y redes, y se rediseñaron las páginas para incluir más fotografías en lugar de texto descriptivo.

## **Kodak**

El origen del proceso fotográfico portátil fue una respuesta a una cuestión práctica en cuanto a la movilidad. En 1877 George Eastman (1854 - 1932) hizo planes para unas vacaciones en Santo Domingo, y cuando un compañero de trabajo le sugirió que podía realizar fotografías del viaje, Eastman se compró una cámara último modelo con todo lo necesario, siendo la época en la que el colodión húmedo era lo más utilizado<sup>443</sup> (Gustavson 2009, 126).

“La cámara era tan grande como un horno microondas y necesitaba de un trípode pesado. A lo que había que añadir una carpa para poder extender la emulsión fotográfica en las placas de cristal antes de exponerlas, y poder procesarlas antes de que se secaran. Había productos químicos, tanques de cristal, un pesado contenedor de placas y un balde de agua. Toda la impedimenta era un cargamento de caballo” (George Eastman cit. en Leopold 2012). Así describió Eastman su primera experiencia por la que además tuvo que pagar 5 USD [125 EUR en 2020] extra para aprender a

---

<sup>443</sup> El colodión húmedo es un procedimiento fotográfico creado en el año 1851 por Gustave Le Gray, el método consiste en la utilización del colodión, una especie de barniz que se vierte líquido a las placas que después se sensibilizaba en nitrato de plata. Se llama colodión húmedo porque la placa debe permanecer húmeda durante todo el procedimiento de toma y revelado de las imágenes. Esto suponía que los fotógrafos tenían que llevar consigo el laboratorio fotográfico a fin de preparar la placa antes de la toma y proceder a revelarla inmediatamente. Se generalizó así el uso de tiendas de campaña y carromatos reconvertidos en laboratorios para los fotógrafos que trabajaban en el exterior. Otro de los inconvenientes de este método era el de la fragilidad de las placas de vidrio empleadas como soporte, que a veces acababan rayadas o rotas. En 1871 Richard Leach Maddox (1816 - 1902), médico y fotógrafo británico, inventó las placas secas, también conocida como proceso de gelatina, es un tipo mejorado de placa fotográfica, el cual fue ampliamente adoptado en 1879 cuando se estableció la primera fábrica de placas secas. Las placas secas permitían realizar el proceso químico en masa ya que no necesitaban prepararse y procesarse al momento de la exposición (Davenport 1999, 23), simplificando el trabajo de los fotógrafos. A este respecto el fotógrafo James Lawrence Breeze (activo alrededor de la década de 1890) menciona: “Como medio de expresión artística, un fotógrafo tiene, ante todo, el privilegio de la selección. Al elegir su tema, el artista fotográfico tiene una amplia gama, una gama más amplia en la actualidad que nunca, ya que la placa seca moderna, tan rápida en su acción, permite la fotografía desde el aparejo de un barco en movimiento, hasta la calle más transitada de la metrópoli” (Breeze 1894, 660) Estas placas permitieron un tiempo de exposición más rápido, y fomentaron la aparición de unas cámaras nuevas más pequeñas y portátiles, llamadas cámaras de mano, cuyos obturadores se cerraban y abrían más rápidamente de lo que la mano podría quitar y reemplazar la tapa del objetivo, permitiendo registrar el movimiento, una mayor movilidad y anonimato, gracias a que el fotógrafo ya no necesitaba de un trípode.

utilizar el equipo completo. Finalmente, Eastman no realizó el viaje a Santo Domingo, pero le interesó el mundo de la fotografía y la forma de simplificar su proceso.

En 1881, Peter Houston, inventó el primer rollo flexible de película, pero fue su hermano menor, David, quien presentó las patentes de Peter (M. M. Archer 1932, 235-43) y el 14 de mayo de 1889, vendió los derechos de esta patente y su revisión, realizada en 1886, a Eastman Company por un total de 5050 USD [aproximadamente 132.500 EUR en 2020] y un porcentaje mensual durante el resto de su vida por cada cámara de rollo vendida (Hammer 1940, xv).

Eastman puso en el mercado la primera cámara con película fotográfica en rollo<sup>444</sup> en julio de 1888, la Kodak No.1<sup>445</sup>, con capacidad para 100 fotografías con un enfoque fijo (el fotógrafo no enfocaba la lente ni miraba a través de un visor), con el lema “You press the button, we do the rest” [Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto, figura 190]<sup>446</sup>. Desde aquel momento los fotógrafos ya no necesitaban llevar las cajas de placas y productos químicos todo el tiempo con ellos y cualquier persona podía realizar una fotografía dejando las partes complejas del proceso a otros. Esta fue la primera de muchas cámaras destinadas a un uso amateur que realizaban, en su mayoría, fotografías personales denominadas *snapshot*. La aparición de estas cámaras tuvo como consecuencia que se redujese el número de fotógrafos de retratos profesionales y que se relacionase la informalidad con la verdad fotográfica, por lo que cada vez más fotografías de prensa emulaban el aspecto accidental del *snapshot*, y los pocos artistas que quedaron trabajando en los periódicos hacían que sus dibujos parecieran más incompletos, como si estuvieran hechos rápidamente en el acto (Bate 2016, 36).

---

<sup>444</sup> En su primera época la Eastman Kodak producía los rollos de película bajo licencia.

<sup>445</sup> La cámara Kodak No. 1 se vendía por 25 USD [650 EUR de 2020] y utilizaba lo que George Eastman llamó “película americana”, un rollo de papel recubierto con material sensible a la luz enrollado en un mecanismo de carretes dentro de la cámara con la que podían realizarse 100 fotografías circulares de 2 1/2 pulgadas de diámetro. Cada vez que se gastaban las 100 fotografías se enviaban al fabricante para su revelado y recarga por 10 USD [260 EUR de 2020] («Kodak from Nodak» 2010).

<sup>446</sup> El lema de la compañía incitó a la gente a llevar una cámara y hacer tomas espontáneas de una manera que no se había hecho antes.



Figura 190. Anuncio de la primera cámara Kodak, 1888.

Como toda nueva tecnología, resultaba cara en sus primeros años de lanzamiento, pero en febrero de 1900 la fotografía llegó a estar disponible para el mercado masivo con la introducción de la cámara Brownie de Kodak [figura 191], creada por el diseñador Frank A. Brownell (1859 - 1939). La respuesta de los consumidores fue muy positiva ya que se vendieron más de 150.000 cámaras Brownie (con negativos de tamaño 117, de 2 ¼ x 2 ¼”, 5,71 x 5, 71 cm) durante su primer año de producción con un precio de 1 USD [22,50 EUR de 2020] (Hughes 2013, 1327). Un modelo mejorado, el llamado Brownie No.2<sup>447</sup>, llegó en 1901, y podía fotografiar en negativo de mayor formato (carrete 120, 2 ¼ x 3 ¼”, 5,71 x 8,26 cm); y su precio era de 2 USD (Tomlinson 2016, 15:190).

---

<sup>447</sup> Para más información sobre los diferentes modelos de Brownie, consultar: <https://www.brownie-camera.com/index.shtml>

# EASTMAN KODAK CO.'S BROWNIE CAMERAS

## \$1.00

Make pictures 2¼ x 2¼ inches.  
Load in Daylight with our six  
exposure film cartridges and are  
so simple they can be easily

**Operated by  
any School  
Boy or Girl.**

Fitted with fine Meniscus  
lenses and our improved  
rotary shutters for snapshots  
or time exposures. Strongly  
made, covered  
with imitation  
leather, have  
nickel-plated fittings  
and produce the  
best results.  
Forty-four page  
booklet giving  
full directions  
for operating the  
camera, together  
with chapters on  
"Snap-Shots,"  
"Time Expos-  
ures," "Flash  
Lights," "Devel-  
oping" and  
"Printing," free  
with every  
instrument.

Brownie Camera for 2¼ x 2¼ pictures, . . . . .	\$1.00
Transparent-Film Cartridge, 6 exposures, 2¼ x 2¼, . . . . .	.15
Paper-Film Cartridge, 6 exposures, 2¼ x 2¼, . . . . .	.10
Brownie Developing and Printing Outfit, . . . . .	.75

### The Brownie Camera Club.

Every boy and girl under sixteen years of age should join the BROWNIE CAMERA CLUB. Fifty Kodaks, valued at over \$500.00, will be given to the members of the club as prizes for the best pictures made with the Brownie Cameras and every member of the club will be given a copy of our Photographic Art Brochure. No initiation fees or dues if you own a Brownie. Ask your dealer or write us for a Brownie Camera Club Constitution.

Send a dollar to your local Kodak dealer for a Brownie Camera. If there is no Kodak dealer in your town, send us a dollar and we will ship the camera promptly.

**EASTMAN KODAK CO.**  
Rochester, N. Y.

Figura 191.

Anuncio de Kodak *Brownie*, 1901.

Ante esta popularización de las cámaras gracias a Kodak, en 1908, el crítico de arquitectura austríaco Joseph August Lux (1871 - 1947), escribió el artículo llamado *Künstlerische Kodakgeheimnisse* [Secretos Artísticos de la Kodak], en el que defendía el uso de la cámara por su potencial cultural. Influenciado por la posición crítica católica hacia la modernidad defendió que la accesibilidad que proporcionaba la cámara para el usuario *amateur* significaba que la gente podía fotografiar y documentar su alrededor con una buena conciencia. “La imagen habla, está misteriosamente animada o con espíritu. En otras palabras, lo que habla no es la imagen, pero la estimulada fantasía que la complementa con vida o espíritu que, al encontrar un espacio en el que respirar, transmite una atmósfera o un alma a la interpretación” (Lux cit. en Jarzombek 2004, 86).

## Leica

En Europa fue en 1913 cuando Oskar Barnack<sup>448</sup> diseñó la primera cámara fotográfica ligera y compacta de 24 x 36 mm (formato comúnmente denominado 135 o 35 mm<sup>449</sup>) llamada Ur-Leica [figura 192] cuando trabajaba para la compañía Ernst Leitz Optische Werke en Wetzlar, Alemania (Bartram 2001, ebook).

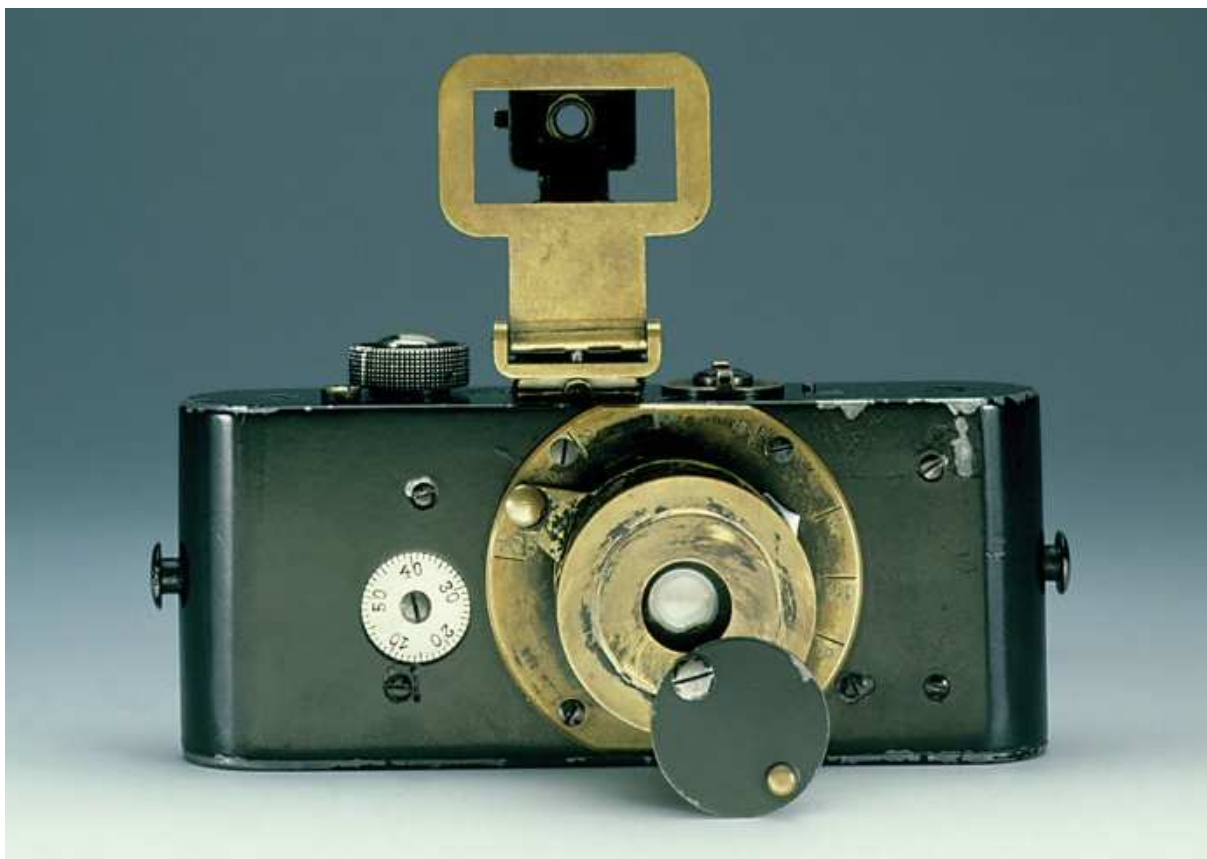


Figura 192. Ur-Leica de 1914.

Al igual que en el caso de Eastman, lo que motivó la creación fue la necesidad de solventar el problema del peso: Barnack sufría de asma por lo que se propuso disminuir el tamaño y peso de las cámaras fotográficas para poder realizar fotografías en exteriores [figura 193] (Iqbal 2016).

---

<sup>448</sup> Oskar Barnack, (1879 - 1936) inventor y fotógrafo alemán.

<sup>449</sup> “Por costumbre y usos, en la actualidad, nuestro ‘fotograma patrón’ o referente al cual se comparan los demás (tanto en analógico como en digital) es el 24x36 mm. La relación de aspecto de la película de 35 mm es de 1,5:1, es decir, es 1,5 veces más ancha que alta. Con innumerables matices técnicos, podríamos resumir que el grado de ampliación óptimo (buena relación entre tamaño, grano y nitidez) de una película 135, cuando la copiamos directamente en la ampliadora, podría rondar los 10x; es decir, una imagen fotografiada en una película de 135, que mide 24 x 36 mm, estaría entorno a 24 x 36 cm, algo más que un A4” (Marcos 2017).



Figura 193. Oskar Barnack, *Inundación en Wetzlar*, 1920.

Barnack fue de los primeros fotógrafos que realizaron reportajes gráficos en los que podía contemplarse la relación de las personas con su entorno, al fotografiar las consecuencias de la inundación provocada por el río Lahn en Wetzlar (Alemania) realizó lo que se considera como el primer reportaje hecho con una cámara de 35 mm (Fondiller 1979, 374).

En aquella época, Barnack trabajaba como responsable de la investigación de los microscopios (Hannavy 2013, 842), por lo que mediante su conocimiento de la óptica de vidrio de alta calidad, pudo crear una cámara para formato de 24 x 36 mm lo suficientemente pequeña para ser portátil, con una lente capaz de competir con las cámaras de gran formato de la época. También cambió la relación de aspecto estándar de la película, de modo que, en lugar de utilizar el negativo en vertical para realizar fotografías de 18 x 24 mm (también conocido como *half-frame*)<sup>450</sup> su cámara pasó a un marco horizontal de 24 x 36 mm (manteniendo la relación de aspecto 2:3). A comienzos del siglo XX ya había varias empresas o inventores que habían producido cámaras que utilizaban el negativo de 35 mm [figura 194] en formato *half-frame*, la película era accesible ya que era la estándar utilizada en el cine en aquella época, el hándicap de este formato era que producía una menor calidad de la imagen, siendo principalmente utilizadas por usuarios *amateurs*<sup>451</sup> (Cavalieri 2015).

---

<sup>450</sup> En 1913, la Tourist Multiple fue la primera cámara producida comercialmente de 35 mm en salir a la venta al público, se fabricaron alrededor de 1000 cámaras (McKeown 1994). Contenía un cargador de película con espacio suficiente para 750 fotografías en formato *half-frame*. Para más información sobre las primeras cámaras de 35 mm, consultar:

[http://corsopolaris.net/supercameras/early/early\\_135.html](http://corsopolaris.net/supercameras/early/early_135.html) (listado de cámaras).

<sup>451</sup> El formato de 24 x 36 mm podía ampliarse para obtener ampliaciones del negativo de mayor tamaño, pero para ello, la cámara debía disponer de lentes de alta calidad que generaran unos negativos de igual calidad y bien definidos. Por lo tanto, para crear sus cámaras recurrió a varios tipos de lentes para encontrar la mejor calidad en las imágenes, en un inicio testó una Zeiss Tessar, pero estaba diseñada para el formato cinematográfico de 18 x 24 mm, por lo que los negativos de 24 x 36 mm de la Leica quedaban parcialmente sin exponer. Posteriormente, probó con una Leitz Mikro-Summar 42 mm f/4.5 para el mismo prototipo (W. D. Morgan y Lester 1955, 12), pero para lograr la resolución necesaria para una ampliación satisfactoria, el formato de 24 x 36 mm necesitaba una lente diseñada especialmente para ello, así la primera lente de Leica tenía un diseño de 50 mm f/3.5 basado en el *Cooke triplet* (sistema que permite eliminar la mayor parte de la distorsión óptica o aberración en el borde exterior de las lentes).



## Appareils employant le FILM-CINÉ



### LE "FURET"

Dimensions : 86×48×46 millimètres.  
Petit appareil de poche, rigide et entièrement métallique qui utilise le film cinématographique ordinaire, perforé, avec comp. teur.  
Chaque bobine permet d'enregistrer 25 vues et les clichés obtenus mesurent 24×37,5 m/m. Ils sont d'une extrême netteté et supportent très bien un agrandissement considérable.  
L'appareil est toujours au point, néanmoins le dévissage de l'objectif permet de photographier à moins de 2 m. 50.  
Livré avec Instructions et Traité de Photo.

PRIX avec Anastigmat "Hermagis" f. 4,5

Modèle à 1 vitesse ... ..	715 »	Pellicule 25 poses... ..	8 85
— à 3 — ... ..	804 »	Adaptateur pour pied ... ..	17 50
Sac cuir noir ou havane... ..	24 70	Cuve pour développement lent... ..	150 »



### LE "CENT-VUES"

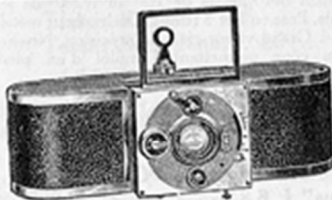
Élégant et solide construit en métal.

Dimensions : 120×50×50 m/m. Poids : 650 gr.

Cet appareil reçoit des petits châssis contenant 2 mètres de pellicules ciné perforée sur laquelle 100 vues de 18×24 m/m. peuvent être prises. Anastigmat "Hermagis" f. 3,5 à mise au point hélicoidale. La vitesse de l'obturateur étant constante, tout le réglage se fait par la simple manœuvre du diaphragme.

PRIX avec Instruction et Traité de Photo... 950 »

Sac cuir de luxe... ..	50 »
Magasin de rechange... ..	27 50
Pellicule de 2 mètres... ..	13 »
Lanterne de projection ... ..	126 »
Résistance 110 volts... ..	79 »
— 220 — ... ..	120 »
Lampe de rechange ... ..	10 »



### L'"EKA" DE KRAUSS

Appareil de haute précision employant le film ciné non perforé et permettant de prendre jusqu'à 100 vues 30×45 m/m. Livré avec Tessar-Krauss-Zeiss f. 3,5 sur obturateur "Compur" 1/300<sup>e</sup> de seconde. Viseur iconomètre et œilleton à érection et repli automatique.

Encliquetage empêchant de dérouler plus d'une vue à chaque exposition.

Ecrou de pied télescopique articulé dans les deux sens.

Dimensions : 15×5×4,5 cm. Poids chargé : 700 gr. Livré avec sac cuir havane.

PRIX avec Instructions et Traité de Photo... ..	1950 »
Bobine de pellicules de 25 poses ... ..	17 50
— de 100 — ... ..	35 »
Cadre en nickel pour développer 100 poses ... ..	51 »
Cuve verticale avec couvercle, pour développement et fixage... ..	240 »
Cuve de lavage en zinc ... ..	75 »

NOTA. — Pour l'agrandissement des vues sur film ciné, voir "Noxa" page 138.

AMATEURS!! LISEZ "LA PHOTO POUR TOUS"

Figura 194. Varios anuncios de cámaras de 35 mm, ca. 1925.

Uno de los problemas más frecuentes con los que se encontraban los fotógrafos en aquella época era que necesitaban cargar la película en un cuarto oscuro antes de utilizarla, lo cual limitaba su uso en el exterior. Para subsanar esto, Barnack inventó el

casete hermético a la luz (*cassette Leica*), que es el origen de lo que hoy llamamos el “rollo” o “carrete”; en este caso, se podían precargar varios rollos con la película cinematográfica en un cuarto oscuro, al terminar de realizar todas las exposiciones la cámara permite rebobinar la película dentro del *cassette Leica*, y así poder reemplazarla por otra nueva a plena luz del día (United States Bureau of Naval Personnel 1972, 404). Todo ello permitió que los fotógrafos tuviesen una mayor autonomía sin aumentar el tamaño de la máquina.

Debido a la Primera Guerra Mundial la producción de la cámara se retrasó, pero finalmente en 1923 Barnack convenció a su jefe<sup>452</sup>, Ernst Leitz II, para hacer una serie de pre-producción de 31 cámaras experimentales que fueron utilizadas por fotógrafos profesionales. Los prototipos recibieron una crítica variada, ya que había problemas que resultaban complejos de solventar en un principio: la película de 35 mm era difícil de conseguir fuera de los círculos cinematográficos y el proceso de carga del *cassette* no era muy sencillo (R. W. Hicks 1984, 98).

Aun así, Leitz decidió producir la cámara en 1924, siendo un éxito inmediato cuando se presentó en la Feria de Primavera de Leipzig (Alemania) de 1925 con el nombre Leica I<sup>453</sup> (un anagrama obtenido a partir de **Leitz Camera**) (Orden 2018). Hacia finales de 1925 se habían vendido casi mil cámaras Leica I [figura 195], en 1926 se vendieron más de 1600 cámaras y al año siguiente se duplicó el número de unidades vendidas, continuando el incremento de ventas año tras año; para 1933 el promedio de ventas anual era de unas 30.000 a 35.000 cámaras («El Nacimiento de la Moderna Cámara de 35 mm» 2008).

---

<sup>452</sup> Leitz era una compañía muy bien considerada entre los usuarios de microscopios, pero prácticamente desconocida como fabricante de cámaras fotográficas. Leitz comercializó cámaras de madera de formato 4,5 x 6 cm llamadas Klapp-Kamera y Moment-Kamera; pero fueron construidas por artesanos locales a las que Leitz simplemente les proporcionó los objetivos y se vendieron bajo su marca. La única cámara producida completamente por Leitz había sido la Hand-Kamera, que sin embargo quedó en fase de prototipo (Cavalieri 2015).

<sup>453</sup> La primera serie de la Leica I, modelo A, producida desde 1924 hasta 1936: 56.548 unidades con objetivos Elmar, 1330 con objetivos Hektor, 713 con objetivos Elmax y 144 con objetivos Anastigmat, todos ellos fijos y con una distancia focal de 50 mm (Braconi 2009). Disponía de velocidades que iban desde 1/25s hasta 1/500s con obturador de cortinilla y visor telemétrico. La película de 35 mm, con 36 exposiciones, avanzaba mediante un perno que enrollaba la película, al mismo tiempo que levantaba el obturador (Kisselbach 2017, 48).

**ELEITZ  
WETZLAR**

Hauptvorzüge:

- Äußerste Handlichkeit,
- Schnellste Aufnahmebereitschaft,
- Hervorragende Lichtstärke  
(1 : 3.5)
- Außerordentliche Bildschärfe,  
für beträchtliche Vergrößerung geeignet
- Vorzüglicher Schlitzverschluß,
- 40 Aufnahmen auf einer Kinofilmspule,
- Geringster Materialverbrauch,
- Erstklassige Ausführung.

**ELEITZ  
WETZLAR**

# LEITZ

## „BARNACK“-KAMERA



DIE IDEAL-KAMERA

FÜR DEN AMATEUR, REPORTER, TOURISTEN, FORSCHUNGSREISENDEN

**ELEITZ  
WETZLAR**

Äußere Größe:  
13,2x5,5x3 cm

Gewicht  
mit gefüllter Kassette  
für 40 Aufnahmen:  
475 g

Bildformat  
(zur Vergrößerung):  
24x36 mm

Die  
„BARNACK“  
Kamera  
ist die kleinste Schlitzverschluß - Kamera und bietet neue praktische und künstlerische Möglichkeiten. — Man verlange ausführlichen Prospekt kostenlos.

**ERNST LEITZ  
OPTISCHE WERKE  
WETZLAR**

**ELEITZ  
WETZLAR**

Figura 195. Publicidad de Leica I, ca. 1928.

En la publicidad se enfatiza su reducido peso y dimensiones, por lo que es “la cámara ideal para amateurs, periodistas, turistas y exploradores”.

Plenamente involucrado con el desarrollo de la cámara, Barnack ideó la posibilidad de montar objetivos de diferente distancia focal por medio de una montura a rosca en el cuerpo de la máquina, creando así la Leica I (modelo C) de lentes intercambiables (producida desde 1931 a 1933) [figura 196]. Barnack encomendó al Profesor Berek el desarrollo de tales ópticas, quien creó los diseños de los objetivos Elmar de 35 mm f/3.5 y Hektor de 135 mm f/4.5 (Peres 2013, 314).

## LEICA MODEL I.

*A Model I without Interchangeable Mount, but equipped with an Elmar F/3.5, 5 cm. or Hektor F/2.5, 5 cm., can be converted into MODEL II.*  
.. .. .. .. .. Price £10.14.0

*A Model I with Interchangeable Mount equipped with Elmar F/3.5, 5 cm. or Hektor F/2.5, 5 cm., can be converted into MODEL II. ..* Price £9.11.0

*A Model I without Interchangeable Mount, equipped with Elmar F/3.5, 5 cm., or Hektor F/2.5, 5 cm., can be converted into a MODEL III. Price* £18.0.0

*A Model I with Interchangeable Mount, equipped with Elmar F/3.5, 5 cm., or Hektor F/2.5, 5 cm., or Hektor F/1.9, 7.3 cm., or Elmar F/6.3, 10.5 cm., can be converted into MODEL III. Price* £16.17.0

Conversion of a Non-Interchangeable Model I to MODEL IIIa .. .. .. .. Price £20.5.0

Conversion of an Interchangeable Model I to MODEL IIIa .. .. .. .. Price £19.2.6

Figura 196. Publicidad de la cámara Leica I, 1936.

En ella se anuncian las diferentes versiones de la Leica I con o sin objetivo intercambiable y donde también se oferta la posibilidad de hacer una conversión para que un modelo anterior pueda utilizar objetivos intercambiables [como referencia para los precios, 10 GBP de 1936 equivalen a 630 EUR de 2020].

En 1932 salieron a la venta los primeros rollos de película de 35 mm precargados fabricados por la empresa alemana Perutz (@Tieum512 2014), lo cual desligaba definitivamente el uso de la cámara del cuarto oscuro donde debían ser cargados los *cassettes Leica* («El Nacimiento de la Moderna Cámara de 35 mm» 2008). Se trataba de una película lenta y de grano grueso (4/7<sup>o</sup> ISO, más tarde ampliada a 32/16<sup>o</sup> ISO), pero que dominó el mercado hasta que en los siguientes años Kodak, Mimoso, Pathé y Agfa introdujeron sus propios carretes. En pocos años, la oferta se expandió hacia películas de múltiples formulaciones, calidades de grano y sensibilidades (Lahue y Bailey 2001, 59).

Las ventajas que introducía el uso de las cámaras Leica fueron cruciales en la evolución del fotoperiodismo [ver capítulo: Veracidad, página 88], permitiendo a reporteros (y artistas) trabajar rápidamente y ser flexibles, lo que amplió considerablemente las posibilidades que tenían de trabajar *in situ* y los temas a tratar.

La Alemania de la década de 1920 se convirtió en el centro de un estilo de fotografía nuevo y dinámico, muchos fotógrafos conocidos de la época se hicieron usuarios de Leica. Estas críticas favorables se utilizaron en la estrategia de comercialización de Leitz, que incluía el uso de testimonios de fotógrafos famosos como Margaret Bourke White y Henri Cartier-Bresson<sup>454</sup> [ver página 111], así como de aventureros como el almirante Richard Byrd<sup>455</sup> y Charles Lindbergh<sup>456</sup> (Raeburn 2010, 86).

La Segunda Guerra Mundial interrumpió el desarrollo y la producción de cámaras de Leitz Werke, sin embargo, las cámaras Leica fueron ampliamente utilizadas por el ejército alemán para realizar fotografías de la guerra [figura 197] (Collectibles 1983, 288).



Figura 197.

Fotógrafo naval alemán en Dinamarca, 1940.

<sup>454</sup> Recordando el comienzo de su carrera en el libro *Images à la Sauvette* (1952) [ver página 148], Henri Cartier-Bresson escribiría: “Trabajé con placer. Acababa de descubrir la Leica. Se convirtió en la extensión de mi ojo, y nunca me he separado de ella desde que la encontré” (Cartier-Bresson 2015, Introducción).

<sup>455</sup> Richard Evelyn Byrd (1888 - 1957), explorador, aviador y contraalmirante estadounidense, fue conocido por sus vuelos sobre la Antártida que permitieron conocer mejor su configuración geográfica.

<sup>456</sup> Charles Augustus Lindbergh (1902 - 1974), aviador e ingeniero estadounidense. En 1927 fue el primer piloto en cruzar el océano Atlántico en solitario y sin escalas.

Tras la guerra, debido a que la fábrica de Leitz estaba ubicada en la zona estadounidense su maquinaria no se destruyó ni se desmanteló<sup>457</sup> (Brion 2018), tal y como sí le ocurrió a la planta de Zeiss en Jena (Alemania) [figura 198], al estar situada en la zona soviética y tras ser severamente dañada durante los bombardeos los restos del equipo de producción fueron tomados por la Unión Soviética como reparaciones de guerra. De esta forma Zeiss, como competidor directo de Leitz, dejó de existir durante varios años hasta que pudo reorganizarse en Stuttgart lo que le dio a Leica una enorme ventaja durante la posguerra. Por su parte, los soviéticos usaron la maquinaria y las herramientas de Zeiss para producir la cámara Kiev, un clon “algo toscamente construido” de la Zeiss Contax anterior a la Segunda Guerra Mundial (Hennig 2005).



Figura 198.

Fábrica Zeiss, Jena, 1945.

Después de la guerra, muchos periodistas, artistas y fotógrafos profesionales y aficionados continuaron usando las cámaras Leica, aunque Leitz apenas podía satisfacer la demanda, por lo que en 1949 la compañía construyó un laboratorio para el desarrollo de vidrio especial para lentes ópticas y una planta de producción de cámaras en Midland, Canadá (H. Rodríguez 2018).

En 1954 se presenta la Leica M3<sup>458</sup> [figura 199], en la Feria Photokina de Colonia, primer modelo dotado de una montura de bayoneta, diseñada por Ludwig Leitz (1907

---

<sup>457</sup> A mediados de 1945, tan solo unos pocos meses después del final de la guerra, Leitz ya estaba trabajando aproximadamente al 10% de la capacidad de antes, recibiendo contratos para la reparación de instrumentos del Ejército de los Estados Unidos, y además lograban fabricar unas 150 cámaras Leica IIIc a la semana, la mayoría de ellas ensambladas a partir de piezas de repuesto, fundamentalmente para ese ejército (British Intelligence Objectives Sub-Committee 1945, sec. 7-Report on E. Leitz).

<sup>458</sup> La letra M procede de la palabra *Messersucher* [visor medidor] en referencia al visor telemétrico que incorporaba (Díaz Villanueva 2017)

- 1992, hijo de Ernst Leitz II) y Wilhelm Stein (1906 - 1976). Con este modelo de cámara puede establecerse la implantación definitiva del formato 35 mm en la fotografía debido al gran número de ventas que tuvo<sup>459</sup> (Eastland 1994, 16).



Figura 199.  
Leica M3 de 1954.

Como referencia, la cámara Leica 3M se vendía en el catálogo de cámaras fotográficas de Sears Roebuck & Co. de 1958 por 456 USD [3115 EUR de 2020] aunque con una entrada de 45 USD podía pagarse en “cómodas mensualidades de 17 USD” [figura 200]. Además, la M3 se vendía con el objetivo Summicron 50 mm f/2, uno de los mejores de la historia (Murabayashi 2008) que aún sigue fabricándose en serie con algunas modificaciones menores.

**Celebrated Leica 35mm Cameras, Accessories**  
INCLUDING THE NEW LEICA IIIg WITH BRIGHT-LINE VIEW FINDER

**The new IIIg . . . new version of the classic Leica**  
Leica IIIg features the bright-line view finder which shows fields of view for both 50mm and 90mm lenses. Automatic parallax compensation for both 50mm and 90mm lenses. Range finder is separate from view finder and can be locked—longer magnification 1.5x. Completely automatic flash synchronization, any speed.  
Shutter speeds designed to correlate exactly with lens apertures. Each step up or down gives exactly half or double the exposure of speed above or below it. Slow speed dial on camera front for “Time”, 1/2, 1/4, 1/8, 1/15, 1/20 seconds. Fast speed dial on top of camera has “Bulb”, 1/30, 1/60, 1/125, 1/250, 1/500 and 1/1000 seconds. Also top dial has two additional settings for ready-to-use electronic flash units and 5 millisecond-delay bulbs, such as SF and S12.

**Best Leica . . . the M3 . . . makes experts of beginners!**  
Here's new freedom from technical details—freedom to concentrate on making good pictures! Two short thumb strokes advance film and wind shutter. Film counter tells how many pictures are taken—automatically resets itself to zero when you reload. Film advance lever resets itself automatically when loading. View finder compensates for parallax error automatically. Proper bright-line view finder frame appears automatically when you change from 50mm to 90 or 135mm lens. Focal plane shutter—speeds from 1 to 1/1000 sec. Delayed action shutter. M3-MC synchronization for bulbs to 1/1000 sec. and for electronic flash. Bayonet lens mount—all Leica lenses below are bayonet type.

**World-renowned Zeiss Contax and Nikon S-2 35mm Cameras**

**Famous Nikon S-2 Camera**

- Available with f1.1, f1.4 or f2 lens
- Bayonet lens mount for use of accessory lens
- Focal plane shutter, speeds 1 to 1/1000 sec.
- Coupled range finder
- “Life-size” image
- Rapid film advance

**Zeiss Contax 35mm**  
Center of professionals.  
Precision qualities make Contax Cameras among the ultimate in photography . . . by Zeiss Ikon, famous for superb craftsmanship. Lens—Zeiss Sonnar f2.8mm coated lens. Interchangeable lens mount. Coupled range finder combined with view finder window. Shutter—high-speed all metal focal plane with speeds 1 to 1/1250 sec. bulb and time. Fully synchronized. Uses standard 35mm film. Lens mount allows 24mm. Camera and accessories sold from New York. Send order to M. O. House, Imported from Germany.

**35mm Nikon S-2 constructed for all flash. Bayonet lens mount. All metal body. Postpaid.**

**Nikon Accessory Lenses—finest quality. (See complete description on page 7.) Lenses couple automatically to range finder of camera. Case included. From Japan. All postpaid.**

**NOTE: All Nikon lenses shipped postpaid from New York City, send order to meet order time. Imported from Japan.**

Figura 200. Catálogo de Sears Roebuck & Co, 1958.

<sup>459</sup> Se fabricaron 226.178 unidades hasta 1966, año en el que cesó su fabricación

## Fotografía a color

La posibilidad de fotografiar a color comenzó a estudiarse en el siglo XIX, prácticamente desde el origen de la fotografía, aunque los experimentos iniciales no pudieron conseguir fijar perfectamente la fotografía ni prevenir que el color se desvaneciera. El 17 de mayo de 1861 (Coomes 2011), solamente 24 años más tarde de la primera fotografía conservada, el físico escocés James Clerk Maxwell<sup>460</sup> ofreció una conferencia sobre sus investigaciones sobre el color en la Royal Society of London (Dhaliwal 2013) durante la cual, como demostración de su método aditivo, Thomas Sutton realiza la primera fotografía con color permanente de la que se tenga constancia [figura 201]<sup>461</sup>.

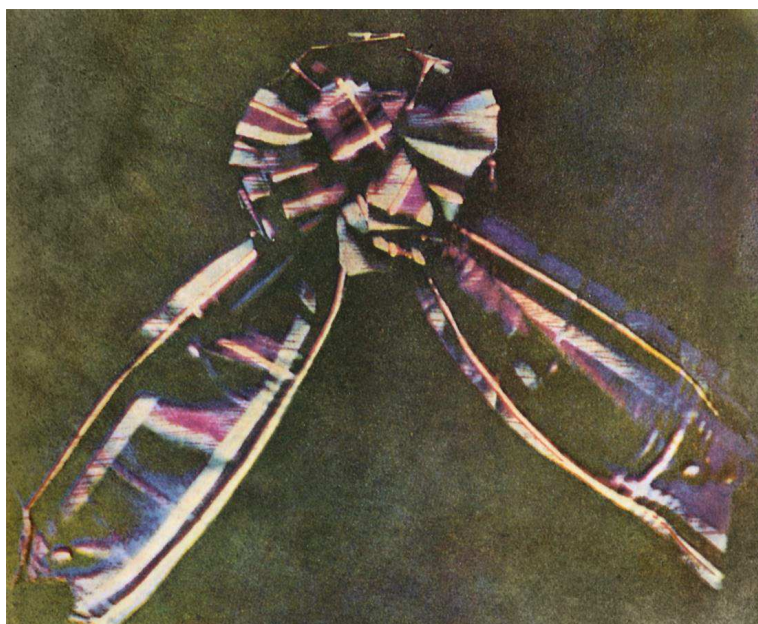


Figura 201.

Thomas Sutton, lazo de tartán, 1861.

A partir de aquel año se intentaron otros métodos para producir fotografías a color, como el método sustractivo<sup>462</sup> ideado por dos inventores franceses (quienes trabajaban

---

<sup>460</sup> James Clerk Maxwell (1831 - 1879), científico escocés especializado en el campo de la física matemática, su mayor logro fue la formulación de la teoría clásica de la radiación electromagnética que unificó por primera vez la electricidad, el magnetismo y la luz como manifestaciones distintas de un mismo fenómeno.

<sup>461</sup> Para más información sobre el proceso realizado en la conferencia, consultar:

[http://www.clerkmaxwellfoundation.org/html/first\\_colour\\_photographic\\_image.html](http://www.clerkmaxwellfoundation.org/html/first_colour_photographic_image.html) (explicación y vídeo del proceso).

<sup>462</sup> Para realizar las fotografías en el método sustractivo, se utilizaban tres negativos del mismo tema a través de un filtro colocado entre la placa y el objetivo. Un selector distribuía cada uno de los colores primarios para cada negativo. El positivo transparente se obtenía con la utilización del colorante correspondiente al color que representaba cada negativo. Para terminar, las imágenes eran sobrepuestas ofreciendo una sola fotografía que contenía los todos los colores. Para más información, consultar:



independientemente), Louis Ducos du Hauron [figura 202] y Charles Cros (Crosland 2002, 257). Aunque la complejidad de este método, que requería, como el de Maxwell, de la utilización de varios negativos, y la carencia en esa época de emulsiones sensibles, hicieron que la fotografía en color fuera difícil de realizar, por lo que no era comercializable al gran público (Webb 2018, ebook).



Figura 202.

Louis Ducos du Hauron, *Cathédrale Saint-Caprais d'Agen*, 1877.

La posibilidad práctica en el campo de la fotografía a color se produjo en el siglo XX con el perfeccionamiento de una película recubierta por tres capas de emulsión, que podía ser utilizada por cualquier cámara<sup>463</sup> y que requería de una sola exposición para cada fotografía (B. Newhall 2001, 276). El 15 de abril de 1935 la Eastman Kodak Company anunciaba la salida al mercado de la película de tipo sustractivo Kodachrome desarrollada por Leopold Mannes y Leopold Godowsky, en colaboración con científicos de la compañía. La invención del proceso se basó en el uso de *copulantes* de color<sup>464</sup>, logrado en 1912 por Rudolf Fischer, de Berlín (Salem Press 1994, 1190). La película

---

<http://zauberklang.ch/filmcolors/timeline-entry/1321/> (línea temporal sobre la historia de la fotografía a color).

<sup>463</sup> En esta época, las películas a color podían ser utilizadas por cualquier persona, pero el proceso de revelado requería de una maquinaria compleja y un control preciso, por lo que solo podía ser realizado por el fabricante. Frente a la demanda de una película que el fotógrafo pudiera procesar por sí mismo, la empresa Ansco comercializó en 1942 la Ansco-Color, seguida por la Ektachrome de Kodak (Royal Photographic Society 1948, 124).

<sup>464</sup> Los copulantes son compuestos incorporados a las emulsiones de color o a los reveladores que se acoplan a los haluros de plata expuestos para liberar los pigmentos que forman la imagen en color, son estructuras complejas que forman largas cadenas moleculares que impiden su desplazamiento dentro de la emulsión triple. Los usados actualmente en las películas tricapa para generar pigmentos sustractivos suelen ser fenoles para generar cian, pirazolonas para generar magenta y acetoacetanilidas para generar amarillo.

Kodachrome salió a la venta primero como película de vídeo de 16 mm con 10/11° ISO (Hearst Magazines 1989, 114) y al año siguiente se puso a la venta como película de 8 mm, y en los formatos 135 (35 mm) y 828 para cámaras fotográficas (Callahan 2014, 118). En años posteriores, Kodachrome se produjo en una amplia variedad de formatos de película, incluidos 120 y 4 x 5” [10,16 x 12,7 cm], y en valores que iban desde 8/10° ISO hasta 200/24° ISO (Hettrick 2010).

En un principio la fotografía artística era comprendida exclusivamente en blanco y negro, pero gracias a su uso por parte de fotógrafos como Eliot Porter<sup>465</sup>, Edward Weston [ver página 133], William Eggleston [figura 203, ver página 156], Stephen Shore [ver página 149], Joel Meyerowitz<sup>466</sup>, Joel Sternfeld [ver página 402] o Richard Misrach<sup>467</sup>, entre otros, se consiguió explorar los límites de la fotografía mediante el uso del color. Estos fotógrafos fueron agrupados en el término *New American Color Photography*<sup>468</sup>, y además de su conexión por el uso del color, compartieron temática centrándose en la vida contemporánea, presentando retratos en bruto de los suburbios y criticando al *American Dream*. A partir de entonces, la fotografía a color disfruta de una mayor aceptación como medio creativo, alcanzando una mayor presencia en la sociedad gracias a la fotografía digital y, en especial, a su expansión mediante los teléfonos móviles (Bradley 2011).

---

<sup>465</sup> Eliot Porter (1901 - 1990), fotógrafo estadounidense.

<sup>466</sup> Joel Meyerowitz (1938), fotógrafo estadounidense. Comenzó a fotografiar en color en 1962 inspirado al ver trabajar a Robert Frank [ver página 355], dejó su trabajo como director de arte en una agencia de publicidad y comenzó a realizar fotografía urbana en la ciudad de Nueva York con una cámara de 35 mm y una película en color. Al igual que Frank, Meyerowitz se inspiró en Henri Cartier-Bresson [ver página 110] y Jean Eugène Auguste Atget [ver página 115]: “En el panteón de los grandes está Robert Frank y está Atget” (cit. en Boerner 2009). Fue uno de los primeros defensores del uso de la fotografía a color en un momento en el que había cierta resistencia a considerarla como un arte serio.

<sup>467</sup> Richard Misrach (1949), fotógrafo estadounidense.

<sup>468</sup> Para más información sobre *New American Color Photography*, consultar: John Rohrbach, *Color: American Photography Transformed*, 2013; Katherine A. Bussard y Lisa Hostetler, *Color Rush: American Color Photography from Stieglitz to Sherman*, 2013; Sally Eauclaire, *American Independents: Eighteen Color Photographers*, 1987.



Figura 203. William Eggleston. *The Democratic Forest* series, ca. 1983 - 1986.

### 3.2. Escenario económico, político y social en Estados Unidos: 1929 - 1945

En este capítulo explicaremos brevemente las causas que provocaron la implantación del *New Deal*, dentro del cual se realizaron los trabajos fotográficos de la RA/FSA, y, tras la Segunda Guerra Mundial, la expansión económica que permitió la implantación del modo de vida basado en el automóvil que tuvo como consecuencia la aparición de obras como *On the Road* (1957) de Jack Kerouac [ver página 62], *The Americans* de Robert Frank (1958) [ver página 357] o *Twentysix Gasoline Stations* (1963) de Edward Ruscha [ver página 372], entre otras.

#### **Crack del 24 de octubre de 1929**

Hay diferentes causas<sup>469</sup> que, juntas, provocaron el *crack* de 1929, teniendo en cuenta la importancia de las consecuencias en el contexto de nuestro estudio, se describirán a continuación los eventos principales.

En 1919, tras el final de la Primera Guerra Mundial, el PIB de los Estados Unidos superaba a las principales potencias europeas con las que se encontraba en paridad anteriormente [figura 204] y debido a los préstamos otorgados se convirtió en el primer acreedor mundial (Vidal 2001). La década de 1920 fue un período de fuerte crecimiento, y entre 1921 y 1929 la producción industrial aumentó en un 50%, mientras que la Bolsa subió un 300%<sup>470</sup>, aunque el aumento de la economía real<sup>471</sup> durante el mismo período fuese solo del 18%<sup>472</sup>. La especulación había crecido muy por encima de la base real y se convirtió en predominante a partir de 1928 (Ayers et al. 2008, 2:701)

---

<sup>469</sup> Para más información sobre la crisis de 1929, consultar: Amity Shlaes, *The Forgotten Man: A New History of the Great Depression*, 2007; John Kenneth Galbraith, *The Great Crash, 1929, 1955*; Charles P. Kindleberger, Robert Aliberor y Robert Solow, *Manias, Panics, and Crashes: A History of Financial Crises*, 2005.

<sup>470</sup> “Le cours des titres augmente aussi plus que les profits des entreprises, qui eux-mêmes augmentent plus que la production, la productivité, et enfin plus que les salaires, bons derniers dans cette course” [El precio de los valores aumentó más que los beneficios empresariales, que a su vez aumentaron más que la producción, la productividad y los salarios] (Brasseul 2003, cap. Chapitre 8-La crise de 29).

<sup>471</sup> La economía real o economía productiva consiste en el estudio de la producción, la distribución y el consumo de bienes físicos y servicios en una zona geográfica determinada y los factores que les influyen.

<sup>472</sup> El ingreso real total de la nación aumentó de 1921 a 1923 en un 10,5% por año, y de 1923 a 1929, aumentó un 3,4% por año. La década de 1920 fue, de hecho, un período de verdadero crecimiento y prosperidad. Para el período de 1923-1929, los precios mayoristas bajaron 0,9% por año, reflejando un crecimiento moderado y estable en la oferta monetaria durante un período de crecimiento real saludable (Bierman 2020).

ya que la capacidad de revender con una importante ganancia<sup>473</sup> hacía que muchos títulos bursátiles se compraran a crédito.

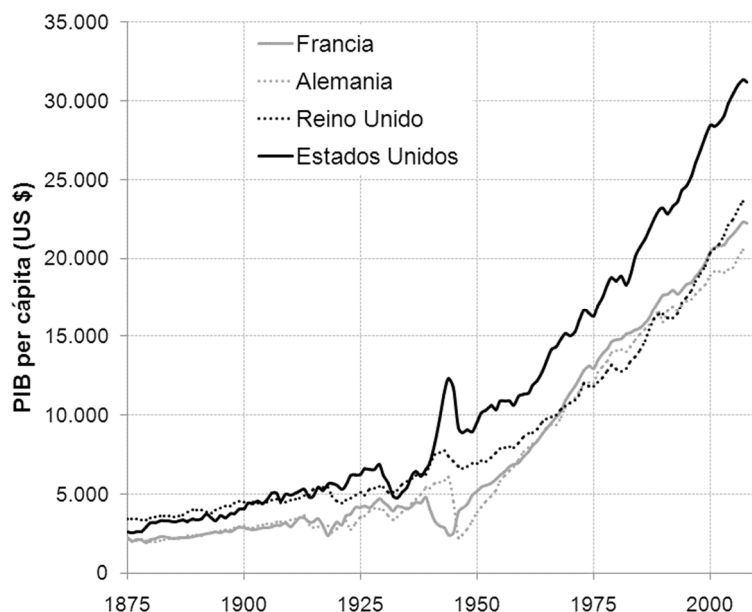


Figura 204. Comparación del PIB per cápita de Francia, Alemania, Reino Unido y Estados Unidos entre 1875 y 2005.

Los días 18, 19 y 23 de octubre de 1929, unos días antes del *crack* bursátil<sup>474</sup>, tuvo lugar la primera venta masiva de acciones, pero no fue hasta el jueves 24 de octubre (*Black*

<sup>473</sup> Entre 1922 y el tercer cuarto de 1929, el precio de las acciones había aumentado un 218% (Amadeo 2019).

<sup>474</sup> “En la primavera de 1929 ya hubo algunas señales de advertencia, en marzo el Promedio Industrial Dow Jones cayó y los banqueros tuvieron que tranquilizar a los inversores y restablecer la confianza. El 8 de agosto, el Banco de la Reserva Federal de Nueva York aumentó la tasa de descuento del 5% al 6%. El 26 de septiembre, el Banco de Inglaterra también lo hizo ya que necesitaba frenar la pérdida de sus reservas de oro para los inversores de Wall Street. Como todos los demás países desarrollados, el Reino Unido estaba en el patrón oro, eso significaba que tenía que corresponder a cualquier pago, si se le pedía, con su valor en oro. El 29 de septiembre, los periódicos informaron que el financiero británico Clarence Hatry (1888 - 1965) había comprado United Steel con garantías fraudulentas. Su compañía colapsó y los inversores perdieron miles de millones. Eso perjudicó al mercado de valores británico e hizo que los inversores estadounidenses se pusieran aún más nerviosos. El 3 de octubre, el canciller de Hacienda del Reino Unido calificó al mercado de valores de Estados Unidos como “una orgía perfecta de especulación” (Philip Snowden cit. en Harman 2011, 45). El 4 de octubre, el *Wall Street Journal* y el *The New York Times* coincidieron en sus editoriales con que el secretario del Tesoro de Estados Unidos, Andrew Mellon, dijo que los inversores “actuaban como si el precio de los valores avanzara infinitamente”. Los medios informaron de importantes caídas del mercado de valores los días 3, 4 y 16 de octubre, contribuyendo a la inestabilidad del mercado. El 19 y 20 de octubre, el *Washington Post* se centró en una venta masiva de acciones de empresas de servicios (*utilities*). El lunes 21 de octubre, el mercado volvió a caer y al día siguiente, el día 22, *The New York Times* culpó a los especuladores bursátiles por las pérdidas del día anterior. Las caídas provocaron que el 23 de octubre hubiera una “ola de ventas” (*sell-off*) de valores” (Amadeo 2019), el día 24 de octubre los titulares de la prensa eran: “Billones [estadounidenses, equivalentes a miles de millones] perdidos en una caída de mercado salvaje” (*Chicago*

*Thursday*) cuando cundió el pánico (Sobel 1999, cap. 11-1929: *The Making of the Myth*). Aquel día se vendieron 12,88 millones de acciones (un récord de número de acciones negociadas) y este gran volumen de transacciones significó que el informe de precios en la cinta de teletipo en las oficinas de inversión de todo el país se retrasara horas, por lo que los inversores desconocían el precio de la mayoría de las acciones que se estaban negociando en tiempo real, lo que incrementó el pánico. La intervención de los principales banqueros de Wall Street ayudó a detener la caída y al final de la jornada el índice *Dow Jones Industrial Average* se recuperó y cerró con “solamente” 6,38 puntos de pérdida, o -2,09% (Klein 2003, 214).

El viernes y sábado parecía que la situación se había calmado, pero durante el fin de semana los eventos fueron cubiertos por los periódicos de los Estados Unidos (H. N. Moore 2008) y el lunes 28 de octubre (*Black Monday*) más inversionistas deciden vender sus acciones (se negociaron 9,25 millones de acciones), lo que provocó la pérdida récord de 38,33 puntos, o -12,82% (de Maria 1987). El lunes los bancos no intervinieron, a diferencia de lo que habían hecho el jueves anterior.

Al día siguiente, martes 29 de octubre, (*Black Tuesday*) la situación no mejoró, se negociaron aproximadamente 16,4 millones de acciones (un nuevo récord), aunque muchas acciones no encontraron compradores a ningún precio. El martes la Bolsa perdió 30,57 puntos adicionales, o -11.73 % (Fife y Lindsey 2002, 81). Este mismo día, William C. Durant [ver página 248] se unió con miembros de las familias Rockefeller, Roosevelt, Caldwell y otros agentes financieros para unirse y comprar grandes cantidades de acciones con el objetivo de demostrar al público su confianza en el mercado. Sus esfuerzos no lograron detener la gran caída de los precios, que a pesar de una breve recuperación el 30 de octubre, siguieron cayendo llegando al mínimo el 13 de noviembre de 1929 (Ryan 2011, 411).

Entre el 22 de octubre y el 13 de noviembre, el índice Promedio Industrial Dow Jones pasó de 326,51 puntos a 198,60 (-39%), lo que correspondía a una pérdida de unos

---

*Tribune* 1929, 1); “Corredores se esfuerzan toda la noche debido a la caída récord del mercado” (*San Francisco Chronicle* 1929, 1); “Millones desaparecen por acciones bajistas al cierre del mercado” (*Chicago Daily News* 1929, 1); “Valores por 5 mil millones perdidos, la peor caída de la historia de Wall Street” (*New York World* 1929, 1); “Los precios de las acciones se desplomaron por una fuerte liquidación, pérdida de billones” (*The New York Times* 1929, 1); “Enorme ola de ventas crea una situación cercana al pánico debido al colapso de las acciones” (*Washington Post* 1929, 1).

100.000 millones de USD en valor de mercado [1,134 billones de EUR de 2020] (Friedberg 2015, 249), diez veces el presupuesto federal estadounidense y más de lo que los Estados Unidos habían gastado durante la Primera Guerra Mundial.

Como consecuencia del *crack* de 1929 comenzó el periodo de la Gran Depresión, para 1932<sup>475</sup>, en Estados Unidos<sup>476</sup> el desempleo creció hasta más del 20% (Bernanke et al. 2015, 98), unos 10.000 bancos y más de 100.000 sociedades mercantiles desaparecieron por quiebra, fusión o liquidación (Castro 2007, 166), la producción industrial se redujo a la mitad, el ingreso agrícola decayó en más de un 50%, los salarios bajaron un 60%, la inversión nueva se redujo un 90% y uno de cada cuatro trabajadores quedó desempleado (Ruggiero 2005, XV).

## **New Deal**

1932 y 1933 fueron los peores años de la crisis (Bigtrends 2012) dado que las fallidas medidas<sup>477</sup> puestas en marcha por el presidente Herbert Hoover (1874 - 1964) potenciaron aún más las consecuencias del *crack* de 1929 al establecer un intervencionismo agresivo para controlar los precios (Rothbard 1972, 188-208), especialmente en el área de la agricultura, impidiendo la recuperación de la economía. El control de precios conllevó la reducción del beneficio empresarial, produciendo la quiebra de muchos negocios y el consecuente aumento del desempleo (Kennedy 2005, 111).

---

<sup>475</sup> Para más información sobre las fechas más relevantes en relación a la Gran Depresión y la puesta en marcha y desarrollo del *New Deal*, consultar: Ross Gregory y Richard Balkin, *Almanacs of American Life. Modern America 1914-1945*, 1995: 48-54.

<sup>476</sup> Esta fue una de las primeras crisis mundiales puesto que el efecto de la caída de la bolsa de Nueva York afectó a Europa, en Gran Bretaña el desempleo llegó a cuatro millones y en Alemania rebasó los seis, y hundió a las economías emergentes de Sudamérica que hasta entonces contaban con buenas perspectivas económicas como la argentina, la mexicana o la brasileña.

<sup>477</sup> Las principales medidas impulsadas por Herbert Hoover fueron: la creación del Reconstruction Finance Corporation [Corporación de Reconstrucción Financiera] que prestó dinero proveniente de los impuestos a bancos, empresas y otras instituciones que lo necesitaran; la creación de un banco de préstamos hipotecarios para proporcionar ayuda gubernamental al sector de la construcción; la legalización por parte del Congreso de la orden ejecutiva de Hoover que bloqueaba la inmigración; la concesión de préstamos directos a los gobiernos estatales para gastar en ayuda a los desempleados; proporcionar más ayuda a los Federal Land Banks [Bancos Federales de Tierras]; la creación de la Public Works Administration [Administración de Obras Públicas] para coordinar mejor las obras públicas federales y ampliarlas. Para más información, consultar: <https://www.econlib.org/library/Enc/HooversEconomicPolicies.html>

La población estadounidense empezó a perder la confianza en Hoover y por este motivo, en las elecciones de 1932, sufrió una severa derrota frente al demócrata Franklin Delano Roosevelt, quien prometió una serie de medidas socioeconómicas para el pueblo estadounidense que serían la base del *New Deal*<sup>478</sup> (Hill 2012, cap. New Deal): “Los valores han disminuido hasta alcanzar niveles extraordinarios; los impuestos han aumentado; nuestra capacidad de pago se ha menoscabado; toda la administración se enfrenta a una seria reducción de los ingresos; los medios de cambio se hallan congelados en los flujos de mercado; las *hojas caducas* de la industria yacen por todas partes; los granjeros no encuentran mercado para sus productos; los ahorros que miles de familias acumularon durante años se han esfumado. Y lo que es peor aún, una multitud de ciudadanos desempleados se enfrenta el severo problema de la subsistencia, y un número igualmente enorme trabaja por una mínima retribución [...]. Nuestra principal tarea es poner al pueblo a trabajar”<sup>479</sup> (cit. en Boorstin y Ávila 1997, 675-79). Cabe destacar que, en contraposición a la idea más extendida, está demostrado que los programas del *New Deal*, aunque sean considerados como la solución a los problemas de la Gran Depresión y tuvieran una gran popularidad, no consiguieron reactivar la economía y endeudaron más al país (Amadeo 2018), por lo que este volvió a entrar en crisis en 1937 (Brunner 1982, 67). La recuperación total no llegaría hasta después de la Segunda Guerra Mundial (Folsom 2010). Sin embargo, la presidencia de Roosevelt infundía confianza y optimismo, impulsando la unidad nacional. Así, esta década de estancamiento y colapso en la economía, también se caracterizó por convertirse en un período de cohesión y unidad (Galbraith 1993, 236).

Para no romper el hilo cronológico y de relación causa-efecto hemos considerado en desarrollar los hechos que sucedieron tras el *New Deal* y la Segunda Guerra Mundial en la página 340, después del capítulo sobre el escenario creativo relacionado con la RA y la FSA.

---

<sup>478</sup> Para más información sobre las distintas reformas realizadas durante el *New Deal*, consultar David M. Kennedy, *Entre el miedo y la libertad: los EEUU: de la Gran Depresión al fin de la Segunda Guerra Mundial (1929-1945)*, 2005: 303-346.

<sup>479</sup> Con estas palabras, el 4 de marzo de 1933 Franklin Delano Roosevelt tomó posesión del cargo como presidente de los Estados Unidos frente al Capitolio de Washington, destacando la necesidad de hacer frente a la crisis mediante la creación de empleo (Romero Escrivá 2011, 32). Para más información, consultar: Franklin Delano Roosevelt, *Primer discurso de la toma de posesión*, 1933.



### 3.3. Escenario creativo: Resettlement Administration y Farm Security Administration

El origen de la FSA<sup>480</sup>, fundada el 1 de septiembre de 1937, se remonta a la RA, un organismo público creado por Rexford G. Tugwell<sup>481</sup> fundado el 30 de abril de 1935<sup>482</sup> dentro del programa del *New Deal* (O. F. Larson, Moe, y Zimmerman 2010, 197). La RA tenía cuatro divisiones: Rehabilitación rural, Reasentamiento rural, Utilización de la tierra y Reasentamiento suburbano.

Entre los años 1932 y 1938 a las consecuencias económicas de la Gran Depresión había que sumar los efectos de una prolongada sequía y los consiguientes *Dust Bowl*<sup>483</sup>. Como consecuencia, gran parte de la agricultura estadounidense del sur y medio oeste fue destruida y la comunidad rural se encontró en una condición de pobreza extrema y falta de alimentos (Worster 2004, cap. 2-If It Rains). Ante esta situación, los trabajadores agrícolas emigraron hacia las zonas más prósperas del país<sup>484</sup>.

Como respuesta a las necesidades de esta emigración la RA impulsó varios programas, entre otros: préstamos de bajo interés para granjeros pobres que les permitiera dejar sus pequeños o marginales terrenos y volverse propietarios de tierras más productivas, trasladar a familias de las zonas afectadas por la sequía a zonas más fértiles para que

---

<sup>480</sup> Para más información sobre la FSA, consultar: Sidney Baldwin, *Poverty and Politics: The Rise and Decline of the Farm Security Administration*, 2011; Doty et al., *Acadian Hard Times: The Farm Security Administration in Maine's St. John Valley, 1940-1943*, 1991; Farm Security Administration, *History of the Farm Security Administration*, 1939.

<sup>481</sup> Rexford Guy Tugwell (1891 - 1979), economista estadounidense, participó en la administración presidencial de Franklin Delano Roosevelt como Subsecretario de Agricultura, a parte de la RA también ayudó a diseñar la Ley de Ajuste Agrícola de 1934 para reactivar la economía estadounidense tras el *New Deal*.

<sup>482</sup> Para ver la Orden Ejecutiva 7027, consultar:  
<https://www.presidency.ucsb.edu/documents/executive-order-7027-establishing-the-resettlement-administration>

<sup>483</sup> El *Dust Bowl* [Cuenco de Polvo] fue uno de los peores desastres ecológicos del siglo XX. El fenómeno climático comenzó con una sequía que afectó entre 1932 y 1939 a las llanuras y praderas que se extienden desde el golfo de México hasta Canadá que fue precedida por un largo periodo de precipitaciones por encima de la media. El efecto meteorológico *Dust Bowl* fue provocado por condiciones persistentes de sequía y favorecido por años de agricultura que dejaron la tierra susceptible a la acción de las fuerzas del viento. La tierra seca, era levantada por el viento en grandes tormentas de polvo y arena que a su vez afectaban a otros cultivos. Para ver un documental sobre el *Dust Bowl*, consultar:  
<https://youtu.be/CM3ZHMBhP2k>

<sup>484</sup> Para más información sobre la sociedad estadounidense y sus problemas durante la Gran Depresión, consultar: Maldwyn A. Jones, *Historia de Estados Unidos 1607-1992*, 1996: 428-433; David M. Kennedy, *Entre el miedo y la libertad: los EEUU: de la Gran Depresión al fin de la Segunda Guerra Mundial (1929-1945)*, 2005: 201-234.

podieran continuar con su actividad o la renovación del suelo afectado por la erosión a través de la reforestación<sup>485</sup>. Con estas medidas también se evitaba el éxodo de esas personas hacia las grandes ciudades, lo que hubiera provocado importantes aglomeraciones en las mismas.

El proyecto de la RA para construir campamentos destinados a los trabajadores emigrantes se encontró con la resistencia por parte de varios medios de comunicación, políticos y población local («Resettlement Administration (RA) (1935)» 2018). Aun así, la RA logró construir 95 campamentos que proporcionaron hogares a los emigrantes, pero las 75.000 personas que se beneficiaron de estos campamentos eran una pequeña parte del total de los necesitados, que únicamente podían quedarse en estos lugares temporalmente (Heathcott 2017).

El 1 de septiembre de 1937 el Congreso aprobó la Ley de Seguridad Agrícola, que convirtió a la RA en la FSA (O. F. Larson, Moe, y Zimmerman 2010, 197), con poderes más amplios para ayudar a los agricultores pobres. De esta manera, el personal de la FSA llegó a 19.000 personas y se abrieron casi 2300 oficinas para ayudar a unas 800.000 familias.

---

<sup>485</sup> Para controlar la erosión, entre los años 1930 y 1940, el gobierno de los Estados Unidos lanzó una campaña promocional masiva para la plantación de Kudzu (*Pueraria montana*), originaria de Japón. Las agencias gubernamentales Soil Erosion Service y su sucesora, la Soil Conservation Service, proporcionaron “alrededor de 84 millones de plántones de Kudzu a los terratenientes del sur para el control de la erosión y la revitalización de la tierra..., [y] ofrecieron hasta 20 USD por hectárea como incentivo para que los granjeros plantaran sus tierras con Kudzu” (McNeely 2001, 57). De esta manera, el área cultivada con Kudzu aumentó de unos 40 km<sup>2</sup> en 1934 a 12.000 km<sup>2</sup> en 1946. En la actualidad, el Kudzu es común en la mayor parte del sureste de los Estados Unidos, cubriendo una superficie aproximada de 30.000 km<sup>2</sup>, expandiéndose a una tasa de 610 km<sup>2</sup> anualmente.

## Sección Histórica

Durante el tiempo que Tugwell<sup>486</sup> estuvo a cargo de la RA intentó concienciar a los políticos sobre la necesidad de buscar recursos para llevar a cabo su tarea, creando un sub-departamento al que llamó Historical Section<sup>487</sup>. Puso al frente del mismo a Roy E. Stryker<sup>488</sup>, siendo su objetivo documentar fotográficamente las actividades de este organismo<sup>489</sup> como medio para dar a conocer la precaria situación social de la población y, a partir de esto, obtener los fondos necesarios de las autoridades para ayudar a los agricultores y a los ganaderos<sup>490</sup> (S. Cohen 2008, cap. The Collection as

---

<sup>486</sup> Rexford Guy Tugwell renunció en 1936 preocupado por las críticas ya que otros políticos consideraban sus políticas como socialistas, (Namorato 1988, 114-15).

<sup>487</sup> Para más información sobre las fotografías realizadas para la *Historical Section*, consultar: Annette Melville, *Farm Security Administration, Historical Section: A Guide to Textual Records in the Library of Congress*, 1985; Stuart Cohen, *The Likes of Us: Photography and the Farm Security Administration*, 2008; Farm Security Administration, *From Shore to Shining Shore: Photographs of the United States, 1935-43, from the Farm Security Administration*, 1978; Andrea Fisher, *Let us Now Praise Famous Women: Women Photographers for the U.S. Government, 1935 to 1944: Esther Bubley, Marjory Collins, Pauline Ehrlich, Dorothea Lange, Martha McMillan Roberts, Marion Post Wolcott, Ann Rosener, Louise Rosskam*, 1987; Gilles Mora, *FSA: The American Vision*, 2006.

<sup>488</sup> Roy Emerson Stryker (1893 - 1975), economista, funcionario y fotógrafo estadounidense.

<sup>489</sup> La sección fotográfica era solo una más de las iniciativas de la RA/FSA para publicitar la labor que la agencia realizaba. De hecho, la División Informativa de la RA/FSA contaba con cinco secciones para divulgar su trabajo, además de la Sección Histórica, existían otras secciones: documentalista (dirigida por el director Pare Lorentz), radiofónica, de imprenta y una sección editorial que imprimía boletines diarios.

<sup>490</sup> En los Estados Unidos, el trabajo de la Historical Section no era la primera vez que se recurría a la fotografía como instrumento para sensibilizar a la población sobre problemas sociales determinados. Por ejemplo, Jacob A. Riis (1849 - 1914), fotoperiodista y reformador social nacido en Dinamarca y nacionalizado estadounidense, emprendió ya en 1880 una labor fotográfica sobre las precarias condiciones de vida existentes en algunos barrios de Nueva York. Por otra parte, Lewis W. Hine [ver página 119], abordó la explotación infantil en los albores del desarrollo industrial estadounidense [figura 205]. Aunque, ambos consiguieron ciertos resultados positivos a nivel social, su trabajo no pasó de ser privado y personal. A diferencia de estas iniciativas, con la RA/FSA será una administración estatal la que se interesará por la utilización de la fotografía como instrumento válido para el registro de la realidad.



Social Documentary). La administración consideró que la fotografía sería el mejor medio para distribuir la información y que fuese interpretada de la manera deseada por la totalidad de la población; “era el medio, por así decirlo, más universalista” (González 2009, 17).

La mayoría de los trabajos fotográficos transcurrieron en el sureste de Estados Unidos, tanto en el ámbito rural como en el urbano. Se le pidió a cada fotógrafo que estudiase y tomase conciencia de la situación económica y social de cada una de las zonas y de cada sujeto o ámbito que se fuera a retratar. Stryker invitó a que sus fotógrafos transmitieran la significación humana e histórica de esta situación (Castellanos 1999, 88), para lo que les dio plena libertad de creación, planteando este proyecto con la idea de conformar una enciclopedia fotográfica de la agricultura estadounidense (Pultz 1991, 26), aunque también se crearon numerosas discrepancias por parte de algunos de los fotógrafos debido a conflictos de intereses, especialmente con Dorothea Lange (Arrow 1985, 4) y Walker Evans (Szarkowski 1979, 15).

En 1942, la FSA se trasladó a la Office of War Information [Oficina de Información de Guerra] (OWI). Durante su existencia, la RA/FSA creó 270.000 fotografías documentales en blanco y negro (posteriormente reducidas a unas 70.000) y 644 en color<sup>491</sup>, y durante su periodo de mayor actividad se llegaron a distribuir más de 1400 fotografías al mes en prensa y revistas.

“El éxito del trabajo documental residió en la fuerza visual de una cruda realidad, en base a una representación sencilla, directa y altamente significativa a nivel moral. Sin ningún tipo de manipulaciones técnicas, alejado de todo contenido pictorialista y sin ánimo de desnaturalizar ninguna instantánea” (Sarriugarte Gómez 2010, 171).

---

Figura 205. Lewis W. Hine, *Another of the many small children working in Mollahan Mills. Newberry, SC, 1908.*

Sobre la importancia de la fotografía en su labor Riis escribió: “Solíamos ir en las primeras horas de la mañana a las peores viviendas... y las vistas que vi allí se apoderaron de mi corazón hasta que sentí que debía contarlas, explotar, volverme anarquista o algo así [...] Una mañana, mientras examinaba mi periódico en la mesa del desayuno, lo dejé con un grito que sorprendió a mi esposa, sentada enfrente. Ahí estaba, lo que había estado buscando todos esos años. Una noticia de cuatro líneas desde algún lugar de Alemania, si mal no recuerdo, describía lo que necesitaba: se había descubierto una forma de realizar fotografías con un flash. Incluso el rincón más oscuro podría fotografiarse de esa manera” (Jacob A. Riis, *The Making of an American*, 1901: 267).

<sup>491</sup> Para ver el archivo completo de la RA/FSA (disponible desde 1944 en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos), consultar: <https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/>

A continuación, analizaremos a los ocho fotógrafos<sup>492</sup> más relevantes que trabajaron en la RA/FSA con ese cometido.

### **Jack Delano**

Jack Delano<sup>493</sup> (1914 - 1997), nacido con el nombre Jacob Ovcharov en Voroshilovka (hoy Ucrania, entonces Imperio Ruso) se trasladó, junto con su familia, a los Estados Unidos en 1923. Entre 1924 y 1932 estudió artes gráficas, fotografía y música en la Settlement Music School de Filadelfia (Pensilvania). Después de recibir una beca de arte, asistió a la Pennsylvania Academy of the Fine Arts donde, desde 1928 hasta 1932, estudió ilustración y continuó su formación musical (L. Warren 2005, 3:382). Mientras estaba allí, recibió una beca de viaje que le permitió ir a Europa durante cuatro meses, donde compró una cámara fotográfica: “Había comprado una pequeña cámara en Europa, solo para realizar algunas fotos turísticas, y comencé a pensar que tal vez en las fotografías podía mostrar la misma preocupación y comprensión de la gente común que encontré tan convincente en las obras de los artistas que tanto admiraba [Goya, Van Gogh, Brueghel, Daumier, Toulouse-Lautrec, Giotto, Hokusai]” (Reevy 2015, 4). Después de graduarse, propuso un proyecto fotográfico para el Federal Art Project: un estudio de las condiciones de la minería en el área del carbón de antracita del condado de Schuylkill (Pensilvania). Delano envió fotografías de muestra a Roy E. Stryker y solicitó un trabajo en el programa FSA, siendo admitido con la ayuda de Edwin Roskam [ver página 322] y Marion Post Wolcott en 1940 [ver página 321] (Reevy 2015, 7).

El trabajo más reconocido de Delano a su paso por la FSA es el realizado en Puerto Rico en 1941 [figura 206], lugar en el que se establecería permanentemente en 1946 (Delano y Delano 1994, 80). En general, su obra estuvo influenciada, como en muchos otros fotógrafos de la FSA, por Walter Evans (Galassi 2001, 24). Su objetivo era realizar fotografías singulares y con un fuerte contenido emocional, aunque tal y como Delano

---

<sup>492</sup> Los fotógrafos contratados fueron: Esther Bubley, Paul Carter, John Collier Jr., Marjory Collins, Jack Delano, Sheldon Dick, Walker Evans, Fenno Jacobs, Dorothea Lange, Russell Lee, Howard Liberman, Edwin Locke, Carl Mydans, Gordon Parks, Marion Post Wolcott, Edwin Roskam, Arthur Rothstein, Ben Shahn y John Vachon.

<sup>493</sup> Para más información sobre la vida y obra de Jack Delano, consultar: Jack Delano, *Photographic Memories*, 1997; Tony Reevy, *The Railroad Photography of Jack Delano*, 2015.

menciona: “John Collier<sup>494</sup> se posicionó notablemente en contra de que estos trabajos documentales se pudieran crear desde una visión artística, afirmando que su único sentido era potenciar un trabajo puramente documental” (cit. en Romero Escrivá 2011, 30).



Figura 206. Jack Delano, *A Street in the Town Of Lares*, 1942.

## Walker Evans

Walker Evans (1903 - 1975)<sup>495</sup> nace en Missouri (Estados Unidos), hijo de Jessie y Walker Evans (Whitman 1975), director de publicidad. En su juventud coleccionó postales ilustradas y realizó fotografías de su familia y amigos con una cámara Kodak. En 1922 se graduó en la Phillips Academy en Andover (Massachusetts) y comienza a estudiar literatura francesa en el Williams College, también en Massachusetts (Anbinder 2001, 150), pasando gran parte de su tiempo en la biblioteca de la colegio antes de abandonar tras el primer año. Ese mismo año se traslada a París para

---

<sup>494</sup> John Collier (1884 - 1968), sociólogo y escritor estadounidense, fue un reformador social y defensor de los nativos americanos. Trabajó como Comisionado de la Oficina de Asuntos Indígenas en la administración del Presidente Franklin D. Roosevelt, desde 1933 hasta 1945.

<sup>495</sup> Para más información sobre la vida y obra de Walker Evans, consultar: Jerry L. Thompson, *Walker Evans at Work: 747 Photographs together with Documents Selected from Letters, Memoranda, Interviews and Notes*, 1984; Bruce Jackson, *Walker Evans: Public Photographs 1935-1937*, 1998; John T. Hill, *Walker Evans: Lyric Documentary*, 2006; Gilles Mora, *Walker Evans: The Hungry Eye*, 1993; James Robert Mellow y Hilton Kramer, *Walker Evans*, 1999; Belinda Rathbone, *Walker Evans: A Biography*, 1995; Luc Sante, *Walker Evans*, 2001.

continuar sus estudios en la Sorbona con la idea de hacerse escritor y mezclarse con la vida intelectual de esta capital, pero al año siguiente volvió a Estados Unidos. En Nueva York se unió a la vanguardia literaria y artística de la época, teniendo amistad con John Cheever<sup>496</sup>, Hart Crane<sup>497</sup> o Lincoln Kirstein<sup>498</sup> (Bernstein 2013).

En 1928, al mismo tiempo que era empleado de una firma de corredores de Bolsa en Wall Street, Evans comenzó a realizar fotografías, con influencias que incluyen a Jean Eugène Auguste Atget [ver página 116] y August Sander [ver página 174] (Galassi 2001, 16). Sus primeros trabajos reconocidos fueron tres fotografías del Puente de Brooklyn (1930) en el libro de poesía *The Bridge* (1930) de Hart Crane, una serie fotográfica de casas victorianas en la vecindad de Boston (1931) patrocinada por Kirstein («Evans, Walker» 2018) y la primera exposición individual de un fotógrafo en el MoMA («Press release: Walker Evans: Photographs of Nineteenth-Century Houses» 1933), con la exposición *Walker Evans: Photographs of Nineteenth Century Houses* (1933), en la que mostraba la evolución arquitectónica estadounidense del siglo XIX en 39 fotografías [figura 207].



Figura 207. Walker Evans, *New Orleans Houses*, 1935.

---

<sup>496</sup> John Cheever (1912 - 1982), autor de relatos y novelista estadounidense, fue frecuentemente llamado “el Chejov de los barrios residenciales”.

<sup>497</sup> Harold *Hart Crane* (1899 - 1932), poeta estadounidense.

<sup>498</sup> Lincoln Edward Kirstein (1907 - 1996), escritor y empresario estadounidense, fue conocido por ser el co-fundador del *New York City Ballet*.

Entre mayo y junio de 1933, Evans tomó fotografías en Cuba bajo encargo de Joshua Ballinger Lippincott<sup>499</sup>, el editor de *The Crime of Cuba* (1933) de Carleton Beals<sup>500</sup>, un “relato estridente”<sup>501</sup> de la dictadura de Gerardo Machado<sup>502</sup> (@JMA 2017). Allí, Evans conoció a Ernest Hemingway<sup>503</sup>, quien le prestó dinero para extender su estadía por una semana más (Rathbone 2000, 80). Sus fotografías documentaban la vida en la calle, la presencia de policías, mendigos y trabajadores portuarios y otras escenas frente al mar. También ayudó a Hemingway a adquirir fotografías de archivos de periódicos que documentaban parte de la violencia política que Hemingway describió en *To Have and Have Not* (1937).

En octubre de 1935 (Keller 1995, 130) Evans fue oficialmente contratado por Roy E. Stryker<sup>504</sup> para sumarse al proyecto fotográfico de la RA (A. Davis 2003, 238). Durante los aproximadamente 18 meses que trabajó en la agencia, viajó más de 6000 kilómetros fotografiando Virginia Occidental, Pensilvania, Luisiana, Misisipi, Georgia, Carolina del Sur, Carolina del Norte, Alabama, Arkansas, Kentucky y Tennessee (Rathbone 2000, 113). En este tiempo, Evans tuvo la ocasión de realizar fotografías muy diferentes, pero persistía en el método, en el distanciamiento entre sujeto y objeto, y en los temas, que los organizaba en tipologías tal y como hizo anteriormente en Nueva York y en Cuba, llegando a escribir listas con los temas y las vistas que le gustaría fotografiar. Evans solía comenzar sus reportajes con una fotografía que mostrase la

---

<sup>499</sup> Joshua Ballinger Lippincott (1813 - 1886), fundador de la editorial estadounidense B. Lippincott & Co.

<sup>500</sup> Carleton Beals (1893 - 1979), periodista y escritor estadounidense.

<sup>501</sup> Carleton Beals estaba situado políticamente cercano al comunismo (algo habitual entre la *intelligentsia* estadounidense de la década de 1930) y estaba especializado en Latinoamérica. Beals, quien ya había publicado tres libros sobre México, trata la represión dictatorial y la pobreza extrema que el régimen de Gerardo Machado, en connivencia con Estados Unidos, impuso sobre la isla. La idea del editor es que Evans ilustrara esta denuncia política, produciendo un documental fotográfico sobre la indigencia y el estado policial de una dictadura a punto de caer (Machado es depuesto en agosto de ese año). No obstante, Evans se reúne con Beals justo antes de partir, rechaza leer el manuscrito e incluso negocia la selección y el orden de las fotos. Esta situación sintetiza la concepción de la autonomía de la imagen en Evans, que se niega a ilustrar un texto o un ideal político para evitar hacer periodismo o propaganda (González 2009, 12).

<sup>502</sup> Gerardo Machado y Morales (1869 - 1939), militar y político cubano, sirvió como general a favor del bando cubano en la Guerra de Independencia contra España, llegando a ser presidente de la República de Cuba (1925 - 1933).

<sup>503</sup> Ernest Miller Hemingway (1899 - 1961), escritor y periodista estadounidense.

<sup>504</sup> Antes de trabajar para la RA/FSA, Walker Evans había trabajado a tiempo parcial en el Departamento del Interior, y sus ideas sobre la documentación sistemática de la cultura estadounidense habían llegado a Roy E. Stryker. En notas escritas en 1934 y 1935 sobre la creación de fotografías por el gobierno federal, Evans pidió imágenes que fuesen un “registro puro, no propaganda” (W. Evans y Hambourg 2000, 73).



vista general de las ciudades, como en *Pittsburgh housing* [figura 208] o *Bethlehem graveyard and steel mill* [figura 209] para, a continuación, pasar a identificar y reconocer el terreno, los componentes urbanos (como monumentos o arquitecturas) y los diferentes estratos sociales (como *Sidewalk scene in Selma, Alabama* [figura 210] o *Cheap partly-built house lacking water and sewage, Lockland, Ohio* [figura 211]). Una parte fundamental de esta rutina es la exploración de lo autóctono (algo a veces asociado a un tipo de arte popular anónimo y colectivo y otras a lo industrial) y de lo genérico, una ideología urbana de consumo que transforma el espacio rural, como sucede con la presencia del automóvil o los carteles de cine y publicidad.

Debido al desacuerdo con Stryker sobre varios puntos de vista relacionados con los objetivos del programa de la RA/FSA, Evans dejó la agencia en 1937 (Berenyi 2013).



Figura 208.

Walker Evans, *Pittsburgh housing*, 1935.



Figura 209.

Walker Evans, *Bethlehem graveyard and steel mill*, 1935.



Figura 210.

Walker Evans, *Sidewalk scene in Selma, Alabama*, 1935.



Figura 211.

Walker Evans, *Cheap partly-built house lacking water and sewage, Lockland, Ohio*, 1935.

### ***American Photographs (1938)***

En 1938, Evans expuso en el MoMA<sup>505</sup> una selección de las fotografías obtenidas durante una década de viajes por los Estados Unidos (lugares como Nueva York, Luisiana, Alabama, Georgia o Florida, entre las que incluyó varias fotografías realizadas para la RA/FSA de su “colección” privada<sup>506</sup>) bajo el título *American Photographs*<sup>507</sup>. Formalmente, estas fotografías muestran mayoritariamente otro tipo

<sup>505</sup> En cuanto a la exposición en el MoMA, Walker Evans menciona que se sentía incómodo ante la idea de exponer en él, incluso unos días antes de la inauguración, cuando todas las fotografías estaban dispuestas, se presentó con una cuadrilla de operarios, descolgaron la exposición y volvieron a colgar nuevas impresiones de las fotografías, con distintos tamaños y sistemas: algunas con marco y cristal, otras sin marco y con cristal y otras simplemente pegadas a la pared (González 2009, 26).

<sup>506</sup> Walker Evans llegó a acumular en su casa cerca de 9000 postales y otros tantos objetos que recogía y ordenaba. Él mismo comentó cómo la fotografía era una forma de coleccionismo, además de coleccionar objetos e imágenes físicamente, en sus últimas fotografías realizadas con Polaroid, Evans creó colecciones de signos aislados de su contexto, flechas, letras, graffitis, carteles, señales de tráfico, etc.

<sup>507</sup> Cabe remarcar que *American Photographs* también es el título utilizado para una publicación realizada al mismo tiempo que la exposición, circunstancia que nos permite plantear a ambos espacios como lugares propios para la fotografía.

de escenas que las seleccionadas por la RA/FSA, como vallas publicitarias, monumentos [figura 212], carteles, automóviles, la vida urbana, pueblos y retratos (Keller 1995, 5). En la publicación editada para la ocasión, esta variedad de temas se distribuye sin un orden geográfico o cronológico, pero Evans crea una secuencia que avanza de forma temática y en la que cada fotografía va añadiendo matices a una narración documental sobre los Estados Unidos, con una aparente ausencia de finalidad: documenta pero no opina (J. Roberts 2014, 60).



Figura 212.

Walker Evans, *Main Street of Pennsylvania Town*, 1935.

Los editores de la revista *Architectural Review*, mencionan sobre esta fotografía: “Lo importante en ella [...] es la acumulación de objetos diseminados (edificios, postes de telégrafos, farolas, buzones de correos, anuncios publicitarios, señales y el monumento), hasta un punto aún más acusado que en cualquier otro lugar del mundo, sin ningún sentido del conjunto”<sup>508</sup>.

Hay autores que afirman que esta distribución del espacio interno de la publicación es una respuesta de Evans a dos situaciones concretas: al modo en que se utilizaban las fotografías en los artículos ilustrados de revistas como *Life* y a la acción propagandística de archivo y distribución centralizada realizada por la RA/FSA (González 2009, 25). En *American Photographs*, tal y como su nombre puede indicar, Evans parece tener más bien un interés por mostrar los Estados Unidos que encuentra

---

<sup>508</sup> Introducción a: *Man Made America*, número especial de: *Architectural Review*, núm. 648, diciembre de 1950: 338-339.

durante sus viajes. No es de extrañar que William Carlos Williams<sup>509</sup> escribiera sobre esta publicación: “no hay nada opresivo en estas fotografías. [...] dicen mucho, pero no sabemos el qué” (Williams et al. 1938).

### ***Let Us Now Praise Famous Men (1941)***

En el verano de 1936, Evans se ausentó de la RA para viajar al sur con su amigo, el escritor James Agee [ver página 253] (Brix, Evans, y Mayer 1991, 24). El editor jefe de la revista *Fortune*, Henry R. Luce<sup>510</sup>, había contratado a un grupo de poetas y escritores para realizar una serie de reportajes sobre los problemas económicos en los Estados Unidos (Rosler 2006, 187). En el caso de Agee, le asignaron escribir un artículo sobre agricultores arrendatarios<sup>511</sup>, y de esta forma, junto con Evans, pasó seis semanas con tres familias blancas (los Gudger, los Woods y los Ricketts) que trabajan el algodón en Alabama (Morrison 2006), a quienes Evans fotografió mostrando su vida de forma simple y directa<sup>512</sup>, pero con cierto distanciamiento<sup>513</sup>.

---

<sup>509</sup> William Carlos Williams (1883 - 1963), escritor estadounidense, perteneciente al movimiento modernista y al imaginista.

<sup>510</sup> Henry Robinson Luce (1898 - 1967), empresario y editor estadounidense, fue el fundador de las revistas *Fortune*, *Times* y *Life*.

<sup>511</sup> Los agricultores arrendatarios son campesinos sin propiedades, que pagaban el alquiler de las tierras con su cosecha. En los años malos, contraían deudas, y en los buenos, si trabajaban duro y conseguían recolectar más algodón, el dueño de la tierra les subía el alquiler. Un callejón sin salida que prácticamente los convertía en esclavos (Covey y Eisnach 2014, XI).

<sup>512</sup> Teniendo en cuenta la posible carga política que puede encontrarse en sus fotografías, Walker Evans negó cualquier implicación política y social de su trabajo, de hecho, sus imágenes estuvieron exentas de la dramatización propia del contexto, simplemente planteó un “estilo documental” (Thompson 1984, 12), más cercano al estilo de Jean Eugène Auguste Atget que al de Lewis W. Hine [ver página 119]. A nivel compositivo, buscó un punto de atención en la imagen, dirigiendo la mirada del espectador hacia un espacio cargado de densa información. Evans reivindicó un lenguaje propio para la fotografía, lejos de cualquier recurso técnico que pudiera fomentar un enfrentamiento directo con el objeto.

<sup>513</sup> Diversas críticas de *Let Us Now Praise Famous Men* destacan la dignidad con la que Walker Evans retrató a los Gudgers, los Woods y los Ricketts mirando directamente a la cámara. Tanto los retratos individuales como los familiares son comúnmente capturados con un ángulo de cámara frontal, en los que es obvio que se está posando. Según James Agee menciona, “Evans permitió que las madres limpiaran a sus hijos antes de fotografiarlos si así lo deseaban. Las fotografías honestas no se lograron a costa de avergonzar a las familias más allá de la vergüenza que ya sentían” (cit. en Austgen 1993). En detalles como este es donde nos damos cuenta de que Agee y Evans son conscientes del profundo sentimiento de culpabilidad<sup>513</sup> que acompaña la situación de los granjeros que serán retratados para ser vistos por todo el país (al menos con la idea original de ser parte de una crónica de la revista *Fortune*). Por lo que muestran una comprensión por la dignidad humana que ha sido explotada y se sitúan en una posición de responsabilidad social: “que eres lo que eres y que ella es lo que ella es, y no puedes, por un momento, cambiar tu posición con ella, ni esperar hacer expiación alguna por lo que ella ha sufrido en tus manos, y por lo que tú has ganado en las suyas” (Agee y Evans 2001, 283).

Por razones que no están muy claras, ya fuese porque el artículo fuese demasiado crítico para el gusto de los lectores de *Fortune* (Anzul et al. 1997, 304), como por razones personales del propio Agee (Coppel 2014), el artículo nunca se publicó. Esto provocó que los autores replantearan su artículo y lo editaran cinco años más tarde, en 1941<sup>514</sup>, en formato libro con el título *Let Us Now Praise Famous Men*, un trabajo en el que se unían los intereses de ambos autores: el reportaje, la novela y el ensayo fotográfico.

En el libro, la ubicación de las fotografías, organizadas por Evans, resultaba experimental para la época: las 31 fotografías seleccionadas estaban al comienzo del libro por delante de la página de título y sin descripciones, en lugar de estar distribuidas por el interior como era habitual (Hoffman 2018, 113). Sin embargo, las fotografías no son ajenas a la historia de Agee, ya que, mediante sus descripciones de las personas, de las casas en las que viven y de la tierra que cultivan, el lector puede observar las imágenes cada vez que toma el libro con una nueva capa de comprensión.

## **Dorothea Lange**

“La cámara es un instrumento que educa a la gente cómo mirar sin una cámara” (Dorothea Lange *cit. en* Meltzer 1978a, VII).

Dorothea Margaretha Nutzhorn<sup>515</sup> (1895 - 1965) nació en Nueva Jersey (Estados Unidos) (Siegel 2004, 455) en una familia de emigrantes alemanes, Heinrich Nutzhorn y Johanna Lange («Dorothea Lange - Photographer - Biography» 2016). Sus padres se separaron cuando tenía 12 años, y más tarde, cuando se marchó a vivir por su cuenta, decidió quitarse su segundo nombre (Margaretha) y adoptó el apellido de soltera de su

---

<sup>514</sup> El libro *Let Us Now Praise Famous Men* se distribuyó justo antes de que Estados Unidos entrara en la Segunda Guerra Mundial, por lo que la influencia del libro fue mayor que si se hubiera distribuido unos meses más tarde. Este hecho fue beneficioso puesto que favoreció las ayudas económicas estatales a la economía sureña.

<sup>515</sup> Para saber más sobre la vida y obra de Dorothea Lange, consultar: Pierre Borhan, *Dorothea Lange: The heart and mind of a photographer*, 2002; Mark Durden, *Dorothea Lange*, 2001; Linda Gordon, *Dorothea Lange: A life beyond limits*, 2009; Therese Thau Heyman, *Dorothea Lange: American photographs*, 1994; Judith Keller, *Dorothea Lange: Photographs from the J. Paul Getty Museum*, 2002; Dorothea Lange, *Dorothea Lange: Farm Security Administration photographs, 1935-1939: from the Library of Congress, Glencoe, Ill.*, 1980; Dorothea Lange, *The photographs of Dorothea Lange*, 1995; Milton Meltzer, *Dorothea Lange: Life through the camera*, 1985; Elizabeth Partridge, *Restless spirit: the life and work of Dorothea Lange*, 1998.

madre (Lange), pues se sentía avergonzada de haber sido abandonada por su padre. En 1914, tras graduarse en la Wadleigh High School for Girls (Acker 2004, 28) Lange asistió a la Training School for Teachers de Nueva York, desde 1914 a 1917, año en el que decidió pasar a estudiar fotografía, aunque hasta entonces nunca había utilizado una cámara. Para ello asistió a la Clarence White School de Columbia, Nueva York, (Mora 1998, 66) de la que ella destaca la clase impartida por Clarence H. White [ver página 123] (D. Lange, Davis, y Botkin 1995, 6).

En esa misma época Lange comenzó a trabajar como aprendiz en numerosos estudios fotográficos de Nueva York, incluido el de Arnold Genthe<sup>516</sup> (Acker 2004, 34). En 1918, salió de Nueva York con una amiga para viajar por el mundo, pero se vio obligada a terminar el viaje en San Francisco debido a que les robaron y como consecuencia Lange se quedó en San Francisco trabajando en una tienda de suministros fotográficos (Durden 2012, 129), donde pudo conocer a otros fotógrafos locales y a un inversor que le ayudó a establecer su propio estudio de retratos (Sicherman y Green 1980, 408). Los primeros trabajos de estudio de Lange consistieron principalmente en realizar retratos fotográficos de la élite social en San Francisco (Spirn y Lange 2008, 15), a la vez que comenzó a frecuentar el Group f/64 [ver página 133] aunque sin llegar a unirse a este (Meltzer 1978b, 75).

Entre 1933 y 1935, años en los que los efectos de la Gran Depresión son más notables, Lange comenzó a interesarse por los temas sociales y esto le llevó a reorientar su trabajo pasando de realizar retratos en el estudio, a retratar en la calle a los desempleados y a la gente sin hogar. Fue entonces cuando realizó su primera fotografía documental reconocida por la crítica, *White Angel Breadline* [figura 213] (The Editors of Encyclopedia Britannica 2020, cap. Dorothea Lange).

---

<sup>516</sup> Arnold Genthe (1869 - 1942), fotógrafo nacido en Alemania y nacionalizado estadounidense, sus trabajos más conocidos son las fotografías del barrio chino de San Francisco, el terremoto de San Francisco de 1906 y sus retratos de personas famosas de la época.



Figura 213.

Dorothea Lange, *White Angel Breadline*, 1933.

Lange se acercó a Market Street con su cámara Grafex de 3 x 4" [10,16 x 12,7 cm], en aquel lugar había una larga cola para recibir algo de comer en un reparto de alimentos dirigido por una mujer acomodada, llamada Lois Jordan, conocida como *White Angel* [ángel blanco] por lo que la fotografía fue titulada *White Angel Breadline* (King 2014, 30).

En 1934, Lange presentó su primera exposición en la galería de Willard Van Dike y entre los asistentes estaba Paul Schuster Taylor<sup>517</sup>, que estaba estudiando los efectos sociales de la Gran Depresión. Taylor era conocido por sus estudios sobre la pobreza en el mundo rural y las migraciones de los campesinos, así que pensó que las fotografías de Lange podrían complementar sus informes sobre el tema. Por lo que en 1935 contrató a Lange para la California State Relief Administration [Departamento para la Ayuda Urgente del Estado de California] y comenzaron a trabajar sobre la situación de los granjeros que habían emigrado a Nipomo (California) (Jenzen 2012, 79). Mediante el uso de la fotografía, Lange se centró en describir las condiciones en las que llegaban los jornaleros a California, la desconfianza o rechazo que generaban y la explotación laboral que sufrían.

Ese mismo año, Roy E. Stryker recibió una copia de los informes que Lange y Taylor habían elaborado y decidió ofrecer a Lange un puesto de trabajo en la RA, donde permaneció hasta 1940 (Spirn y Lange 2008, cap. Apéndice A). Aunque debido a la escasez de fondos, la RA no pudo financiar el trabajo de Lange desde los últimos meses de 1936 hasta finales de enero de 1937, momento en el que Lange, después de que Stryker hubiera aprobado la propuesta, comenzó a trabajar, junto con su amiga la

---

<sup>517</sup> Paul Schuster Taylor (1895 - 1984), economista agrícola estadounidense, estudió en la Universidad de Wisconsin y obtuvo su doctorado en la Universidad de California en Berkeley, donde se convirtió en profesor de economía desde 1922 hasta su jubilación en 1962. Se casó con Dorothea Lange en 1935.

también fotógrafa Ron Partridge (1917 - 2015), en el Imperial Valley (California)<sup>518</sup>. En aquella zona había una afluencia constante de miles de personas sin hogar que, cuando por fin se establecían, muchos se encontraban con la situación de que no había trabajos disponibles. Allí, Lange no solo documentó a los *Okies* y a los *Arkies*<sup>519</sup>, sino también a los trabajadores mexicanos, a los recolectores de lechugas filipinos y a los trabajadores de una granja japonesa (Daniel 1987, 34).

El trabajo de Lange entre los años 1935 y 1939 resultó ser especialmente reconocido, en especial las fotografías que documentaban las consecuencias de la Gran Depresión. Entre las fotografías más conocidas de Lange de este período podemos destacar las siguientes: *Migrant Mother* (febrero de 1936) [figura 214]; *Arkansas other* (noviembre de 1938); *Eighty-year old grandmother* (noviembre de 1936); *FSA Rehabilitation clients* (agosto de 1939); y *Japanese mother and daughter* (marzo de 1937).

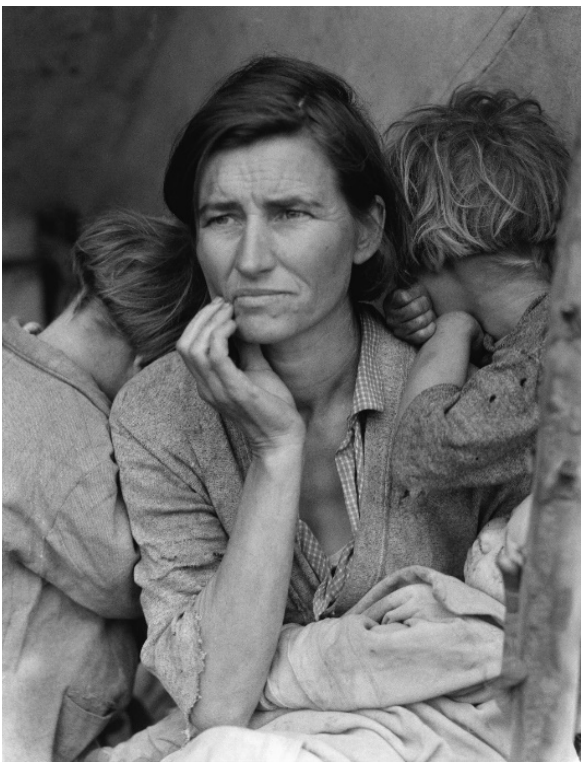


Figura 214. Dorothea Lange, *Migrant Mother*, 1936.

---

<sup>518</sup> Dorothea Lange había decidido no trasladarse a vivir a Washington D. C., tal y como hacían la mayoría de los que trabajaban para la RA/FSA, y permaneció en California.

<sup>519</sup> Forma coloquial utilizada para denominar a los migrantes provenientes de Oklahoma y Arkansas, respectivamente.



La mujer en la fotografía es Florence Owens Thompson<sup>520</sup> (1903 - 1983) y fue realizada en Nipomo Valley (Nardo 2011). En 1960, Lange narró cómo fue su experiencia al realizarla: “Vi y me acerqué<sup>521</sup> a la madre hambrienta y desesperada, como atraída por un imán. No recuerdo cómo le expliqué mi presencia o mi cámara, pero sí recuerdo que ella no me hizo preguntas. Hice cinco exposiciones, trabajando cada vez más cerca en la misma dirección. No le pregunté su nombre ni su historia. Ella me dijo su edad, que tenía treinta y dos años. Ella dijo que habían estado viviendo de verduras congeladas de los campos circundantes y pájaros que los niños mataban. Acababan de vender los neumáticos de su automóvil para comprar alimentos<sup>522</sup>. Allí se sentó en esa tienda de campaña con sus hijos acurrucados a su alrededor, y parecía saber que mis fotos podrían ayudarla, así que ella me ayudó. Había una cierta equidad al respecto” (cit. en Meltzer 1978b, 133). La selección que Lange hizo para captar la escena nos revela que la hija adolescente de Owens quedó excluida a propósito de la fotografía [figura 216], aparecía en las dos

---

<sup>520</sup> Hasta 1974 la identidad de la protagonista de la fotografía permanecía desconocida, cuando Emmett Corrigan (Jardine 2008), periodista de Modesto Bee, localizó a Florence Owens Thompson en su casa-móvil (Aymá 2016) situada en Modesto (California) (Rosler 2006, 184). En 1978 Thompson narra su experiencia con la fotografía de Dorothea Lange: “Desearía que [Lange] no me hubiera tomado una foto. No puedo sacar un centavo de ella. No preguntó mi nombre. Dijo que no vendería las fotos. Dijo me enviaría una copia. Nunca lo hizo” (cit. en Nardo 2011, 46). Para más información sobre Florence Owens Thompson, consultar: Linda Gordon, *Dorothea Lange: A life beyond limits*, 2009, capítulo: 13 - *Migrant Mother*.

<sup>521</sup> Dorothea Lange trataba de fotografiar a las personas sin que posaran (Meltzer 1978a, 163-70). En cuanto a la cercanía con el sujeto, cabe destacar la diferencia entre la fotografía de Lange con la fotografía de Walker Evans [ver página 300] de Allie Mae Burroughs [figura 215]: aunque en ambos casos sean retratos, Evans no trabajó desde una distancia cercana al sujeto, sino que utilizó un teleobjetivo para reducir la distancia, mostrando intimidad, pero sin “violar” el espacio personal (Angier 2015, 49).

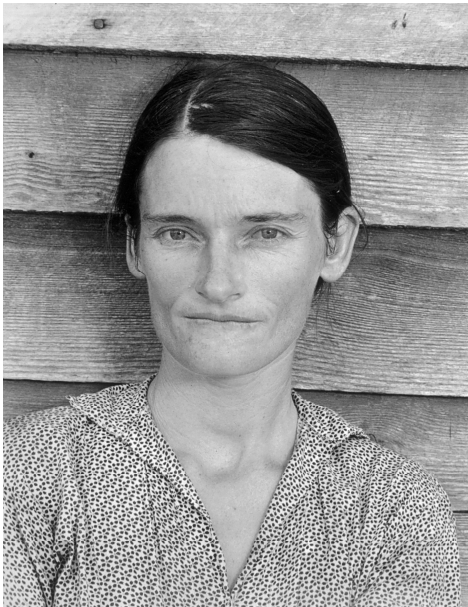


Figura 215. Walker Evans, *Allie Mae Burroughs, Wife of a Cotton Sharecropper, Hale County, Alabama*, 1936.

Otra diferencia con la fotografía de Lange es que la de Evans tiene un nombre como título y no uno genérico como es *Migrant Mother*, con el que parece haber una intención de generalizar la fotografía a todas las personas en la misma situación que muestra.

<sup>522</sup> A este respecto Florence Owens Thompson afirmó que Lange nunca le hizo ninguna pregunta y que muchos de los detalles son incorrectos. Tal y como Troy Owens, hijo de Thompson, indica: “No había forma de que vendiéramos nuestros neumáticos, porque no teníamos ninguno para vender. Los únicos que teníamos estaban en el Hudson y nos fuimos en ellos. No creo que Dorothea Lange mintiera, solo creo que ella tenía una historia mezclada con otra. O ella estaba pidiendo prestado para completar lo que no tenía” (Dunn 1995).

primeras fotografías de la serie, pero Lange pensó que si la incluía haría que el espectador especulase sobre la edad que había tenido la madre cuando empezó a tener hijos (Curtis 1989, 55). Al mismo tiempo, la familia ideal no tenía más de tres hijos y, por ello, poner a siete hijos podría haber distraído y haber causado que la gente tuviera una actitud menos favorable hacia ella (Curtis 1989, 52). En la tercera foto, solo se ve la madre amamantando al más pequeño de sus hijos. En la cuarta foto, Lange añadió a uno de sus hijos, que descansaba su mentón en el hombro de su madre (Curtis 1989, 58). La quinta fotografía era idéntica, pero realizada desde otro ángulo. En la sexta, que era la última foto, Lange puso a otro niño, pero dos de los niños no miraban a la cámara así que Lange pidió a la madre que pusiera la mano derecha en su rostro, y esto produjo el efecto que ella quería (Curtis 1989, 65). Ello suavizó la ansiedad de la madre ante la cámara y transmitió la idea de preocupación por el bienestar de su familia. La madre estaba preocupada por si dejaba resbalar a su hijo dormido, así que en la fotografía original se puede ver como aprieta el pulgar, lo cual no fue detectado por Lange, que, al advertirlo más tarde, alteró en la copia ese detalle del negativo original (Curtis 1989, 67).



Figura 216. Dorothea Lange, secuencia de *Migrant Mother*, 1936.

Las imágenes fueron hechas usando una cámara Graflex con negativo de 4 x 5" [10,16 x 12,7 cm].

Estas obras de Lange para la RA/FSA fueron un testimonio lleno de compromiso personal sobre las consecuencias de la Gran Depresión, ya que estaba convencida de que sus fotografías podían ayudar a cambiar las cosas (Gordon 2009, 168). Evitaba mostrar la sensiblería y el drama, “mostrando un profundo sentimiento humano y una gran conciencia social<sup>523</sup>. Lange comprendió la amplitud del drama social durante la Gran Depresión, pero, al mismo tiempo, supo mantener una distancia. Con su cámara se centró en las personas e hizo fotografías en las que combinaba la crítica social, el documental y la estética, tratando de acercar las duras condiciones de vida y la pobreza de la población rural a un público ignorante de la situación por la que atravesaba el país” (Torres 2011, 6-7). Como menciona Susan Sontag, la fotografía resultó ser muy eficaz pues ofrecía “un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo” (Sontag 2004, 31). Un aspecto fundamental de las fotografías

<sup>523</sup> Al igual que Walker Evans [ver página 300], Lange comparte una mirada concisa y digna. No obstante, a diferencia de Evans, sus personajes ganan más humanidad, acercándose a ellos de manera emocional y aportándoles un aire de heroísmo. En palabras de Peter Galassi: “Como Evans, Lange había alcanzado una apariencia madura y un estilo antes de entrar en la FSA, pero la similitud entre ambos acaba ahí. Evans veía a la América contemporánea como si él fuera un historiador desinteresado que examinara los restos de una civilización desaparecida. Lange era una idealista apasionada, que pretendía provocar el cambio social a través de su obra. (Tuvo éxito, por ejemplo, cuando la publicación de *Migrant Mother* provocó una rápida ayuda al campamento donde se tomó la foto)” (Galassi 1996, 22).

documentales de Lange fue la finalidad propagandística<sup>524</sup> y publicitaria por parte de las agencias para las que trabajaba, pues trataban de apoyar el establecimiento de campos de migrantes en el medio rural por parte de la RA/FSA (Gordon 2009, 268). A Lange le preocupaba e interesaba la difusión de sus fotografías (P. Smith y Lefley 2015, 106) y, por ello, además de que estas llegaran a los organismos para los que trabajaba, también quiso que sus fotografías aparecieran en la prensa o en las revistas [figura 217] y por distintos organismos oficiales: como ejemplo, entre 1937 y 1940 sus fotografías fueron utilizadas en un informe del Senado estadounidense, en una exposición sobre la Works Progress Administration<sup>525</sup> [Departamento para el Desarrollo de Obras Sociales] en San Francisco.

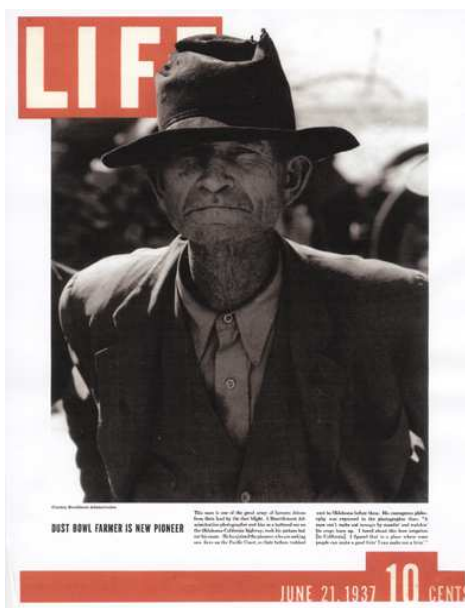


Figura 217.

Dorothea Lange, portada de la revista *Life*, 1937.

### ***An American Exodus, a Record of Human Erosion (1939)***

Además del trabajo realizado para la FSA, entre 1938 y 1939 Lange preparó junto con Taylor el libro *An American Exodus, A Record of Human Erosion*. En esta publicación se unían las áreas de interés de ambos en una narración sobre el éxodo de miles de estadounidenses de una tierra que se había quedado empobrecida.

<sup>524</sup> “En realidad todo es propaganda por lo que crees, ¿no? No veo que podría ser de otra manera. Mientras más fuerte y profundamente creas en algo, en cierto sentido eres más propagandista. Convicción, propaganda, fe. No sé, nunca he podido llegar a la conclusión de que esa sea una mala palabra” (D. Lange 1980, 31).

<sup>525</sup> Para más información sobre la Works Progress Administration, consultar: Foster y al., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, 2006, capítulo: *Works Progress Administration*.

Lange y Taylor realizaron una gran labor documental para la publicación, con textos que recogían un análisis del fenómeno migratorio que encontraban<sup>526</sup> junto a las fotografías que lo documentaban. Además, durante el trabajo de campo fueron anotando fragmentos de conversaciones escuchadas en el momento en que se realizaron las fotografías y se describían la situación que encontraban en el entorno (Granade 2014, cap. The Documentary Imagination in Literature).

## **Russell Lee**

Russell Lee<sup>527</sup> (1903 - 1986), hijo de Burton Lee y Adeline Werner, nació en Illinois (Estados Unidos), fue a la Academia Militar de Culver (Indiana) para la escuela secundaria y obtuvo una licenciatura en ingeniería química de Lehigh University en Bethlehem (Pensilvania) (Fahlman 2009, 73). Al terminar los estudios regresó a su ciudad natal y se convirtió en químico de planta para una empresa llamada Certaineed Products. En 1927 Lee se casó con la pintora Doris Emrick y al año siguiente se mudaron a Kansas City, donde Lee dirigía una planta y Emrick estudiaba pintura en el Kansas City Art Institute (Pisano 1988, 65). No era una mala vida, pero el interés de Emrick por el arte le estaba abriendo nuevas ideas y su profesión le parecía cada vez más aburrida (L. Warren 2005, 3:918).

Afortunadamente, Russell no tuvo que trabajar por necesidad económica, puesto que tenía un ingreso permanente de algunas granjas que había heredado. En 1929, cuando el mercado bursátil se desplomaba, Lee decidió que quería aprender a pintar. Ese año Russell y Emrick comenzaron a viajar, fueron a San Francisco y a Europa donde conocieron a diversos artistas que estaban a la vanguardia de los movimientos artísticos de la época, y gracias a Arnold Blanch<sup>528</sup> se enteraron de la colonia de artistas que comenzaba a desarrollarse en aquellos días en Woodstock, Nueva York (McDarragh,

---

<sup>526</sup> La situación general era que los inmigrantes nacionales competían con los venidos de México y otros lugares, a los que no se les ofrecía una tierra para trabajar, sino trabajar en una tierra (D. Lange, Taylor, y Stourdzé 1999), ya que la tenencia de la tierra estaba en muy pocas manos. Así, en 1935, en el Imperial Valley 74 personas controlaban la mayor parte de la tierra cultivable (Federal Writers' Project of the Works Progress Administration of Northern California 1972, 639-40).

<sup>527</sup> Para más información sobre la vida y obra de Russell Lee, consultar: Mary Jane Appel *et al.*, *Russell Lee: A Centenary Exhibition: Russell Werner Lee, the Man Who Made America's Portrait*, 2003; Russell Lee, *Russell Lee: Photographer*, 1978; Russell Lee, *Russell Lee. Photographs images from the Russell Lee Photograph Collection at the Center for American History*, 2007; Russell Lee y Nicholas Lemann, *The Photographs of Russell Lee*, 2008.

<sup>528</sup> Arnold Blanch (1896 - 1968), pintor modernista estadounidense.

McDarrah, y McDarrah 1999, 273). A finales de 1931 se trasladaron allí, y mientras que Emrick desarrollaba su talento, Russell se encontraba frustrado: “Creo que estaba buscando algo. Sí, creo que lo estaba. Bueno, traté de ser pintor y me di cuenta de que no podía ser un pintor muy bueno porque no dibujaba muy bien” (Russell Lee cit. en Hurley 2010).

Un evento importante en la vida de Russell se produjo en 1935 cuando adquirió una cámara Contax I de 35 mm (Furtado 1987, 16). Su amigo Emil Ganso<sup>529</sup> había sugerido que le podría ayudar con el dibujo, y junto con otro amigo, Konrad Cramer<sup>530</sup>, que había conseguido una Leica, comenzaron a comparar apuntes fotográficos y a estudiar las posibilidades del medio. De esta forma Russell se vio cada vez más atrapado por la fotografía: “Obtuve mi primera cámara porque, como dije, no era muy buen dibujante y pensé que eso me ayudaría. Pero terminé interesándome por la fotografía” (R. Lee y Hurley 1978, 13). Dentro de este campo, le interesaron las posibilidades del *snapshot*, y gracias a sus estudios en el campo de la química también se dedicó a investigar sus aspectos técnicos y, mezclando sus propios productos químicos, consiguió ampliar el rango de sensibilidad de las películas, pasándolas desde sus clasificaciones normales de 32 ASA a los 100 ASA (Appel y Todd 2003, 8). También descubrió las posibilidades (y las limitaciones) del flash y experimentó con los primeros sincronizadores de este (Davenport 1999, 126). Su forma de trabajo favorita era realizar fotografías en serie, algo que hizo mucho antes de que la mayoría de los fotógrafos estadounidenses pensaran en términos semejantes.

Al mismo tiempo que experimentaba con sus propios procesos fotográficos Lee también comenzó a desarrollar una conciencia social: “Esa primavera [1935] bajé a Pensilvania con algunos amigos y fotografié las minas de carbón piratas. En ese momento comencé a tener una conciencia social debido a esas personas tan condenadamente pobres” (cit. en M. Murphy 2003, 166). Debido a este interés, a principios del verano de 1936 Joe Jones<sup>531</sup> le comentó el trabajo que estaba llevando a cabo la RA, lo cual motivó a Lee a coger una carpeta con sus hojas de contactos y viajar a Washington D. C. para ver si podía encajar en el organismo, donde contactó con el

---

<sup>529</sup> *Emil Ganso* (1895 - 1941), pintor nacido en Alemania y nacionalizado estadounidense.

<sup>530</sup> *Konrad Cramer* (1888 - 1963), pintor nacido en Alemania y nacionalizado estadounidense.

<sup>531</sup> *Joseph John Jones* (1909 - 1963), pintor, litógrafo y muralista estadounidense.

director del proyecto, Roy E. Stryker, y le mostró una gran cantidad de fotografías, pero el departamento todavía no tenía un trabajo en el que Lee pudiese encajar.

“Bueno, tres o cuatro semanas más tarde recibí una llamada de Stryker para bajar y fotografiar el proyecto de viviendas Jersey Homesteads. Ben Shahn [ver página 327] vivía allí y tenían un proyecto cooperativo para los trabajadores de la confección. Así que fui allí y fotografié eso. Hice muchas impresiones de 8 x 10” [20,32 x 25,4 cm] de diferentes facetas de la vida comunitaria. A Stryker le gustaban y Carl Mydans<sup>532</sup> se iba, así que conseguí el trabajo” (Hurley 2010). Tras ser contratado por la RA, en otoño de 1936, comenzó un proyecto fotográfico que le llevaría por nueve meses al Medio Oeste [figura 218], área que Lee conocía ya que había nacido allí. Pronto sus fotografías comenzaron a llegar a la RA en lotes regulares y acompañadas de la información que consideraba relevante, Lee buscaba que tuvieran un efecto directo en las clases políticas, con el objetivo de obtener fondos gubernamentales para solventar los problemas que encontraba. A principios de 1937, cuando Lee todavía estaba en el Medio Oeste, los ríos Ohio y Mississippi provocaron una inundación, lo que le hizo desplazarse a la zona afectada para cubrir los efectos de las inundaciones en los habitantes de las zonas rurales y pequeñas ciudades, “viajando durante semanas en el caos y el lodo de un gran desastre” (M. Murphy 2003, 161).

---

<sup>532</sup> Carl Mydans (1907 - 2004), fotógrafo estadounidense, comenzó con la fotografía al trabajar en el periódico universitario mientras estudiaba en la Boston University, debido a lo cual decidió continuar con el periodismo. Sus primeros trabajos informativos fueron para el *The Boston Globe*, el *Boston Herald* y el *American Banker*. En 1935 se unió al grupo de fotógrafos de la RA, y viajó por Nueva Inglaterra y el sur de Estados Unidos, documentando la situación de los granjeros de Tennessee y Arkansas. En 1936 dejó la agencia y se unió a *Life* como fotoperiodista (Durrant 2012).



Figura 218. Russell Lee, *Christmas dinner in home of Earl Pauley. Near Smithfield, Iowa. Dinner consisted of potatoes, cabbage and pie*, 1936.

Esta fotografía junto con la titulada *Old Age* (1936) se mostraron en la exposición *The Bitter Years*<sup>533</sup> en 1962 (Guimond 1991, 120).

Durante los siguientes años, la vida de Lee fue una combinación de largos viajes y períodos de actividad en las oficinas de la RA/FSA probando nuevos equipos, ayudando a planificar exposiciones y trabajando con otros fotógrafos (R. Lee y Hurley 1978, 19). En esta época viaja a Iowa, Illinois, Wisconsin, Minnesota, partes de Michigan, Texas y Nuevo México, en estos dos últimos estados realizó sus series más conocidas: San Augustine (Texas) y Pie Town (Nuevo México), posteriormente, en 1939, realiza la fotografía titulada *Migrant Child Returning Home from Fields, Prague, Oklahoma* [figura 219], “siendo una de las mejores escenas representativas de la explotación infantil en el trabajo del campo” (Sarriugarte Gómez 2010, 177).

---

<sup>533</sup> *The Bitter Years* (1962) es la última exposición comisariada por Edward Steichen [ver página 126] como Director del Departamento de Fotografía del MoMA. Se seleccionaron más de 200 imágenes realizadas por los fotógrafos contratados por la RA/FSA. Para más información sobre la exposición, consultar: Edward Steichen (Ed.), *The Bitter Years, 1935-1941: Rural America as Seen by the Photographers of the Farm Security Administration*, 1962; Françoise Poos y Jean Back, *The Bitter Years: The Farm Security Administration Photographs Through the Eyes of Edward Steichen*, 2012.



Figura 219.

Russell Lee, *Migrant Child Returning Home from Fields, Prague, Oklahoma, 1939.*

Tras comenzar la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos, Lee, junto con otros fotógrafos de la FSA (ahora dentro de la OWI), comenzaron a realizar reportajes propagandísticos enfatizando la preparación del país para la guerra (L. Warren 2005, 3:1179), teniendo que dejar de fotografiar las zonas rurales o las pequeñas ciudades que tanto le gustaban. Durante la primavera y el verano de 1942 documentó el desalojo de estadounidenses de origen japonés de la costa oeste, realizando más de 600 fotografías de familias que esperan ser trasladadas y su posterior vida en varios centros de detención (Squiers 2005, 66).

Después de que la FSA finalizara su actividad en 1943, Lee sirvió en el *Air Transport Command* [Comandancia de Transporte Aéreo] (ATC), realizando fotografías de todos los aeródromos utilizados por el ATC para abastecer a las Fuerzas Armadas en la Segunda Guerra Mundial (R. Lee y Hurley 1978, 206). Entre 1946 y 1947 trabajó para el *United States Department of the Interior* [Departamento del Interior de los Estados Unidos] (DOI), ayudando a la agencia a compilar una encuesta médica en las comunidades involucradas en la extracción de carbón bituminoso. Realizó más de 4000 fotografías de mineros y sus condiciones de trabajo en las minas (Seemann 2017, 1). Mientras completaba el trabajo del DOI, Lee también continuó trabajando bajo Stryker, produciendo fotografías de relaciones públicas para la Standard Oil of New Jersey [ver Anexo 3] (Appel y Todd 2003, 32).



## Marion Post Wolcott

Marion Post Wolcott<sup>534</sup> (1910 - 1990) nació en Nueva Jersey (Estados Unidos) y tras las prácticas como maestra fue a trabajar al estado de Massachusetts, donde encontró la realidad de la depresión y los problemas de los pobres. En 1932, la escuela cerró y Post se fue a Viena (Austria), donde ya estaba su hermana Helen, para estudiar psicología infantil en la universidad. Su hermana también estaba estudiando fotografía con Trude Fleischmann<sup>535</sup>, quien animó a Marion a comenzar en la fotografía y a trabajar con una Rolleiflex (Marter 2011, 167). Cuando la universidad cerró en 1934, Post regresó a los Estados Unidos, donde se unió a la New York Photo League y conoció a Ralph Steiner<sup>536</sup> y Paul Strand. Su primer trabajo como fotógrafa fue en el *Philadelphia Evening Bulletin*, pero solamente le encargaban fotografías de moda. En 1938, con la ayuda de Steiner, mostró su *portfolio* a Roy E. Stryker, quien la acabó contratando en la FSA (Hurley y Wolcott 1989, 20), trabajando desde julio de 1938 hasta noviembre de 1941 (Wishart 2004, 132).

Los primeros encargos dentro de la FSA fueron principalmente de relaciones públicas, en vez de la investigación de los problemas rurales que ella deseaba realizar. Posteriormente consiguió convencer a Stryker para que le adjudicase labores documentales, yendo a fotografiar los paisajes y comunidades de Nueva Inglaterra, Kentucky, Carolina del Norte, Florida, Luisiana y Misisipi (Ware 2004, 695). Sus imágenes mostraban las diferencias entre la pobreza y la riqueza, interesándose también en retratar la segregación racial sureña [figura 220] (Marter 2011, 168).

---

<sup>534</sup> Para más información sobre la vida y obra de Marion Post Wolcott, consultar: Forrest Jack Hurley, *Marion Post Wolcott: A Photographic Journey*, 1989; Marion Post Wolcott y Paul Hendrickson, *Marion Post Wolcott: FSA Photographs*, 1983; Marion Post Wolcott y Paul Hendrickson, *Looking for the Light: The Hidden Life and Art of Marion Post Wolcott*, 1992; Francine Prose, *The Photographs of Marion Post Wolcott*, 2008.

<sup>535</sup> Trude Fleischmann (1895 - 1990), fotógrafa nacida en Austria y nacionalizada estadounidense. En 1938, con el *Anschluss*, se vio obligada a abandonar el país, mudándose primero a París, luego a Londres y, finalmente, junto con Helen Post, a Nueva York.

<sup>536</sup> Ralph Steiner (1899 - 1986), fotógrafo y documentalista estadounidense.



Figura 220.

Marion Post Wolcott, *Negro children and old home on badly eroded land near Wadesboro, North Carolina, 1938.*

En 1941, Post se casó con Lee Wolcott, un viudo con dos niños pequeños, mudándose en 1942 a una granja en Virginia (Hurley y Wolcott 1989, 126). Ese mismo año ella tuvo que renunciar a su empleo en la FSA puesto que el racionamiento y las necesidades de la guerra hacían imposible conciliar las labores de la granja, la vida familiar y su empleo (Seemann 2017, 49).

### **Louise y Edwin Roskam**

Louise Rosenbaum (1910 - 2003) nació en Pensilvania (Estados Unidos), donde estudió ciencias en la University of Pennsylvania (uno de los pocos cursos abiertos para mujeres), después de que su familia perdiera su dinero durante la Gran Depresión. Encontró dificultades para obtener trabajo como microbióloga debido a su género y sus antecedentes religiosos (ascendencia judía, no practicante). Rosenbaum se unió a los círculos izquierdistas en Greenwich Village y comenzó a realizar fotografías sociales junto con Edwin Roskam. Louise adoptó el impulso documental de la época, pero aceptando sus limitaciones, para lograr un cambio social (Brannan 2011).

Edwin Roskam (1903 - 1985) nació en Múnich (Alemania) y vivió allí hasta que finaliza la Primera Guerra Mundial, momento en el que se establece en Filadelfia junto con su madre. Estudia en la Academia de Bellas Artes y al finalizar viaja a Europa donde se interesa en la fotografía (Schulz 2013, 22-23). A finales de la década de 1920, viaja a Polinesia y Tahití gracias a la ayuda de la European Press Syndicate, pasando casi tres años como escritor, pintor y fotógrafo, finalizando su estancia debido al comienzo de la Gran Depresión (Ward y Butler 2008, 329).

Rosenbaum y Rosskam se casaron en 1936 y comenzaron su vida como fotógrafos en la sección de rotograbado del periódico *Philadelphia Record*<sup>537</sup>. En noviembre de 1937, los Rosskams fueron contratados por la revista *Life* para fotografiar y entrevistar a Pedro Albizu Campos, líder del movimiento independentista puertorriqueño, pero para cuando los Rosskam pudieron llegar a Puerto Rico Albizu se encontraba en una prisión de Atlanta (Georgia), por lo que se centraron en cubrir el juicio contra los nacionalistas que sobrevivieron a la Masacre de Ponce<sup>538</sup> [figura 221]. Debido a este trabajo los Rosskam viajaron por la isla, donde se encontraron con escenas de pobreza, malnutrición y corrupción política (Lloréns 2014, 31). Sin embargo, la historia no fue publicada por la revista ya que “incurría en la ira de los editores conservadores de *Life*” (Prosser 2005, 106).



Figura 221.

Edwin Rosskam, *Relatives of Nationalists killed in the Ponce massacre in front of Nationalist Party headquarters. Machine gun bullet holes in the wall. Ponce, Puerto Rico, 1937.*

En 1938, comenzaron la serie de ensayos fotográficos *The Face of America* financiados con la ayuda del editor alemán Günter Koppel, emigrado a Estados Unidos. La idea era realizar una publicación con cada gran ciudad de Estados Unidos, seleccionando dos para comenzar: *San Francisco: West Coast Metropolis* (1939) [figura 222] y *Washington: Nerve Center* (1939). Cuando estaban trabajando en la realización del

---

<sup>537</sup> El periódico contrató solo a Edwin Rosskam, por lo que el salario de Louise Rosskam figuraba como “gas and oil money” en la cuenta de gastos (Worster 1996, 139).

<sup>538</sup> La Masacre de Ponce tuvo lugar el 21 de marzo de 1937 (festividad de Domingo de Ramos) en Puerto Rico, cuando la policía colonial estadounidense abrió fuego sobre una manifestación civil organizada por el Partido Nacionalista de Puerto Rico en conmemoración de la abolición de la esclavitud en la isla por las Cortes de España (1873) y protesta por la detención ilegal de Pedro Albizu Campos. Hubo 19 muertos (2 de ellos policías) y 235 heridos (Valens 2014, cap. 5).

libro sobre Washington D.C., Edwin decidió hacer un capítulo sobre el Departamento de Agricultura (L. Rosskam 2000), en la misma época en la que Roy E. Stryker estaba iniciando el proyecto de fotografía de la RA, razón por la que ambos se conocieron; finalmente Edwin fue contratado como editor (E. Rosskam y Rosskam 1965).

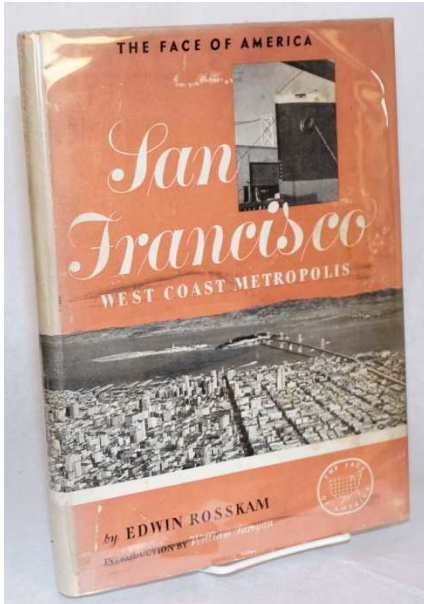


Figura 222.

Louise y Edwin Rosskam, *San Francisco: West Coast Metropolis*, 1939.

La seguridad laboral de Edwin permitió a Louise trabajar por cuenta propia. Realizó publicaciones personalizadas con fotografías de los hijos de familias ricas y retratos de líderes empresariales y gubernamentales, algunas de las cuales aparecieron en *The New York Times*. Destacan sus fotografías de la sección “Gente interesante” de la revista *American Magazine*. Al respecto Louise menciona lo siguiente: “Desarrollé una técnica de utilizar tres bombillas de flash para un retrato, que congelaba los rostros. Resultaban horribles. Pero [a los editores de la revista] les gustaron” (Saretzky 2000).

En julio de 1940 Louise viajó a Nueva Inglaterra para fotografiar las ciudades y el campo de Vermont, cuyos resultados interesaron a Stryker para el archivo de la FSA (K. H. Adams y Keene 2015, 187).

Después de la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, Louise y Edwin prepararon una serie de fotografías sobre los *Victory Gardens* [jardines de la victoria] (Kadar y Perreault 2015, ebook), mostrando a los estadounidenses cultivando sus propios vegetales porque los granjeros se habían ido a la guerra [figura 223].



Figura 223.

Louise Roskam, *Washington, D.C. Victory gardening in the Northwest section, 1943.*

### **Arthur Rothstein**

Arthur Rothstein<sup>539</sup> (1915 - 1985) nació y creció en la ciudad de Nueva York (Estados Unidos), se graduó en la University of Columbia, donde fue fundador del University Camera Club y editor de fotografía de *The Columbian*, el anuario de pregrado (Burgess y Turner 1988, 609). En 1935, mientras estudiaba en la universidad, preparó un conjunto de fotografías para una publicación sobre la agricultura estadounidense que Roy E. Stryker y otro profesor, Rexford Tugwell, estaban reuniendo. El libro nunca se publicó, pero antes de que terminara el año, Tugwell, quien había dejado Columbia para trabajar en el departamento público que se encargaba del *New Deal*, contrató a Stryker y Stryker, a su vez, contrató a Rothstein para configurar el cuarto oscuro de la Photo Unit de la Historical Section de la RA (Armstrong, Farrell, y Maignashca 2003, 66).

Su labor dentro de este organismo duró unos cinco años, y fue el primer fotógrafo enviado por Stryker a documentar los efectos de la Gran Depresión (Furman 2015, 34): la vida de los granjeros de Arkansas recolocados por la RA en el Parque Nacional de Shenandoah y en 1936 la serie *Dust Bowl*, donde se documentaba las consecuencias de las tormentas de polvo. En el condado de Cimarron County, realiza una de sus

---

<sup>539</sup> Para más información sobre la vida y obra de Arthur Rothstein, consultar: Arthur Rothstein, *The depression Years*, 2000; Arthur Rothstein, *Photojournalism*, 1979; Arthur Rothstein, *The American West in the Thirties*, 1981; Arthur Rothstein, *Arthur Rothstein 's America in Photographs, 1930-1980*, 1984; Arthur Rothstein, *Documentary Photography*, 1986.

fotografías más conocidas: un hombre con sus dos hijos en una tormenta de polvo [figura 224] (Guimond 1991, 123).



Figura 224.

Arthur Rothstein, *Farmer and sons walking in the face of a dust storm, Cimarron County, Oklahoma, 1936.*

De su trabajo destaca el realizado sobre los residentes de Gee's Bend, Alabama, que permitió unir dos aspectos básicos de la RA/FSA: por una parte, documentar una comunidad con unos residentes aislados, cuyo habla, hábitos y patrones culturales tenían una fuerte relación con su origen africano y, por otra parte, estudiar a los residentes como víctimas de la esclavitud y del sistema de arrendamiento rural en conexión con las antiguas plantaciones. Este trabajo fue la base para la consecución y aplicación de una serie de medidas educativas y financieras (Beardsley et al. 2002, 28).

A diferencia de la mayoría de las fotografías realizadas para la RA/FSA, los habitantes de Gee's Bend no posaron en ningún momento como víctimas [figura 225]; las imágenes no muestran un trabajo inhumano en torno al cultivo y la recolección, sino que únicamente ofrecen una visión de su vida agrícola (Fleischhauer et al. 1988, 148), “Ciertamente, los habitantes de Gee's Bend no se sintieron muy cómodos ante la presencia de Rothstein. Ante todo, el objetivo del fotógrafo fue demostrar que esta gente también tenía una dignidad en todos los ámbitos de su vida, de ahí que se realizaría una apuesta por esta condición humana” (Sarriugarte Gómez 2010, 179).



Figura 225.

Arthur Rothstein, *Lucy, former cook for the Pettways. Gee's Bend, Alabama, 1937.*

## Ben Shahn

Benjamin Shahn<sup>540</sup> (1898 - 1969) nació en Kovno (hoy Kaunas, Lituania, entonces Imperio Ruso), hijo de padres judíos llamados Joshua Hessel y Gittel (Lieberman) Shahn (A. L. Morgan 2007, 440). Su padre fue exiliado a Siberia en 1902 por cometer presuntas actividades revolucionarias (J. Allen 2011, 198), momento en el cual Shahn, su madre y sus dos hermanos menores se mudaron a Vilkomir (hoy Ukmergė, Lituania, entonces Imperio Ruso) y de allí, en 1906, la familia emigró a los Estados Unidos, donde se reencontraron con Hessel, que había huido de Siberia. Se instalaron en la zona de Williamsburg en Brooklyn, Nueva York (A. L. Morgan 2007, 440) donde Shahn comenzó su camino para convertirse en artista, formándose como litógrafo, y completando sus estudios artísticos en la National Academy of Design (Shahn 1979, 36).

Después de contraer matrimonio con Tillie Goldstein en 1924, los dos viajaron por el norte de África y luego por Europa, donde realizó “la peregrinación tradicional de los artistas” (Morse 1972, 14), estudiando la obra de reconocidos artistas europeos como Henri Matisse [ver página 145], Raoul Dufy<sup>541</sup>, Georges Rouault<sup>542</sup>, Pablo Picasso<sup>543</sup> y

---

<sup>540</sup> Para más información sobre la vida y obra de Ben Shahn, consultar: Ben Shahn, *The Photographs of Ben Shahn*, 2008; Frances Kathryn Pohl, *Ben Shahn*, 1993; Ben Shahn, *Ben Shahn, Photographer; An Album from the Thirties*, 1973; Ben Shahn, *The Photographic Eye of Ben Shahn*, 1975; Laura Katzman, Deborah Martin Kao, Jenna Webster, *Ben Shahn's New York: The Photography of Modern Times*, 2000; Ben Shahn, *The Photographic Eye of Ben Shahn*, 1975.

<sup>541</sup> Raoul Dufy (1877 - 1953), pintor, artista gráfico y diseñador textil francés, perteneciente a los movimientos fauvista y cubista.

<sup>542</sup> Georges Henri Rouault (1871 - 1958), pintor francés, perteneciente a los movimientos fauvista y expresionista.

<sup>543</sup> Pablo Ruiz Picasso (1881 - 1973), pintor y escultor español, creador, junto con Georges Braque, del cubismo.

Paul Klee. Shahn estaba insatisfecho con el trabajo inspirado por sus viajes, alegando que las obras no eran originales, por lo que comenzó a centrar su búsqueda en el arte vanguardista europeo de aquella época, con un estilo realista que utilizó para contribuir al diálogo social (Mayesky 2014, 545).

Entre 1931 y 1932 realiza veintitrés *gouache* sobre los juicios de Sacco y Vanzetti<sup>544</sup> [figuras 226 y 227] en los que transmite sus preocupaciones políticas y en cuyo proceso de creación, Shahn rechaza las prescripciones académicas de la época en lo referente al retrato. *The Passion of Sacco and Vanzetti* se exhibió en 1932 y recibió la aclamación del público y la crítica (Hills y Tarbell 1980, 85), dando a Shahn la confianza para continuar en su estilo personal, independientemente de los estándares del arte social de la década de 1930. En 1932 realiza su siguiente serie de 16 *gouache* (Pavilion 2018) sobre Tom Mooney<sup>545</sup>, Diego Rivera<sup>546</sup> escribió el texto del catálogo de la exposición en la que fueron mostrados y le invitó como asistente para la realización del mural *Man at the Crossroads* (1933) en el Rockefeller Center (Anreus, Linden, y Weinberg 2006, 242).

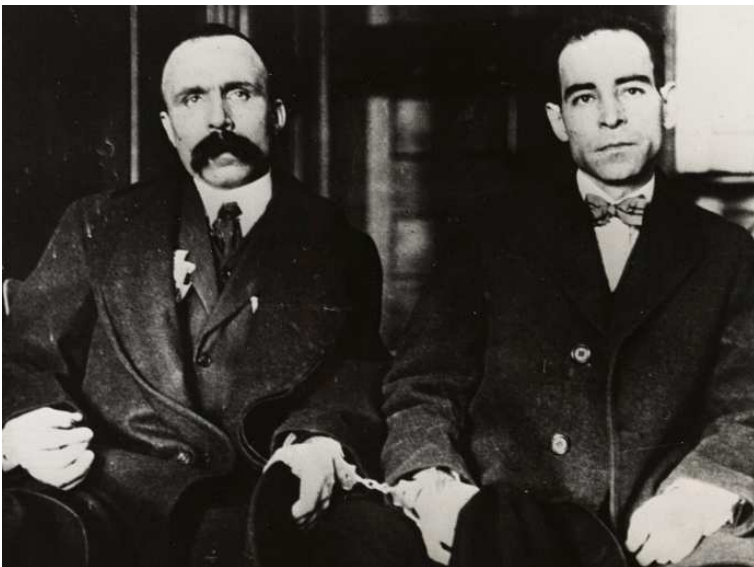


Figura 226.

Autor desconocido, Bartolomeo Vanzetti (izquierda) y Nicola Sacco (derecha), 1923.

---

<sup>544</sup> Para más información sobre los juicios de Bartolomeo Sacco y Nicola Vanzetti, consultar: <https://www.portaloaca.com/historia/historia-libertaria/13075-a-90-anos-de-la-ejecucion-de-sacco-y-vanzetti.html> (artículo donde se analiza el caso).

<sup>545</sup> Thomas Joseph “Tom” Mooney (1882 - 1942), activista político y sindicalista estadounidense, fue condenado junto a Warren K. Billings por el atentado de Preparedness Day en San Francisco en 1916, por lo que pasó 22 años en prisión hasta que salió gracias a ser indultado.

<sup>546</sup> Diego Rivera (1886 - 1957), muralista mexicano de ideología comunista.





Figura 227.

Ben Shahn, *Bartolomeo Vanzetti and Nicola Sacco*, 1932.

En 1935, Walker Evans [ver página 302], amigo y ex compañero de habitación (W. Evans y Hambourg 2000, 62), recomendó a Shahn que se uniera al grupo fotográfico de la RA<sup>547</sup>, siendo ambos contratados por Roy E. Stryker. La contribución de Shahn fue influyente en las posteriores decisiones de Stryker, ya que Shahn le convenció de que las fotografías estáticas de objetos eran conceptualmente muy limitadas para poder mostrar todo el espectro de las condiciones de vida durante la depresión. Según Shahn las fotografías deberían dramatizar la época, las condiciones y las personas, y su sugerencia fue: “mejor que mostrar simplemente un violín gastado, un fotógrafo de la RA también debería mostrar al violinista” (cit. en Davenport 1999, 124). Al igual que en su obra pictórica, sus fotografías para la RA/FSA se pueden entender como documentos sociales y documentales [figura 228], exponiendo las condiciones de vida y de trabajo en Estados Unidos (Pohl 1993, 90).

---

<sup>547</sup> Fue el propio Walker Evans quien enseñó a Ben Shahn cómo utilizar una cámara fotográfica, “[En 1933], le pregunté a Walker si me mostraría cómo usar una cámara, etc. lo cual siempre prometió, pero nunca lo hizo. Un día, debido a unas buenas conexiones, fue invitado a un viaje en yate por el Pacífico Sur. Lincoln Kirsten y yo lo estábamos ayudándole a empacar. Estaba ya dentro del taxi y le dije: ‘Walker, recuerdas que prometiste...’. Él dijo: ‘Bueno, mira Ben, no hay problema: f/4.5 en el lado sombreado, f/9 en el lado soleado. Por una vigésima de segundo, mantén firme la cámara’” (cit. en H. Phillips 2009). Shahn recibiría más lecciones de Evans en la comunidad de Cape Cod en Truro (Massachusetts) donde pasaban los veranos, pero nunca intentó dominar la técnica tan meticulosamente como Evans (Fleischhauer et al. 1988, 77).



Figura 228.

Ben Shahn, *Cotton pickers, 6:30 a.m., Alexander plantation, Pulaski County, Arkansas, 1935.*

Shahn elogiaba el estilo fotográfico de Henri Cartier-Bresson [ver página 111], “Lo que las hace memorables es su contenido” (cit. en Fleischhauer et al. 1988, 77), “Para mí, [Cartier-Bresson] es auténticamente artista cuando está buscando su tema. El resto es mecánico. La sensación del sujeto y la capacidad de saber cuándo presionar el obturador, eso no es mecánico” (cit. en Chéroux 2008, 146).

Durante el otoño de 1935, Shahn y su esposa, la artista Bernarda Bryson, realizaron un *road trip* en un Ford Modelo A fotografiando a los algoneros de Arkansas subvencionados por la Special Skills Division [División de Habilidades Especiales], a lo que Stryker animó a Shahn a fotografiar durante el viaje (Watkins 2018, 22). Shahn describió este viaje en una entrevista: “Se sugirió que primero hiciera un viaje por el país en las áreas en las que [la RA] trabajaba, para ver de qué se trataba. Y te digo que fue una revelación para mí. Mi experiencia ha sido toda europea. Yo había estado en Europa durante cuatro años. Estudié allí, y mi conocimiento de los Estados Unidos llegó a través de Nueva York y sobre todo a través de Union Square” (Shahn 1964).

Shahn partió sin una tarea fotográfica específica por parte de Stryker, quien normalmente quería que sus fotógrafos estuvieran bien informados sobre el tema a fotografiar y sobre las políticas y actividades de la RA/FSA, y en lo referente a la técnica fotográfica de Shahn, su actitud era más bien relajada, teniendo como origen el uso que hacía de las fotografías como base para dibujos y pinturas, con una tendencia que puede describirse como que él veía a su cámara Leica como un “bloc de dibujo mecánico” (Fleischhauer et al. 1988, 77).

Consciente de la controversia sobre la política algonera<sup>548</sup>, se sintió atraído por las cuestiones sociales y políticas del conflicto, en vez de por las complejidades de la

---

<sup>548</sup> En relación a industria y producción algonera de Arkansas, a partir de 1933 la Agricultural Adjustment Administration [Administración de Ajuste Agrícola] había tratado de ayudar al sector del algodón pagando a los plantadores por no cultivar, lo que benefició a los grandes terratenientes y perjudicó a los pequeños agricultores, aparceros y trabajadores agrícolas, ya que les obligaba a tomar un

política agrícola y los programas de la RA que debía documentar [figura 229]. En una entrevista, Shahn describió su trabajo para la RA/FSA, “teníamos un solo propósito, uno moral supongo. Así que decidimos: trabajar sin ángulos, sin filtros, sin marcos, sin brillo, solamente papel... Intentamos presentar lo ordinario de manera extraordinaria. Pero eso es una paradoja, porque la única cosa extraordinaria de aquello era demasiado ordinaria. Nadie lo había hecho antes deliberadamente. Ahora lo llaman documental... Nosotros solamente realizamos fotografías que gritaban [sic] ser realizadas” (cit. en Pohl 1993, 16).



Figura 229.  
Ben Shahn, *Children of Destitute Mountaineer, Arkansas*, 1935.

Además de la labor fotográfica, Shahn también trabajó para el gobierno como artista gráfico y pintor (Silver y Terraciano 2019, 297). El mural de Shahn para la escuela de Jersey Homesteads [figura 230] es una de sus obras más famosas, además de esta obra el gobierno también contrató a Shahn y a su mujer para realizar una serie de 13 murales en la United States Post Office-Bronx Central Annex inspirados en el poema de Walter Whitman<sup>549</sup> *I See America Working*. La comisaria Susan Edwards reconoce la influencia de este arte en la conciencia pública: “La administración Roosevelt creía que [estas] imágenes eran útiles para persuadir no solo a los votantes sino a los miembros del Congreso a apoyar los programas federales de ayuda y recuperación... El arte que hizo para el gobierno federal afirma tanto su propio legado como el del *New Deal*” (Edwards 2008).

---

trabajo menos seguro y menos remunerado como mano de obra asalariada. El estado que más sufrió esta situación fue Arkansas, donde, en la primavera de 1935, las condiciones eran tan malas que la recién formada Southern Tenant Farmers Union convocó una huelga debido a la necesidad de asistencia rural y rehabilitación (Grubbs 2000, cap. 4-Collective Bargaining or Public Relations?).

<sup>549</sup> Walter Whitman (1819 - 1892), poeta, enfermero voluntario, ensayista, periodista y humanista estadounidense, su trabajo se inscribe en la transición entre el trascendentalismo y el realismo filosófico, incorporando ambos movimientos a su obra. Está considerado entre los más influyentes escritores del canon estadounidense.



Figura 230. Ben Shahn, *Jersey Homesteads Mural*, 1936-1937.

## Archivo fotográfico de la Gran Depresión

“Not the photograph alone, then, but the image set in relation to a written caption, an associated text, and a presenting agency (such as the reform organization [RA/FSA] or, later the museum) constituted the documentary mode shaped by these men” [El modelo documental conformado por estos hombres no fue solo la fotografía, sino la imagen establecida en relación con un encabezado, un texto asociado, y una agencia que lo represente (tal como la organización de reforma [RA/FSA] o, más tarde, el museo)] (Stange 1989, XIV).

Al igual que el presidente Franklin Delano Roosevelt insistía en su discurso inaugural<sup>550</sup>, los fotógrafos de la RA/FSA se enfrentaron a los problemas que

<sup>550</sup> En su discurso inaugural, el presidente Franklin Delano Roosevelt pidió a los estadounidenses confrontar los problemas de la depresión recurriendo a palabras como “encarar” (*to face*) y “reconocer” (*to recognize*): “Nor need we shrink from honestly facing conditions in our country today. [...] In such a spirit on my part and on yours we face our common difficulties. [...] government of all kinds is faced by serious curtailment of income [...] a host of unemployed citizens face the grim problem of existence [...]. Faced by failure of credit they have proposed only the lending of more money [...]. Recognition of the falsity of material wealth as the standard of success [...]. This is no unsolvable problem if we face it wisely and courageously [...]. Hand in hand with this we must frankly recognize the overbalance of population of population in our industrial centers [...] recognition of the old and permanently important manifestation of the American spirit of the Pioneer [...]. We face the arduous days that lie before us in the warm courage of the national unity” [Tampoco debemos evitar las condiciones que enfrentamos honestamente en nuestro país hoy. [...] Con tal espíritu por mi parte y la vuestra, enfrentamos nuestras dificultades comunes. [...] todo tipo de gobierno se enfrenta a una seria reducción de ingresos [...] una gran cantidad de ciudadanos desempleados se enfrentan al sombrío problema de la existencia [...]. Ante el fracaso del crédito, solo han propuesto el préstamo de más dinero. [...] La falsedad de reconocer la riqueza material como el estándar del éxito. [...] Este no es un problema sin solución si lo enfrentamos sabia y valientemente [...]. De la mano de esto, debemos reconocer francamente el desequilibrio de la población en nuestros centros industriales [...] reconocimiento de la antigua y permanentemente importante manifestación del espíritu estadounidense del pionero [...]. Enfrentamos los arduos días que nos esperan en el cálido coraje de la unidad nacional] (Roosevelt 1933). “La retórica visual de Roosevelt prefigura el interés de la década en la relación entre ver y reconocer” (Finnegan 2003, 10). Para más información, consultar: James Robertson Andrews y David Zarefsky, *American Voices: Significant Speeches in American History, 1640-1945*, 1989: 436.

encontraban en el país, “encararlos, afrontarlos o enfrentarlos estáticamente al objetivo de la cámara, mostrar al desnudo la pobreza y dignidad humana, sin tapujos ni adornos, sin expresión aparente en los rostros de los individuos fotografiados que posaban ante el objetivo estoicamente” (Romero Escrivá 2011, 32). Se les pedía registrar la mísera existencia a la que se veían abocados los granjeros y campesinos, documentando para visibilizar<sup>551</sup> las vidas de las familias y los lugares que habitaban en un periodo de dificultad con el fin de documentar o promover los efectos del programa de recuperación económica promovido por Roosevelt: “el realismo era deliberado, calculado y altamente estilizado. [...] [Roy E.] Stryker y su equipo crearon un retrato poderoso que comunicó el sufrimiento rural en términos que un ciudadano urbano de clase media pudiera entender” (Curtis 1989, 6).

Uno de los métodos para dar a conocer el archivo de la RA/FSA fueron las exposiciones, como la del 18 de abril de 1938, dentro de la Primera Exposición Internacional de Fotografía, cuando se inauguró *How American People Live* en el Grand Central Palace de Nueva York, la primera muestra sobre las fotografías de la RA/FSA (Steichen 1962, 5-6), instalada por Russell Lee [ver página 316] y Arthur Rothstein [ver página 325] (Shuter 1995, 68) bajo la dirección de Stryker. Sobre la exposición, Willard D. Morgan<sup>552</sup> (uno de los organizadores del evento) reflexiona sobre la reacción del público en una carta a Stryker: “Resulta que tuve muchas críticas y algunas reacciones violentas por parte del público. El grupo de los pictorialistas y la Oval Table Society se abalanzaron sobre mí y querían excluir las fotos de la FSA por no ser dignas de la exposición... Sí, el Sr. Bing [Joseph M. Bing], el padre [sic] de la Oval Table Society, amenazó con cancelar la exposición porque colgué las fotos de la FSA en la sala contigua a sus imágenes pictorialistas, en su mayoría de enfoque suave. Él podía ver una de nuestras ampliaciones asomando sobre la partición..., así que rebajé la tensión bajando tu foto para que no pudiera verla desde su sala. Incluso entonces siguió refunfuñando acerca de que las fotos de la FSA no eran dignas de ser mostradas”<sup>553</sup>.

---

<sup>551</sup> “Incluso durante lo peor de la Gran Depresión, cuando las colas para conseguir alimentos estaban presentes para el habitante de la ciudad, los pobres rurales eran notoriamente invisibles” (S. Cohen 2008, XXV).

<sup>552</sup> Willard Detering Morgan (1900 - 1967), fotógrafo, escritor, editor y educador estadounidense.

<sup>553</sup> Para más información, consultar: “Willard D. Morgan a Roy Stryker”, 25 de febrero de 1964, TL, Roy Stryker Collection, Photo Archives, Ekstrom Library, University of Louisville.

Otro de los métodos para mostrar las fotografías, y el más efectivo para que fueran vistas por un público general, fue el proporcionarlas a revistas como *Fortune*, *Look*, o *Life*, especializadas en el género del reportaje gráfico, y a la prensa diaria, informes gubernamentales o materiales educativos (S. Cohen 2008, XXVI). El objetivo era mostrar a la nación las condiciones de vida de las personas afectadas por la crisis económica, o, como Stryker lo llamaría: “Introducing America to Americans” [Presentar America a los americanos] (L. Warren 2005, 3:482) para influenciar a la opinión pública (C. Meyer 2009).

Otras publicaciones relacionadas con la plantilla de la RA/FSA son las obras realizadas en cooperación entre los fotógrafos y periodistas, como los ya mencionados: *An American Exodus: A Record of Human Erosion* (1939), de Dorothea Lange y textos de Paul S. Taylor; o *Let us Now Praise Famous Men* (1941), de Walter Evans y textos de James Agee.

### **Influencia en/de *Grapes of Wrath* (1939)**

“Los fotógrafos de la FSA fueron los pioneros de la fotografía realista contemporánea y su trabajo reflejó los años problemáticos en los que operaron” (Arthur Rothstein cit. en Carlebach 1988, 6).

En su libro *Picturing Migrants: The Grapes of Wrath and New Deal Documentary Photography* (2015), James R. Swensen menciona que tanto *Grapes of Wrath* [Las uvas de la ira] de John Steinbeck<sup>554</sup> como el archivo fotográfico de la RA/FSA se han convertido en símbolos interconectados de la Gran Depresión, dando forma a la memoria o imagen colectiva de la era del *New Deal*. Para Swensen, esto no es casualidad, ambos referentes son resultados del mismo contexto y hacen referencia a luchas sociales, económicas y políticas similares, particularmente la migración.

---

<sup>554</sup> John Ernst Steinbeck Jr. (1902 - 1968), escritor estadounidense, nacido en California (Estados Unidos), se graduó de la Escuela Secundaria en 1919, para continuar estudiando Literatura Inglesa en la Universidad de Stanford, de donde se fue sin terminar la licenciatura en 1925. Viajó a la ciudad de Nueva York donde realizó trabajos ocasionales mientras se dedicaba a la escritura. Cuando no pudo publicar su trabajo, regresó a California y trabajó en 1928 como guía turístico y cuidador en el lago Tahoe. Cuando su dinero se agotó, su padre le ofreció vivienda gratis, papel para sus manuscritos, y desde 1928, préstamos que le permitieron escribir sin buscar trabajo. Durante la época de la Gran Depresión, Steinbeck comenzó a escribir una serie de “novelas de California” y ficción sobre el Dust Bowl, ambientada entre la gente común durante la depresión. La serie incluye los libros: *In Dubious Battle* (1936), *Of Mice and Men* (1937) y *The Grapes of Wrath* (1939).

Además, estas obras tuvieron una influencia directa entre sí, Steinbeck realizó una extensa investigación para su novela visitando campamentos de inmigrantes y utilizando recursos que podrían reforzar su relato sobre estas vidas, incluidas las fotografías de la RA/FSA. Estas mejoraron la comprensión de Steinbeck de la situación de los inmigrantes y le ayudaron a elaborar una narrativa más convincente; pero a su vez, los fotógrafos de la RA/FSA como Russell Lee y Arthur Rothstein fueron influenciados directamente por la novela de Steinbeck (Cunningham 2016, 218). Esta relación recíproca sirvió a ambas partes, las fotografías de la RA/FSA fundamentaron el hecho “objetivo” de *The Grapes of Wrath*, mitigando las críticas sobre su autenticidad, y subrayó la necesidad de los programas de la FSA al dar a conocer al público la difícil situación de los inmigrantes (Pillen 2016, 968).

En el verano de 1936, George West, redactor jefe del *The San Francisco News*, encargó a John Steinbeck escribir una serie de siete reportajes, publicados entre el 5 y el 12 de octubre, ya que le había impresionado su libro *In Dubious Battle* (1936). La idea de los reportajes era narrar el drama de los aparceros que llegaban con sus familias a California desde los territorios del Medio Oeste para recoger las cosechas estacionales, y, para ilustrar las crónicas, contrataron a Dorothea Lange (Romero Escrivá 2011, 33). En este trabajo Steinbeck obtuvo una asistencia significativa de los documentos de la RA, incluidos los informes compilados por Tom Collins [figura 231], gerente de un campamento federal, sobre la vida de los inmigrantes en las instalaciones que él gestionaba.



Figura 231.

Dorothea Lange, Tom Collins, manager of Kern migrant camp, California, with migrant mother and child, 1937.

Collins había compilado extensas entrevistas que contenían historias, canciones y folklore de los residentes del campo de inmigrantes, un compendio que compartió con Steinbeck, quien lo utilizó para escribir la serie de artículos *The Harvest Gypsies*. “En esta época del año, cuando llega el tiempo de la cosecha a los inmensos campos de California (las uvas hinchadas, las ciruelas, las manzanas, las lechugas

y ese algodón que tan rápido madura), nuestras carreteras se convierten en un hervidero de temporeros itinerantes, esa masa informe de braceros nómadas golpeados por la pobreza a los que el hambre y el miedo al hambre empujan de campo en campo, de cosecha en cosecha, de un extremo a otro de California, hasta Oregón y algunas regiones del estado de Washington. Pero es California el estado que recibe y necesita a más de estos nuevos vagabundos. El propósito de esta serie de artículos es el de presentar un breve estudio de estos vagabundos. Por el estado vagan al menos ciento cincuenta mil migrantes sin hogar, un ejército lo suficientemente numeroso como para que todos los habitantes de California se interesen por él” (Steinbeck 2002, 3).

Los reportajes resultado del trabajo de Steinbeck y Lange son publicados con el título *The Harvest Gypsies*, que puede considerarse como un trabajo preliminar a *The Grapes of Wrath* (Gossage 2017), dado que durante el viaje a California Steinbeck no solo conoció en persona a los migrantes que más tarde se convertirían en la familia Joad (los protagonistas de *The Grapes of Wrath*), sino que también fue testigo del programa del *New Deal* al visitar Weedpatch, entonces el único campamento para inmigrantes que había en California. Esta conexión entre los textos de Steinbeck con las fotografías de Lange continuó en *Their Blood is Strong* (1938) [figura 232] una publicación editada por la Simon J. Lubin Society<sup>555</sup> en 1938, que recogía los siete artículos más un epílogo, escrito también por Steinbeck, y 22 fotografías de Lange, de quien también es la imagen de portada [figura 233].

---

<sup>555</sup> La Simon J. Lubin Society fue una organización sin fines de lucro dedicada a educar a los estadounidenses sobre las condiciones de vida y trabajo de los trabajadores migrantes.



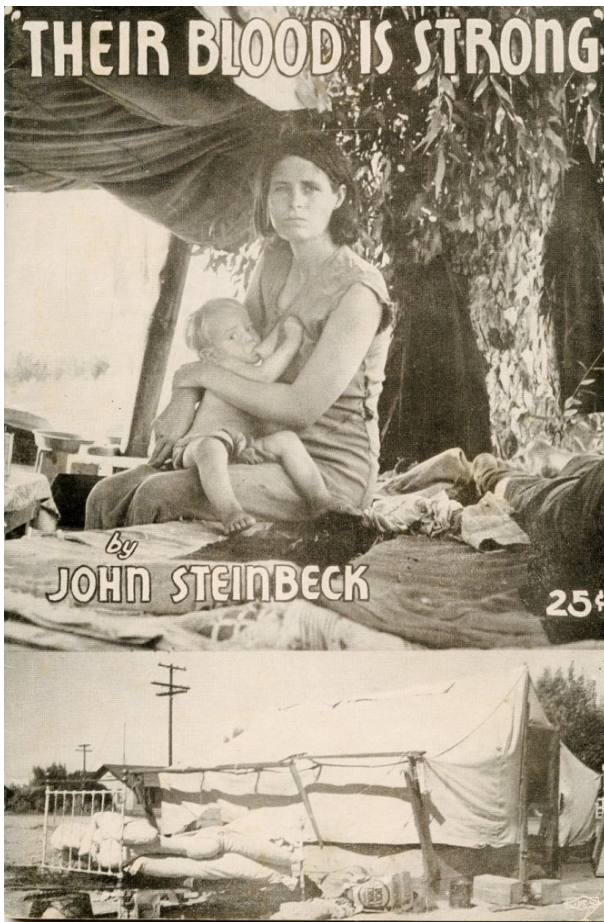


Figura 232.

Portada de *Their Blood is Strong*, John Steinbeck, 1938.



Figura 233.

Dorothea Lange, *Drought refugees from Oklahoma camping by the roadside. They hope to work in the cotton fields. The official at the border (California-Arizona) inspection service said that on this day, August 17, 1936, twenty-three car loads and truck loads of migrant families out of the drought counties of Oklahoma and Arkansas had passed through that station entering California up to 3 o'clock in the afternoon, 1936.*

La creación de *The Grapes of Wrath* comienza formalmente en el invierno de 1937, durante varios fines de semana, Horace Bristol (1908 - 1997), fotógrafo de la revista *Life*, viajó junto con Steinbeck al Valle Central de California para documentar los campos de trabajo para inmigrantes. El plan era colaborar en un proyecto de libro en el que Steinbeck contribuiría con un texto para acompañar las fotografías de Bristol.

Aunque poco después del viaje, en mayo de 1938, Steinbeck decidió no seguir con este proyecto y, en su lugar, se dedicó a escribir el borrador final de su novela (Baskind 2004, 39).

Una vez publicada la novela y debido a su éxito, la conexión con las fotografías de la RA/FSA continuó en un reportaje de ocho páginas publicado en la revista *Look* titulado *America's Own Refugees: The Story Behind the Grapes of Wrath*<sup>556</sup>, en el que se combinan citas extraídas de la novela de Steinbeck con las fotografías de la RA/FSA. La idea era mostrar el trasfondo real del libro que tanto fervor estaba causando entre el público estadounidense<sup>557</sup> (Steiner 2007, 6).

Un año después, el 15 de marzo de 1940, se estrenaba la película *The Grapes of Wrath*, de John Ford<sup>558</sup> en la que también se pueden encontrar referencias a las fotografías de la FSA [figuras 234].



Figura 234. Izquierda: fotografía del rodaje de *The Grapes of Wrath*, 1939. Derecha: Dorothea Lange, *Old time professional migratory laborer camping on the outskirts of Perryton, Texas at opening of wheat harvest. With his wife and growing family, he has been on the road since marriage, thirteen*

<sup>556</sup> *Look*, 29 de agosto de 1939.

<sup>557</sup> El reportaje iba ilustrado con 15 fotografías (la mayoría de la RA/FSA, a excepción de algunas tomadas por Earl Thiessen, un fotógrafo de la plantilla de *Look*), y se dividía en dos partes: la primera, *Why John Steinbeck Wrote The Grapes of Wrath*, mostraba imágenes de granjeros y migrantes, acompañadas por citas obtenidas directamente de la novela que se emplazaron como pies de foto; tanto el texto como la imagen trazaban el camino tomado por la familia Joad. La segunda, *California's Answer To The Grapes of Wrath*, incluía fotografías de migrantes en campamentos y un texto escrito por el entonces gobernador de California, Culbert L. Olson, donde intentaba dar respuesta al problema: mayor intervención federal y mayor construcción de campamentos gubernamentales de la RA/FSA para los trabajadores migrantes.

<sup>558</sup> John Ford (1894 - 1973), director de cine estadounidense.

years ago. Migrations include ranch land in Texas, cotton and wheat in Texas, cotton and timber in New Mexico, peas and potatoes in Idaho, wheat in Colorado, hops and apples in Yakima Valley, Washington, cotton in Arizona. He wants to buy a little place in Idaho, 1938.

En cuanto a la influencia de *Grapes of Wrath* en las fotografías de la FSA, en verano de 1939, apenas unos meses después de la publicación de la novela de Steinbeck, Russell Lee pidió permiso a Roy E. Stryker para desviarse de su encargo inicial en Texas y realizar fotografías de una familia de “Joads” reales: “Acabo de terminar *Las uvas de la ira* y es uno de los mejores libros que he leído nunca... Voy a... intentar realizar tantas tomas gráficamente expresivas como pueda”. Lee retrató a la familia de Elmer Thomas (un matrimonio de *Okies* con hijos), cerca de Muskogee, Oklahoma, mientras empaquetaban sus pertenencias y las cargaban en su vieja camioneta, se despedían de amigos y familiares y partían rumbo a California<sup>559</sup> [figura 235].



Figura 235. Russell Lee, *Elmer Thomas and his family preparing to leave*, 1939.

<sup>559</sup> “Carta de Russell Lee a Roy E. Stryker”, 11 de mayo de 1939, en *Roy Emerson Stryker Papers*, serie 1, rollo 2, Photographic Archive, University of Louisville, Louisville, Kentucky, Estados Unidos, citado en Cara A. Finnegan, *Picturing Poverty: Print Culture and FSA Photographs*, 2003: 2.

### 3.4. La edad de oro del capitalismo: la posguerra en Estados Unidos: 1946 - 1973

El período desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta la primera crisis del petróleo en 1973 (Reyes 2005, 161) fue una de las épocas de mayor expansión económica en la historia mundial<sup>560</sup>, también conocida como la “edad de oro del capitalismo”<sup>561</sup>. En los Estados Unidos, el PIB aumentó de 228.000 millones de USD en 1945 a poco menos de 1,7 billones de USD en 1975. Para 1975, la economía de los Estados Unidos representaba alrededor del 35% de la producción industrial mundial, y era tres veces más grande que la segunda mayor, Japón<sup>562</sup>.

El crecimiento tuvo diferentes orígenes: la industria automotriz fue parcialmente responsable, ya que la cantidad de automóviles producidos anualmente se cuadruplicó entre 1946 y 1955. El auge de la compra de viviendas fue estimulado, en parte, por hipotecas fácilmente accesibles para los militares que regresaban de la guerra, impulsando la expansión urbana y a su vez la venta de automóviles<sup>563</sup>. También jugó un papel importante el aumento en el gasto en defensa durante la Guerra Fría en 1947, y especialmente a partir de la Guerra de Corea en 1950<sup>564</sup>. Al tiempo que la economía crecía, la vida americana se estaba transformando: surgían fenómenos como la cultura corporativa, la arquitectura modular [figuras 236 y 237], la proliferación de cadenas de establecimientos, el marketing de masas a través de la televisión y la publicidad a escala

---

<sup>560</sup> Para ver la información sobre el PIB (nominal y real) anual de Estados Unidos, consultar:

<https://www.thebalance.com/us-gdp-by-year-3305543>

<sup>561</sup> Para más información sobre la “edad de oro del capitalismo”, consultar: Michael John Webber, *The Golden Age Illusion: Rethinking Postwar Capitalism*, 1996; Stephen A. Marglin (Ed.) y Juliet B. Schor (Ed.), *The Golden Age of Capitalism: Reinterpreting the Postwar Experience*, 1990; Stephen A. Marglin, *Lessons of the Golden Age of Capitalism*, 1988.

<sup>562</sup> Para ver una tabla con los datos del PIB anual de todos los países del mundo en 1975, consultar:

<https://countryeconomy.com/gdp?year=1975>

<sup>563</sup> Como consecuencia de esta filosofía de vida, los barrios residenciales de las ciudades estadounidenses crecían y la ciudad comenzó su transformación, convirtiéndose en un centro al que acudir solamente para actividades específicas. De esta manera, con una población descentralizada y residente en barrios con una baja densidad de población, el automóvil se convirtió en un componente fundamental.

<sup>564</sup> Para más información sobre la estrategia de gasto militar estadounidense durante la Guerra Fría, consultar: Curt Cardwell, *NSC 68 and the Political Economy of the Early Cold War*, 2011; Casey, Steven, “Selling NSC-68: The Truman Administration, Public Opinion, and the Politics of Mobilization, 1950-51”, en *Diplomatic History*, vol. 29, núm. 4, septiembre de 2005: 655-690; David T. Fautua, “The ‘Long Pull’ Army: NSC 68, the Korean War, and the Creation of the Cold War U.S. Army”, en *Journal of Military History*, vol. 61. Núm. 1, enero de 1997: 93-120.

nacional<sup>565</sup>. En esta época se establecen las bases del concepto *American way of life*<sup>566</sup>: “El buen comprador dedicado a lo ‘más nuevo y mejor’ era el buen ciudadano, ya que la recuperación económica después de una década y media de depresión y guerra dependía de una economía de consumo masivo y dinámico” (L. Cohen 2008, 119).



Figura 236. Island Trees (Levittown), Nueva York, ca. 1950.

---

<sup>565</sup> Para más información sobre el origen del estilo de vida estadounidense, consultar: Wendy L. Wall, *Inventing the “American Way”: The Politics of Consensus from the New Deal to the Civil Rights Movement: The Politics of Consensus from the New Deal to the Civil Rights Movement*, 2007.

<sup>566</sup> “El estilo de vida estadounidense es individualista, dinámico y pragmático. Afirma el valor supremo y la dignidad del individuo; necesita de una constante actividad por su parte, porque nunca descansará, sino que siempre se esforzará por ‘salir adelante’; define una ética de autosuficiencia, mérito y carácter, y juzga por los logros obtenidos: ‘las obras, no los credos’ son lo importante. El *American way of life* es humanitario, ‘futurista’ y optimista. Los estadounidenses son fácilmente las personas más generosas y filantrópicas del mundo, en términos de su respuesta pronta e inquebrantable al sufrimiento en cualquier parte del mundo. El estadounidense cree en el progreso, en la superación personal y bastante fanáticamente en la educación. Pero, sobre todo, el estadounidense es idealista. Los estadounidenses no pueden seguir haciendo dinero o logrando el éxito mundano simplemente por sus propios méritos; tales cosas ‘materialistas’ deben, en la mente estadounidense, justificarse en términos ‘superiores’, en términos de ‘servicio’ o ‘mayordomía’ o ‘bienestar general’... Y debido a que son tan idealistas, los estadounidenses tienden a ser moralistas: tienden a ver todos los problemas lisa y llanamente blancos o negros, cuestiones de moralidad” (Herberg 1983, 79).



Figura 237. Tony Links, casa de *Levittown* antes del montaje, 1947.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, la demanda de vivienda crecía, pero la oferta era escasa y los métodos tradicionales para satisfacer esa demanda eran demasiado lentos. Ante esta situación, William Levitt, de la constructora *Levitt and Sons*, tuvo la idea de aplicar la construcción en módulos de la industria del automóvil a la industria constructiva<sup>567</sup>. La sistematización del proceso de ensamblaje era la respuesta perfecta a la demanda de vivienda asequible<sup>568</sup> y al mismo tiempo un negocio extremadamente rentable<sup>569</sup>. En 1947, se construyó el primer Levittown en Long Island, situado a 40 kilómetros de Manhattan, originalmente con el nombre de Island Trees. Este barrio residencial se transformó rápidamente en el nuevo ideal del *American way of life* y William Levitt pasaría a ser considerado el Henry Ford de la vivienda, estableciendo una de las mayores influencias en los estándares del “suburbanismo” estadounidense de posguerra [ver capítulo: Dan Graham, página 164].

En este contexto de expansión económica, las imágenes comenzaron a proliferar en los entornos urbanos: el hogar, la calle, la carretera, la televisión, ... siendo el origen de lo que se denomina como “cultura popular”. Con la implantación de la producción en masa lo estándar y la repetición se convirtieron en los referentes de la sociedad capitalista, y el arte también se apropió de este fenómeno: el *pop art* utilizaba las imágenes en serie realizadas por los medios de comunicación (por ejemplo, las

<sup>567</sup> La producción se modeló en una cadena de montaje de 27 pasos con trabajadores de la construcción capacitados para realizar cada uno un paso. De esta manera, con una coordinación efectiva, se podría construir una casa en tan solo un día, permitiendo la producción rápida y económica de viviendas similares o idénticas con una recuperación rápida de los costes de producción. Las casas estándar de Levittown incluían “de serie”: una cerca blanca, césped verde y electrodomésticos modernos.

<sup>568</sup> El origen de esta demanda de viviendas asequibles se encuentra en el final de la Segunda Guerra Mundial debido a que hacían falta viviendas para los veteranos que regresaban y sus nuevas familias. La respuesta de la *Veterans Administration* y la *Federal Housing Administration* fue la de crear nuevos barrios residenciales alejados de los centros de las atestadas ciudades, garantizando que los veteranos calificados pudiesen comprar viviendas por una fracción de los costos de alquiler.

<sup>569</sup> Las ventas en el Levittown original comenzaron en marzo de 1947, vendiéndose 1400 casas durante las primeras tres horas.

imágenes reproducidas por Andy Warhol [ver página 149] donde se muestran repeticiones de fotografías extraídas de fotografías de prensa con accidentes de automóvil [figura 238]) y el arte mínimo, que también utilizaba la repetición, pero reduciendo sus obras a lo fundamental, utilizando solo los elementos mínimos y básicos (Marzona 2004, 27).



Figura 238.

Andy Warhol, *Green Car Crash*, 1963.

Al introducir los temas de la cultura popular en el arte, se situaban la cultura de la élite y la de las masas al mismo nivel (Irwin y Gracia 2007, 41), incorporando lo diario y lo banal en una mezcla entre arte y vida (Durozoi 1997, 526). La interrupción de esta estas nuevas formas de crear obras artísticas rompía con la idea tradicional del “aura” en la obra de arte que apelaba a lo “único” frente a lo “producido en masa” [ver página 81]: “Los medios de comunicación masivos generan el único simbolismo viable de nuestro tiempo puesto que el sector de las bellas artes ha fracasado en el desarrollo de imágenes útiles de la acción y la experiencia humanas” (John McHale<sup>570</sup> cit. en Jobse 2005, 58).

Por tanto, nos encontramos en una situación de experimentación y donde las vanguardias artísticas se adaptan a la nueva situación social y política de la posguerra propugnando un diálogo entre el arte y las fuentes exteriores al arte: “En la década de 1950 nos dimos cuenta de la posibilidad de ver todo el mundo al momento, a través de

---

<sup>570</sup> John McHale (1922 - 1978), artista y sociólogo británico.

McHale fue miembro del *Independent Group*, un movimiento británico cercano al *pop art* interesado en la cultura de masas estadounidense y las tecnologías posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

la gran matriz visual que nos rodea; una vista sintética e instantánea. El cine, la televisión, las revistas, los periódicos sumergían al artista en un entorno total” [figura 239] (Richard Hamilton<sup>571</sup> 1982, 64).



Figura 239. Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956.

Cabe añadir, dentro del campo del *road trip*, la obra realizada en 1953 por Robert Rauschenberg<sup>572</sup> cuando hizo que su amigo John Cage<sup>573</sup> condujera un Ford modelo A sobre 20 hojas de papel para máquinas de escribir pegadas entre ellas formando una larga tira de papel. Rauschenberg vertió pintura negra sobre una de las ruedas delanteras en movimiento para dejar una huella continua. El resultado se llamó simplemente *Automobile Tire Print* [Huella de neumático de automóvil, figura 240] y se presentó en forma de rollo extendido, salvo los extremos para que su longitud resultara incierta.

<sup>571</sup> Richard Hamilton (1922 - 2011), pintor británico, fue pionero del *pop art* británico.

<sup>572</sup> Robert Rauschenberg (1925 - 2008), pintor estadounidense.

<sup>573</sup> John Milton Cage Jr. (1912 - 1992), compositor, teórico musical, poeta, y pintor estadounidense.





Figura 240. Robert Rauschenberg con John Cage, *Automobile Tire Print*, 1953.

Puede que se trate del registro de un *road trip* lento y corto, pero abrió nuevas vías de expresión, Rosalind Krauss menciona que “la negativa [de Rauschenberg] a usar el registro autográfico del dibujo convencional” y su “sustitución por el registro físico depositado por la cosa real” (Krauss 1974, 42) fueron medios para “sacar al artista de la ecuación y fundamentar el arte en la experiencia física, colectiva y del mundo real” (S. Roberts 2013), entendiendo la huella del neumático como un trazo *readymade* con la que Rauschenberg pretendía contrarrestar la presencia del autor en el expresionismo abstracto (C. H. Butler y Zegher 2010, 63).



#### 4. ROAD TRIP + ENSAYO FOTOGRÁFICO, HASTA 2012

En los capítulos anteriores hemos narrado la secuencia de hechos, aspectos, autores y circunstancias que hicieron posible llegar a la conexión del *road trip* con el ensayo fotográfico, relacionados, por un lado, con los factores económicos derivados de la Gran Depresión unidos a los efectos de la Segunda Guerra Mundial, y por otro, con el propio desarrollo, abaratamiento y asimilación cultural del automóvil y de las cámaras fotográficas con película de 35 mm. Como consecuencia de esto, consideramos que no es hasta la década de 1950 en Estados Unidos cuando se dieron las condiciones necesarias para la aparición del *road trip* unido al ensayo fotográfico: tanto el automóvil como la fotografía abandonan su uso exclusivamente comercial, para ser finalmente accesibles (técnica y económicamente) para un amplio segmento de la población. Esto permitió a autores independientes, comenzando por Robert Frank, recorrer los Estados Unidos. “El automóvil era lo importante, así que estaba interesado en Detroit y tuve que pedir permiso para ir a fotografiar la Ford. En Estados Unidos, a diferencia de Europa, el automóvil es un fenómeno. Se necesita un automóvil. El país es grande” (Frank cit. en Gefter 2008).

En este capítulo nos centraremos en la obra de los artistas que cumplen con las siguientes condiciones:

- Utilizar el *road trip* como medio generador del proyecto artístico (físico o no físico<sup>574</sup>).
- Realizar fotografías.
- El objetivo principal de las fotografías es el de incluirlas en ensayos fotográficos y no en otros medios, como por ejemplo exposiciones de las que posteriormente se realizan publicaciones.
- Haber realizado su obra en/sobre los Estados Unidos.

El análisis de los trabajos se realiza por autores y se tratan sus obras cronológicamente ya que existen una serie de influencias que se pueden continuar de un autor a otro, aunque en ocasiones aparezcan trabajos desconectados de esta línea de trabajo pero que cumplen con las condiciones establecidas.

---

<sup>574</sup> Artistas que han implementado la metodología del *road trip* mediante dispositivos digitales, ya que se mantiene la ideología o la praxis del tema que nos preocupa.

#### 4.1. Antecedentes

A comienzos del siglo XX, el desarrollo del transporte en los Estados Unidos [ver página 246] permitió también a los fotógrafos desplazarse por el país para crear sus obras, tal como hemos visto en el caso de Horatio Nelson Jackson y Sewall King Crocker para los que en 1903 cruzar el país era una aventura de más de dos meses [ver página 59]. Pero solamente 22 años más tarde, en 1935, Ilya Ilf y Yevgueni Petrov<sup>575</sup> pudieron realizar un viaje de ida y vuelta desde Nueva York a California en diez semanas [ver página 352].

En 1926, Emil Otto Hoppé<sup>576</sup>, que por aquel entonces era uno de los fotógrafos más influyentes del mundo (Wong 2011), llegó a los Estados Unidos para realizar las fotografías que se publicarían en *Das Romantische Amerika: Die vereinigten Staaten. Baukunst, Landschaft und Volksleben* [América romántica: los Estados Unidos. Arquitectura, paisaje y vida popular] (1927). Para ello, Hoppé viajó en automóvil fotografiando la “vida moderna” estadounidense (paisajes urbanos [figura 241]) y la América tradicional (paisajes naturales y retratos de los nativos americanos y de los colonos) (di Bello, Wilson, y Zamir 2011, 53). En la publicación, con la esperanza de que el ensayo fotográfico sobreviviera a la cada vez más veloz sucesión de modas, el editor descartó la mayoría de las fotografías que Hoppé realizó de personas y automóviles. No obstante, Hoppé también comprendió que la esencia de la vida moderna a menudo se aprecia en los pequeños detalles y los signos de cambio: la vestimenta, los gestos, los espacios temporales o las estructuras provisionales (Halaban y Prose 2019, 6).

---

<sup>575</sup> Ilya Arnoldovich Feinsilberg (Илья Арнольдович Файнзилберг, 1897 - 1937) y Yevgeniy Petrovich Kataev (Евгений Петрович Катаев, 1902 - 1942), escritores satíricos soviéticos, realizaron gran parte de su escritura juntos, se les conoce como “Ilf y Petrov”.

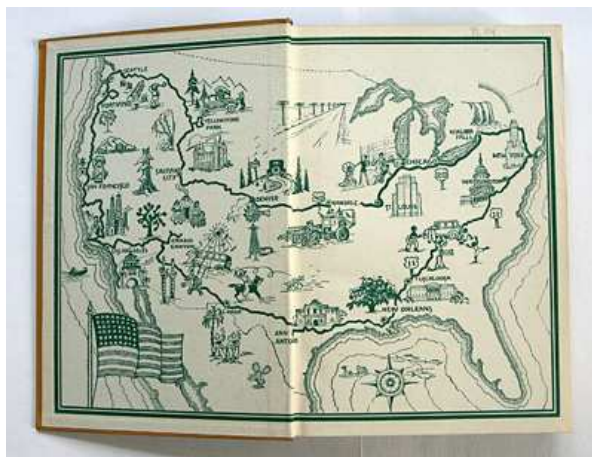
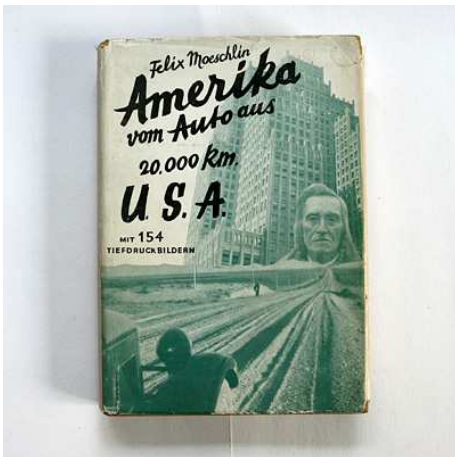
<sup>576</sup> Emil Otto Hoppé (1878 - 1972), fotógrafo de retratos, viajes y topografía, nacido en Alemania y nacionalizado británico. Para más información sobre otras publicaciones de viaje con fotografías realizadas por Hoppé, consultar: Emil Otto Hoppé, *In Gipsy Camp and Royal Palace. Wanderings in Rumania*, 1924; Emil Otto Hoppé, *To Rome on a Sunbeam: With Camera Studies*, 1924; Emil Otto Hoppé, *Romantic America: Picturesque Great Britain: The Architecture and the Landscape*, 1926; William Pett Ridge, *London Types: Taken from Life*, 1926; Tancred Borenius, *Forty London Statues and Public Monuments*, 1926; Elizabeth Shepley Sergeant, *Fire Under the Andes. A Group of North American Portraits*, 1927; Emil Otto Hoppé, *The Fifth Continent*, 1931; Emil Otto Hoppé, *Romantik der Kleinstadt*, 1932; Emil Otto Hoppé, *London*, 1932; Katherine Mayo, *The Face of Mother India*, 1935; Emil Otto Hoppé, *The Image of London*, 1935; Emil Otto Hoppé, *A Camera on Unknown London: Sixty Photographs and Descriptive Notes of Curiosities of London to be Seen Today*, 1936; Emil Otto Hoppé, *To Ceylon by Orient Line*, 1937; Emil Otto Hoppé, *Rural London in Pictures*, 1951; Karl-Heinz Jaeckel, *Blaue Berge von Jamaica*, 1956.



Figura 241.

Emil Otto Hoppé, *Bridge and Carriage*, Philadelphia, USA, 1926.

*Amerika vom Auto Aus* [América desde el automóvil, figuras 242] (1930), muestra un recorrido de tres meses y 20.000 km por los Estados Unidos realizado por el periodista suizo Felix Moeschlin en compañía del fotógrafo amateur Kurt Richter con el propósito de describir y documentar los cambios ocurridos en el país, al mismo tiempo que descubren la presencia de los automóviles y su impacto. En 154 fotografías agrupadas en series (que funcionan como pequeños ensayos temáticos) la publicación recoge todo aquello que los autores consideraron interesante de ser mostrado: paisajes naturales y grandes ciudades [figuras 243], pueblos, escenas de carretera, gasolineras, trabajadores afroamericanos en las áreas rurales del sur y las diferencias entre ricos y pobres.



Figuras 242. Izquierda: Felix Moeschlin, *Amerika vom Auto Aus*, 1930. Derecha: mapa del viaje realizado por Félix Moeschlin y Kurt Richter publicado en *Amerika vom Auto Aus*, Elsa Moeschlin-Hammer, 1930.

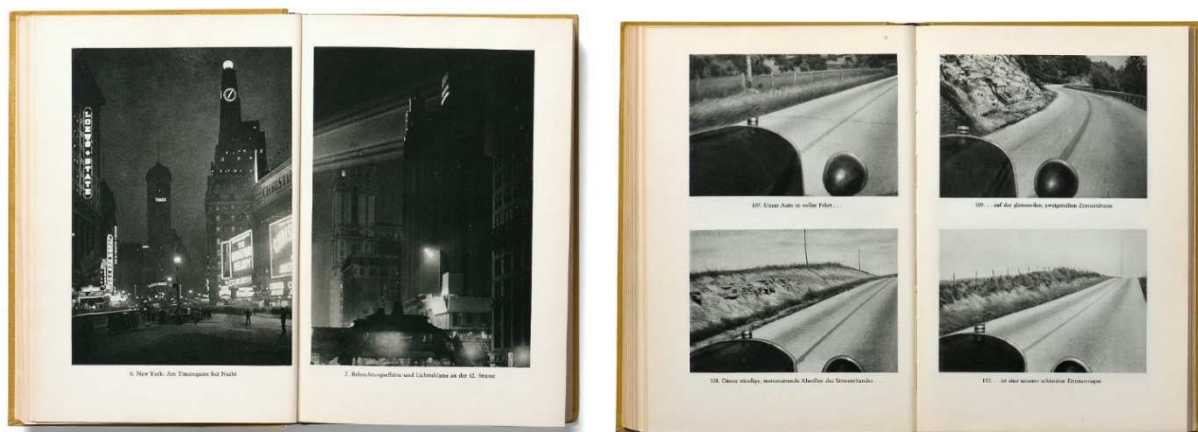


Figura 243. Fotografías de *Amerika vom Auto Aus*, Félix Moeschlin y Kurt Richter, 1930.

En 1935, Ilf y Petrov llegaron a los Estados Unidos para realizar un viaje [figura 244] como enviados especiales del periódico *Правда* [*Pravda*]. Tras comprar un automóvil Ford, comenzaron un *road trip*<sup>577</sup> en el que mientras Ilf tomaba fotografías con una cámara Leica, Petrov anotaba observaciones para posteriormente escribir los artículos. Viajaban como lo harán los turistas de años venideros, parando en las principales atracciones y pernoctando en moteles turísticos siguiendo las indicaciones de las guías de la *American Automobile Association*<sup>578</sup> (Ilf y Petrov 2007).

<sup>577</sup> Este viaje puede considerarse uno de los primeros ejemplos destacables de la unión entre fotografía artística y *road trip* en los Estados Unidos en el que la experiencia durante el viaje en automóvil es uno de los elementos fundamentales en las fotografías y textos que más tarde serán publicados.

<sup>578</sup> *American Automobile Association* [Asociación Automovilística Estadounidense], normalmente conocida como AAA, es una federación estadounidense de asociaciones automotrices fundada en 1902.

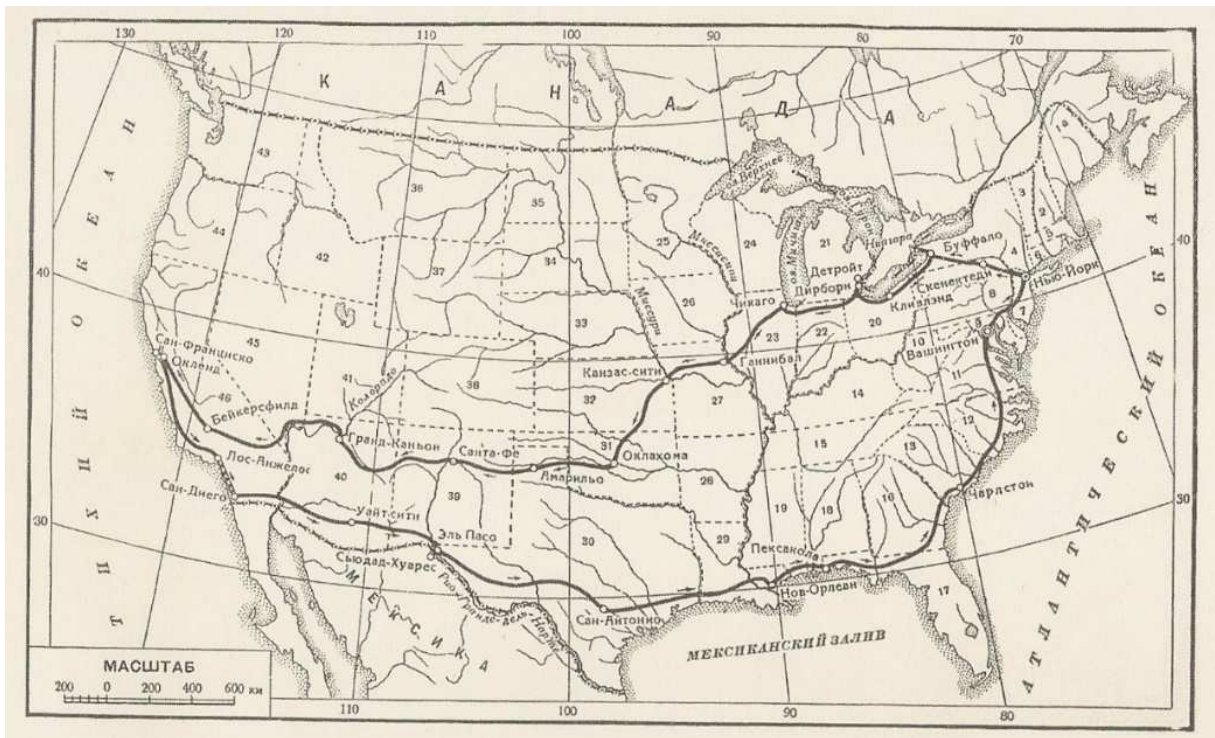


Figura 244. Mapa del *road trip* que Ilya Ilf y Yevgueni Petrov realizaron en 1935.

“El automóvil encarnaba lo mejor y lo peor: era la suprema personificación de la modernidad americana, pero claramente creaba también sus propios problemas, en particular los accidentes de carretera y el alarmante distanciamiento mutuo de las personas” (Yevgueni Petrov).

En la época del viaje del Ilf y Petrov la Unión Soviética comenzaba un proceso de industrialización a gran escala y, aunque Estados Unidos se encontraba inmersa en la Gran Depresión, su desarrollo económico había comenzado años antes por lo que había una gran cantidad de lugares para explorar, y estos escritores disfrutaban burlándose de lo que consideraban vulgares excesos de los Estados Unidos, aunque al mismo tiempo se asombraban por el modo en que la tecnología se había introducido en todas las facetas de la vida diaria (Ilf y Petrov 2007, 6). Poco después de su regreso a la Unión Soviética sus reportajes se publicaron por entregas en la revista *Огонёк* [*Ogonek*] como una serie de artículos ilustrados titulados *Американские фотографии* [*Amerikanskiye fotografii, Fotografías americanas*]<sup>579</sup> donde se describen temas tales como las señales de tráfico, las ciudades pequeñas, los nativos americanos, Hollywood (donde se detuvieron para escribir un guion de cine), la publicidad, los afroamericanos y Nueva York<sup>580</sup> [figuras 245], siendo su primer artículo sobre las carreteras: “Durante

<sup>579</sup> Curiosamente, el título de la serie de fotografías es idéntico al *American Photographs* de Walker Evans [ver página 300], pero no tuvieron ninguna relación.

<sup>580</sup> Ilya Ilf y Evgeny Petrov, “Американские фотографии”, en *Огонёк*, núm. 11-17 y 19-23, 1936.

Este viaje puede considerarse uno de los primeros ejemplos destacables de la unión entre fotografía artística realizada para ser publicada y el *road trip* en los Estados Unidos. Posteriormente los artículos

dos meses tuvimos carreteras delante: cemento blanco, asfalto negro o grava granular gris empapada en alquitrán. Al principio nos fascinó la grandeza de las carreteras, pero más tarde nos acostumbramos e incluso nos enfadamos cuando debido a alguna obra teníamos que tomar un breve desvío por alguna estrecha carretera vieja llena de baches”<sup>581</sup>.

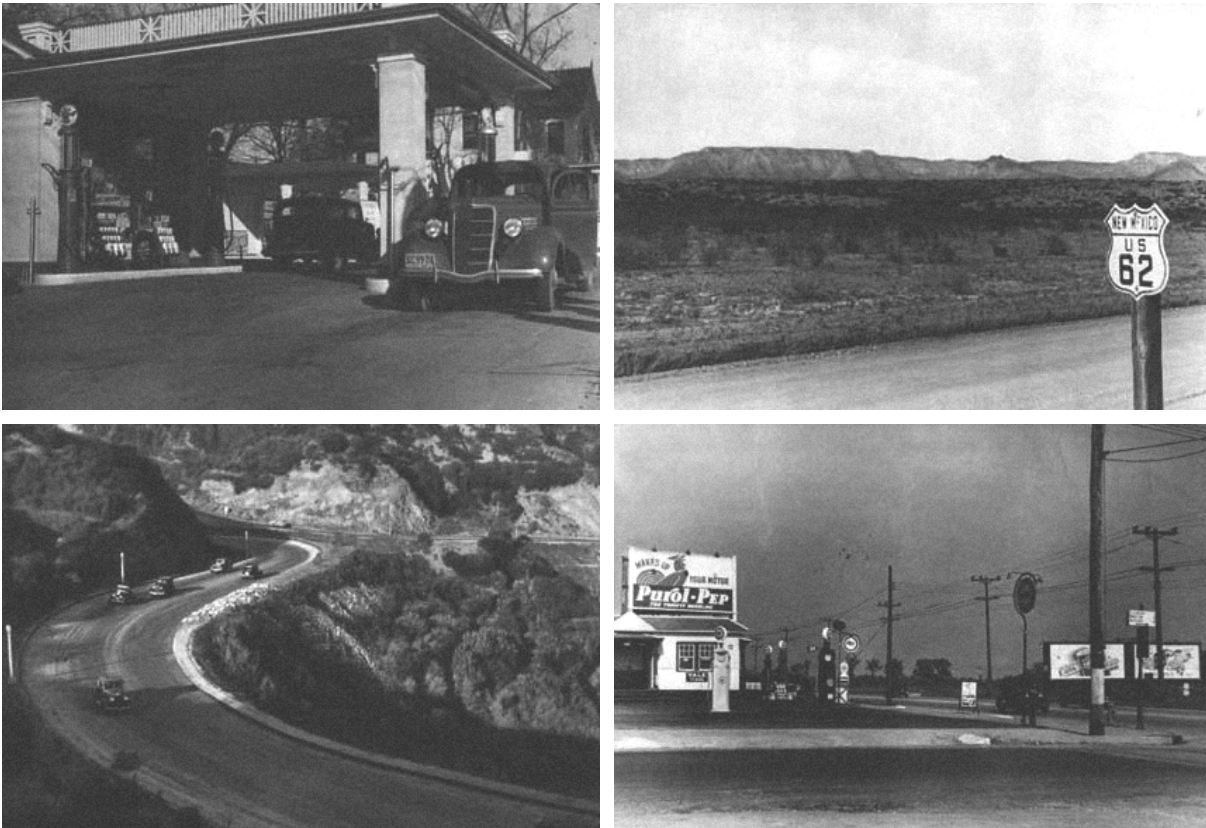


Figura 245. Ilya If, fotografías publicadas en *Американские фотографии*, 1936.

“Hay algo insultante en el hecho de ser adelantado. En América la pasión de adelantarse los unos a los otros está muy arraigada y conlleva a un gran número de colisiones y todo tipo de contratiempos de la carretera, que en América llevan el nombre de ‘accidente’. Los americanos viajan deprisa. Cada año viajan más y más rápido. Cada año las carreteras están mucho mejor y los motores de los automóviles son más y más potentes, viajan deprisa, osadamente, y en general, de manera no demasiado cuidadosa. De cualquier manera, los perros en América tienen un mejor entendimiento de lo que es una autopista que la que tienen los propios conductores. Los astutos perros americanos nunca se adentran en la autopista y nunca corren detrás de los automóviles con ladridos optimistas. Ya saben a qué conduce eso. Serían atropellados... y eso sería todo” (If y Petrov 2007, 42).

---

también se publicaron en formato libro, sin fotografías, tanto en la Unión Soviética como en los Estados Unidos: *Одноэтажная Америка* (1937) y *Little Golden America: Two Famous Soviet Humorists Survey These United States* (1937). En 2007, las fotografías y una traducción al inglés de los artículos originales se reunieron en *If and Petrov's American Road Trip: The 1935 Travelogue of Two Soviet Writers*.

<sup>581</sup> Yevgueni Petrov, *If and Petrov's American Road Trip: The 1935 Travelogue of Two Soviet Writers*, 2007, citado en Erika Wolf, “American Photographs: The Road”, en *Cabinet Magazine*, Summer 2004.



En 1941, el editor del Limited Editions Club de Nueva York, George Macy, preguntó a Edward Weston [ver página 133] si estaría dispuesto a ilustrar con fotografías una nueva edición del libro de poemas de Walter Whitman [ver página 331] *Leaves of Grass*<sup>582</sup>. Tras aceptar la oferta, en la mañana del 28 de mayo de 1941 Weston partía desde California con su cámara de 8 x 10” [20,32 x 25,4 cm] en su Ford dispuesto a comenzar el viaje que le llevaría a recorrer aproximadamente 35.000 kilómetros a través de 24 estados del país durante seis meses, acompañado por su mujer (Weston no sabía conducir), la modelo y escritora, Charis Wilson, hasta que el ataque a Pearl Harbour<sup>583</sup> puso un inesperado final al viaje (MacLennan 2016).

Weston realizaba fotografías de lo que iba encontrando en su camino: grandes ciudades, pueblos pequeños [figura 246], paisajes despoblados, habitantes posando ante sus casas o lugares de trabajo, etc. su idea era que no hubiese “ilustración..., ni intento de revivir la época de Whitman. Las reproducciones... no tendrán títulos ni leyendas. Eso me dará total libertad: podré utilizar cualquier cosa, desde un avión hasta un estibador”<sup>584</sup>. Los textos y las fotografías son independientes unos de los otros, dejando que sea el observador-lector quien haga la relación entre ambos, en la publicación se ponen en relación dos medios y dos momentos históricos extremadamente distintos como lo son ambos autores. Esta decisión provocaría problemas con el editor cuando recibió las primeras muestras del trabajo, ya que ambos tenían una idea diferente sobre el término “ilustrar”, Weston lo interpretó de forma metafórica, mientras que el editor pretendía que las fotografías reflejaran versos concretos del texto de Whitman. “Parece que me he dejado guiar por una idea que no compartimos”, escribía Weston a Macy, “Las fotografías deberían, en su conjunto,

---

<sup>582</sup> Aunque la primera edición del libro *Leaves of Grass* fue publicada en 1855, Walter Whitman pasó la mayor parte de su vida profesional escribiendo y revisándolo en múltiples ocasiones hasta su fallecimiento. Esto dio lugar a ediciones muy diferentes a lo largo de cuatro décadas: desde la primera edición de 1855, de tan solo 12 poemas, hasta la última (en vida de Whitman) de 1889, que reunía más de cuatrocientos. Los poemas de Whitman, elogian la naturaleza y el papel del individuo humano en ella y su expresión individual, evocando una idea de los Estados Unidos como un país de libertad nómada y autodeterminación. Para 1941, *Leaves of Grass* era ya un clásico de la literatura estadounidense.

<sup>583</sup> El ataque a Pearl Harbor fue una ofensiva militar sorpresa efectuada por la Armada Imperial Japonesa contra la base naval de los Estados Unidos en Pearl Harbor (Hawái) en la mañana del domingo 7 de diciembre de 1941.

<sup>584</sup> Edward Weston, carta a Beaumont Newhall y Nancy Newhall, 28 de abril de 1941, Beaumont and Nancy Newhall Collection, Cerner for Creative Photography, University of Arizona.

encarnar la visión que Whitman tenía de América... Así, ilustrar versos del poemario en concreto sería —en mi opinión— demasiado fácil, y no conduciría a nada”<sup>585</sup>.



Figura 246.

Edward Weston, *Woodlawn Plantation House, Louisiana*, 1941.

“Soy un aventurero en un viaje de descubrimiento, presto a recibir impresiones frescas, deseoso de abrir nuevos horizontes..., no de imponerme yo o mis ideas, sino de identificarme y fundirme con lo que quiera que sea capaz de reconocer como una parte importante de mí: lo que hay de ‘mí’ en los ritmos universales” (Weston cit. en Alinder 2014, 23).

En 1946, Henri Cartier-Bresson [ver página 111] llegó a Nueva York procedente de París para preparar una exposición retrospectiva en el MoMA, al terminar viajó a Nueva Orleans mientras trabajaba en un reportaje para la revista *Harper's Bazaar* donde conoció al poeta y crítico John Malcolm Brinnin. Cartier-Bresson tuvo la idea de realizar un proyecto de libro donde el texto y las fotografías tendrían el mismo peso, similar a la publicación *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) [ver página 308] (J. Murphy 2012, 35), en el que se analizarían detalladamente los Estados Unidos. En abril de 1947, él y Brinnin consiguieron un anticipo de *Harper's Bazaar* para realizar una serie de perfiles de varios artistas y escritores repartidos por todo el territorio estadounidense (Chéroux 2014, 57). Brinnin, sobre el momento de partir recuerda: “Hice un último reconocimiento, tomé la publicación de Walker Evans [ver página 302] *American Photographs*<sup>586</sup> de un estante y lo coloqué boca arriba en el asiento trasero” (cit. en Sire y Chevrier 2009, 15).

Brinnin planeó la ruta y se encargó de conducir mientras que Cartier-Bresson se dedicó a contemplar el paisaje, y ocasionalmente le pedía que hiciera una parada. Durante los

---

<sup>585</sup> Edward Weston, citado en Gloria Crespo MacLennan, “Hojas de hierba: el proyecto fallido de Edward Weston”, en *Babelia*, 16 de diciembre de 2016.

<sup>586</sup> “Si no hubiese sido por el reto que para mí supuso el trabajo de Walker Evans, no creo que hubiese seguido siendo fotógrafo” (Sire y Chevrier 2009, 11). Posteriormente, Evans publicó una reseña del *Decisive Moment* de Henri Cartier-Bresson, pero no hizo referencia alguna a la serie de fotografías estadounidenses. Para más información, consultar: Walker Evans, “Cartier-Bresson: A True Man of the Eye”, en *New York Times*, 19 de octubre de 1952. Reimpreso en David Company, *Walker Evans: The Magazine Work*, 2013: 116-117.

67 días de viaje consiguieron realizar el suficiente número fotografías [figura 247] y anotaciones para la publicación, una vez organizado el material el director de arte de *Harper's Bazaar*, Alexey Brodovitch<sup>587</sup>, lo maquetó y la editorial Pantheon Books accedió a publicarlo. Pero, por problemas de agenda, el proyecto comenzó a dilatarse y, finalmente, Brodovitch acabó por extraviarla, por lo que el proyecto nunca llegó a realizarse (Sire y Chevrier 2009, 21).



Figura 247. Henri Cartier-Bresson, Natchez, Mississippi, 1947.

Posteriormente Cartier-Bresson tuvo la oportunidad de mostrar algunas de las fotografías de este proyecto en la publicación *Images à la sauvette* (1952) [ver página 148] (Bair 2016). Como consecuencia del propósito original, en esta publicación la selección de las fotografías realizadas sobre los Estados Unidos muestra escenas que reflejan los contrastes de la posguerra: un país donde las diferencias entre el progreso económico y los excluidos y lo desfavorecidos se hace aún más visible, algo que no concordaba con la promesa de posguerra difundida por los medios de comunicación. Cabe destacar también, que en *Images à la sauvette* apenas se muestran fotografías que hagan alusión a la cultura del automóvil, de este tema solamente destaca un plano de la autopista del oeste de Manhattan [figura 248].

---

<sup>587</sup> Alekséi Brodóvich (1898 - 1971), fotógrafo y diseñador ruso afincado en Estados Unidos tras la Revolución Rusa, es conocido por su dirección artística de la revista *Harper's Bazaar* y por ser instructor de otros fotógrafos como Richard Avedon (1923 - 2004), Garry Winogrand [ver página 111] o Irving Penn (1917 - 2009) (Sougez 2011, 346, 471, 476 y 513).



Figura 248. Henri Cartier-Bresson, *Manhattan*. 1947. Looking upstream of the Hudson. The shadow of the George Washington Bridge can be seen, which was the engineer's dream, 1947.

## 4.2. Autores/Artistas

### Robert Frank

Robert Frank<sup>588</sup> (1924 - 2019) nació en Zúrich (Suiza) hijo de Rosa Zucker, judía originaria de Suiza, y Hermann Frank, judío originario de Frankfurt, Alemania, aficionado a la fotografía (L. Warren 2005, vol. 3, cap. Robert Frank). Robert comenzó su formación fotográfica en 1941 cuando se convirtió en aprendiz del fotógrafo y diseñador gráfico Hermann Segesser y desde 1942 a 1944, como aprendiz y luego como empleado del fotógrafo publicitario Michael Wolgensinger<sup>589</sup> («Artist Biography: Robert Frank» 2018). Durante esta época, Frank comenzó a agrupar las hojas de contacto temáticamente y a organizarlas en tableros como una forma de catalogar, revisar y editar su trabajo. En 1944 se convirtió en asistente de Victor Bouverat en Ginebra. Durante estos primeros años de su carrera, Frank también fue influenciado por los fotógrafos Gotthard Schuh<sup>590</sup>, Paul Senn<sup>591</sup> y Jakob Tuggener<sup>592</sup> («Artist Biography: Robert Frank» 2018).

En 1946, Frank viajó y fotografió en Milán, París y Estrasburgo, y con los resultados realizó su primer ensayo fotográfico, un volumen único encuadernado en espiral titulado *40 Fotos*. La publicación muestra el interés de Frank por presentar fotografías pertenecientes a varias temáticas una al lado de la otra (Day 2011, 36), yuxtaponiendo imágenes aparentemente dispares (vistas cercanas de troncos de árboles con paisajes nevados [figura 249], tubos de radio con músicos en vivo, pinos cubiertos de nieve con telas de encaje) o combinaciones de situaciones distintas pero semejantes visualmente (un hombre que sostiene un cerdo con una mujer que manipula una paca de heno, un hombre que sube una cuerda con un esquiador en el aire [figura 250]) en una exploración sofisticada de repetición, contraste, gesto y sensación.

---

<sup>588</sup> Para más información sobre la vida y obra de Robert Frank, consultar: Jonathan Day, *Robert Frank's The Americans: The Art of Documentary Photography*, 2011; Robert Frank, *Robert Frank, fotografías/films 1948/1984*, 1985; R. J. Smith, *American Witness: The Art and Life of Robert Frank*, 2017.

<sup>589</sup> Michael Wolgensinger (1913 - 1990), fotógrafo y reportero suizo. En 1941 Robert Frank comenzó a trabajar para él y le introdujo en la industria suiza de publicación de revistas, periódicos y libros.

<sup>590</sup> Gotthard Schuh (1897 - 1969), fotógrafo, pintor y artista gráfico suizo.

<sup>591</sup> Paul Senn (1901 - 1953), fotógrafo suizo.

<sup>592</sup> Jakob Tuggener (1904 - 1988), fotógrafo, cineasta y pintor suizo.

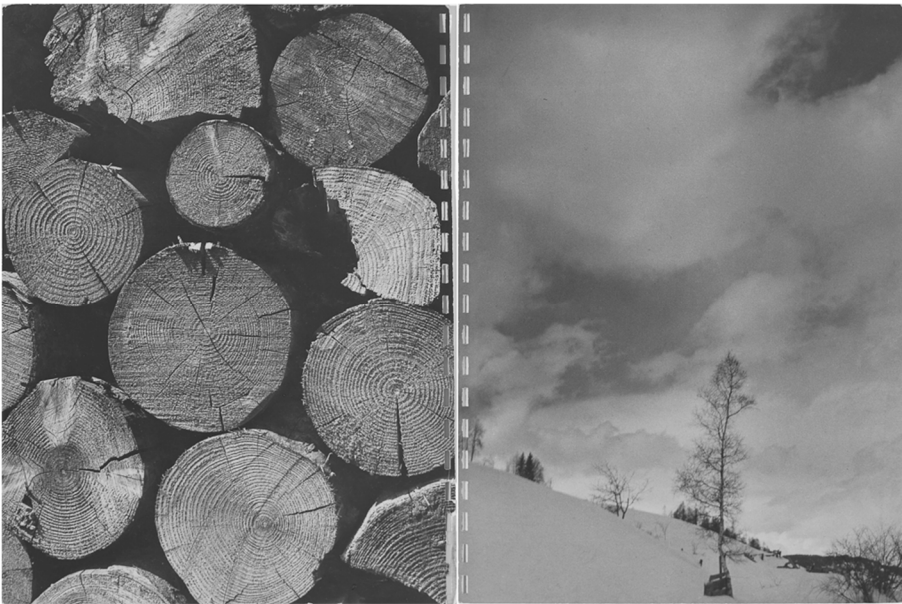


Figura 249. Fotografía de la publicación *40 Fotos*, Robert Frank, 1946.



Figura 250. Fotografía de la publicación *40 Fotos*, Robert Frank, 1946.

Frank emigró a los Estados Unidos en el 1947 y obtuvo un empleo en Nueva York como fotógrafo de moda para *Harper's Bazaar* donde Alexey Brodovitch le convenció para dejar de utilizar la cámara Rolleiflex bifocal de medio formato y pasarse a una Leica III de 35 mm [figura 251] (Greenough y Brookman 1994, 104), una cámara que ya permitía realizar fotografías con una sola mano; esta decisión supuso un gran cambio en su manera de trabajar.



Figura 251.

Robert Frank con una Leica IIIIf.

En 1948 viajó a Centroamérica y a América del Sur, visitando brevemente Cuba, Panamá, Brasil y Bolivia antes de fotografiar extensamente en Perú [figura 252]. Esta estancia resultó en la creación de dos ensayos fotográficos, cada uno con las mismas 39 fotografías, pero secuenciados de manera diferente.



Figura 252. Fotografías de la publicación *Peru, 1948*, Robert Frank, 1948.

Tal como en *40 Fotos*, Frank experimentó con el diseño de sus publicaciones sobre Perú, sangrando algunas fotografías en la parte superior, inferior o lateral de la página e incluso colocando algunas fotografías en el centro y en la página opuesta. La variedad de formatos recuerda a *Day of Paris* de Alexey Brodovitch («Peru, 1948» 2017). Las fotografías se enfocan en la vida tradicional peruana, con especial atención a los omnipresentes sombreros que Frank vio como una característica definitoria del pueblo peruano. Muchas de las combinaciones presentan dos perspectivas sobre un tema único (un hombre cortando cosechas con un niño sentado ante un plato) comunicando la respuesta personal de Frank al país y sus ciudadanos. El orden de las fotografías no ofrece una narración cronológica, sino una secuencia de impresiones personales del pueblo y el paisaje peruanos.

Los siguientes años, Frank viaja de los Estados Unidos a Europa ininterrumpidamente y, en 1950, después de haber conocido a Edward Steichen [ver página 127], participa en la exposición colectiva *51 American Photographers* en el MoMA. Tras una estancia en Europa, entre 1950 y 1953, Frank regresó a los Estados Unidos y aunque en un principio era optimista acerca de este país “su perspectiva cambió rápidamente cuando se enfrentó al ritmo rápido de la vida y lo que él veía como una obsesión excesiva por el dinero. Desde entonces, comenzó a ver a los Estados Unidos como un lugar a menudo triste y solitario” (O’Hagan 2014), una perspectiva que se volvió evidente en sus posteriores trabajos fotográficos ante la propia insatisfacción de Frank con el control excesivo que ejercían sus editores sobre su trabajo<sup>593</sup>, aspecto que se convirtió en factor determinante de su experiencia.

### ***The Americans* (1958)**

*The Americans* (1958) marca un hito en nuestra investigación, en el capítulo anterior sobre los antecedentes hemos descrito ejemplos de ensayos fotográficos realizados como resultado de la experiencia personal en *road trips*, pero no es hasta esta publicación cuando podemos afirmar que ocurre el primer caso en el que, desde el punto de vista del arte creado de forma independiente, se reúnen las fotografías realizadas en un *road trip* en un ensayo fotográfico.

En octubre de 1954, Walker Evans [ver página 302], Edward Steichen y Brodovitch (Barros 2014a) secundan la solicitud de Frank a la beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation [figura 253], en la que propuso conducir a través de los Estados Unidos para crear una “observación y registro de lo que un ciudadano naturalizado estadounidense puede encontrarse en los Estados Unidos” (Tom Cole 2009), crear un ensayo fotográfico.

---

<sup>593</sup> En esta época Robert Frank trabajó de fotoperiodista independiente para revistas como *McCall's*, *Vogue*, y *Fortune*.



FELLOWSHIP APPLICATION FORM

JOHN SIMON GUGGENHEIM MEMORIAL FOUNDATION

551 FIFTH AVENUE • NEW YORK 17 • N • Y •

RECEIVED  
OCT  
21  
1954

APPLICATIONS and accompanying documents should reach the office of the Foundation not later than October 15 of each year.

In what field of learning, or of art, does your project lie?.....Photography.....

Concise statement of project To photograph freely throughout the United States, using the miniature camera exclusively. The making of a broad, voluminous picture record of things American, past and present. This project is essentially the visual study of a civilisation and will include caption notes; but it is only partly documentary in nature; one of its aims is more artistic than the word documentary implies. Applicant elaborates this matter in separate accompanying statement of plans.

I am applying for a Fellowship with a very simple intention: I wish to continue, develop, and widen the kind of work I already do, and have been doing for some ten years, and apply it to the American nation in general. I am submitting work that will be seen to be documentation—most broadly speaking. Work of this kind is, I believe, to be found carrying its own visual impact without much work explanation. The project I have in mind is one that will shape itself as it proceeds, and is essentially elastic. The material is there; the practice will be in the photographer's hand, the vision in his mind. One says this with some embarrassment but one cannot do less than claim vision if one is to ask for consideration.

"The photographing of America" is a large order—read at all literally, the phrase would be an absurdity. What I have in mind, then, is observation and record of what one naturalized American finds to see in the United States that signifies the kind of civilization born here and spreading elsewhere. Incidentally, it is fair to assume that when an observant American travels abroad his eye will see freshly; and that the reverse may be true when a European eye looks at the United States. I speak of the things that are

there, anywhere and everywhere—easily found, not easily selected and interpreted. A small catalog comes to the mind's eye: a town at night, a parking lot, a supermarket, a highway, the man who owns three cars and the man who owns none, the farmer and his children, a new house and a warped clapboard house, the dictation of taste, the dream of grandeur, advertising, neon lights, the faces of the leaders and the faces of the followers, gas tanks and postoffices and backyards. . .

The uses of my project would be sociological, historical and aesthetic. My total production will be voluminous, as is usually the case when the photographer works with miniature film. I intend to classify and annotate my work on the spot, as I proceed. Ultimately the file I shall make should be deposited in a collection such as the one in the Library of Congress. A more immediate use I have in mind is both book and magazine publication. Two European editors who know my work have agreed that they will publish an American project of mine: 1) M. Delpire of "NEUF", Paris, for book form. 2) Mr. Kubler of "DU" for an entire issue of his magazine.

Figura 253. Robert Frank, solicitud de la beca de investigación en la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, 21 de octubre de 1954.

Evans consiguió la beca, y en verano de 1955 se compró un Ford de segunda mano (Dawidoff 2015) y comenzó su viaje "de más de 10.000 millas [16.100 km] y 767 carretes de fotografías" (Reilly 2016) por Pensilvania, Ohio y Michigan. Luego viajó con su mujer Mary por la costa este, fotografiando Carolina del Norte, Carolina del Sur y Georgia. Ese otoño condujo a Florida, y desde allí cruzó el país, a través de Tennessee, Alabama, Misisipi, Arkansas, Luisiana, Texas, Nuevo México, Arizona y Nevada,

llegando a California en Navidad. Mientras estaba en California, Frank solicitó una renovación de la beca Guggenheim. Cuando se le otorgó la renovación, en abril de 1956, condujo por una ruta hacia el norte de regreso a Nueva York, pasando por Nevada, Utah, Idaho, Montana, Wyoming, Nebraska, Illinois, Ohio y Pensilvania [figura 254]. Frank insistía en que su proyecto debía ser “esencialmente elástico” y que él mismo iría “tomando forma propia a medida que avanzara”. Como David Company<sup>594</sup> ha escrito, fue un estudio de “todo lo que resultaba incómodo de la psique americana, captado por un fotógrafo con una rara habilidad para transformar los momentos menos prometedores en nuevos símbolos”, describiéndolo como el “equivalente visual al jazz” (Company 2014b, 25).



Figura 254. Mapa con tres rutas realizadas por Frank durante el período de su beca Guggenheim.

Rojo: finales de junio - mediados de julio de 1955.

Amarillo: verano de 1955.

Azul: octubre de 1955 - principios de junio de 1956.

Las líneas punteadas indican rutas no confirmadas.

De regreso en Nueva York, en junio de 1956, Frank reveló los carretes, haciendo hojas de contacto [figura 255] de todos los 767 rollos del proyecto, cerca de 28.000

<sup>594</sup> David Company (1967), escritor, comisario, artista y profesor británico, trabaja principalmente con fotografía [ver Anexo 4].

fotografías, de las que realizó una selección 1000 fotografías que serían impresas para trabajar con ellas y en las que anotó el número de rollo del que provienen (Barros 2014b). Esta selección la extendió por el suelo y las paredes de su apartamento, agrupando las fotografías tal y como había aprendido de Wolgensinger en Zúrich por temas (automóviles, raza, religión, política, medios de comunicación, etc.), por actividades (comer, trabajar, jugar, etc.) y por temas menores (cementeros, gramolas, restaurantes, etc.). Al mismo tiempo que clasifica su experiencia, también tomaba una distancia respecto a las fotografías; tal y como Frank dijo: “Intento alejarme de los sentimientos cuando se me acercan. Unos pasos hacia atrás, girar a la izquierda y no mirar atrás” (cit. en L. Graham 2015).



Figura 255. Hoja de contacto, Robert Frank, 1956.

Una vez seleccionadas las fotografías comenzó el trabajo de aportar un orden. Al principio, Frank pensó que la publicación tendría cuatro secciones en la línea de su trabajo anterior *Black White and Things* (1952) y de *American Photographs* (1938) de Evans<sup>595</sup> [ver Anexo 5], con episodios o temas claramente definidos que comienzan con una fotografía en la que aparece alguna bandera estadounidense. Pero gradualmente, acabó transformando esta idea convencional por una forma más sutil de narrativa, tal y como él escribió: “Las imágenes son una necesidad: tú las haces. Y

---

<sup>595</sup> Sobre la influencia del trabajo de Walker Evans, Robert Frank indica: “El trabajo de dos fotógrafos contemporáneos, Bill Brandt de Inglaterra y el estadounidense, Walker Evans, me han influenciado. Cuando miré las fotografías de Walker Evans por primera vez, pensé en algo que Malraux escribió: ‘Para transformar el destino en conciencia’ (To transform destiny into awareness). Uno se avergüenza de querer tanto para uno mismo. Pero, ¿de qué otra manera va a justificar su fracaso y su esfuerzo?” (Frank 1957, 115). La distinción en el énfasis que Frank hace aquí entre Brandt y Evans describe la importancia relativa de estas influencias en su trabajo. Aunque las fotografías de Brandt moldearon el sentido del humor y el sentimiento de las fotografías de Frank, el trabajo de Evans le brindó a un artista más joven un paradigma o estructura que le permitía lanzar y expresar sus grandes capacidades como fotógrafo (Papageorge 2010). Para más información sobre la influencia de Evans en la obra de Frank, consultar: Leslie Baier, “Visions of Fascination and Despair: The Relationship between Walker Evans and Robert Frank”, en *Art Journal*, vol. 41, núm. 1, 1981: 55-63.

luego la forma en que las presentas, y la forma en que las juntas, pueden fortalecer la sencillez de la serie visual” (cit. en Dienstag 2009).

Hacia la primavera de 1957 ya solo quedan unas 100 fotografías de las 1000 iniciales, muchas son reencuadradas hasta el punto de transformar en verticales algunas que son originalmente horizontales. De ahí sale una maqueta de 8 3/8 x 9 1/2” con copias de 92 fotografías en “una sucesión de imágenes aisladas (una en cada doble página) que obligan al lector a buscar un significado no evidente, a encontrar relaciones no explícitas a través de una reflexión sobre qué ha visto antes de pasar cada página” (Barros 2014b).

Frank continuó hasta junio de 1957 («The Guggenheim Trip 1955-57» 2009), refinando su selección hasta quedarse con las 83 fotografías que serían incluidas finalmente en *The Americans*, cada una acompañada de un título muy breve, casi siempre el nombre del lugar. Tal y como hemos visto en sus publicaciones anteriores, la secuencia de fotografías no es ni narrativa, ni cronológica, ni lineal; en su lugar, Frank prefirió ordenarlas utilizando una lógica temática, formal, conceptual y lingüística para vincular las fotografías, pero a diferencia de *Peru, 1948* (1948), en el que llegó a hacer dos versiones con un orden diferente, *The Americans* muestran una estructura deliberada, lo que él describió como un “orden distinto e intenso” (cit. en Martinique\_2017) que amplificaba e igualaba las fotografías individuales. “*Debe dejarse algo al espectador. Tiene que tener algo que ver. No todo está dicho para él*” («Robert Frank» 2017).

Tras trabajar para revistas como *Harpers Bazaar*, Frank deseaba ir más allá de los encargos comerciales: “No quería hacer lo que estaba haciendo todo el mundo. Quería seguir mi propia intuición y hacer las cosas a mi manera, sin la más mínima concesión: no crear una típica historia de la revista *Life*... Esas malditas historias con un principio y un final”<sup>596</sup>.

---

<sup>596</sup> Robert Frank, «Interview at Wellesley College» (1977), en Eugenia Parry Janis y Wendy MacNeil, editoras, *Photography within the Humanities*, 1977.

La divergencia de Frank con los estándares fotográficos contemporáneos<sup>597</sup> le ocasionó al principio dificultades para conseguir un editor estadounidense, por lo que su trabajo se publicó primero en Francia. El 15 de mayo de 1958, Robert Delpire<sup>598</sup> publicó el trabajo de Frank con el título *Les Américains* [figura 256] en París como parte de la serie *Encyclopédie Essentielle*. En esta edición se incluyeron escritos de Simone de Beauvoir<sup>599</sup>, Erskine Caldwell<sup>600</sup>, William Faulkner<sup>601</sup>, Henry Miller<sup>602</sup> y John Steinbeck [ver página 334], que Delpire colocó junto a las fotografías de Frank (Dawidoff 2015). Ciertas críticas actuales opinan que las fotografías de Frank sirvieron más para ilustrar la escritura que el inverso (Lederman 2012).

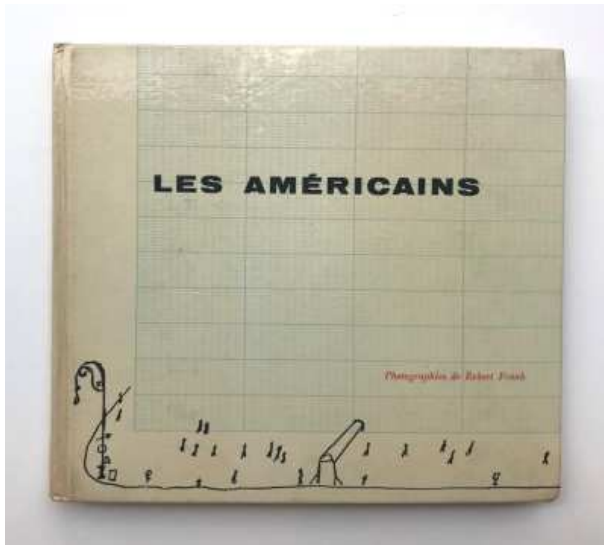


Figura 256.

Robert Frank, *Les Américains*, 1958.

En la primera edición francesa la portada estaba decorada con un dibujo de Saul Steinberg<sup>603</sup>. Desde su publicación original, *The Americans* ha aparecido en numerosas ediciones y ha sido traducida a varios idiomas. El recorte de fotografías ha variado ligeramente a lo largo de los años, pero su orden se ha mantenido intacto, al igual que los títulos y el texto introductorio de Jack Kerouac.

En 1959 (aunque la publicación no saldría a la venta hasta enero de 1960), Frank consiguió que Grove Press publicara *The Americans* en Nueva York con una introducción de Kerouac<sup>604</sup>. Fue a principios de septiembre de 1957 cuando Frank

<sup>597</sup> El propio Robert Frank prologa *The Americans* como: “Gente sombría y sucesos negros, gente tranquila y lugares pacíficos” (M. García 1985, 11).

<sup>598</sup> Robert Delpire (1926 - 2017), editor de arte, editor, comisario, productor de cine y diseñador gráfico francés. Se preocupó principalmente por la fotografía documental, influenciado por su interés en la antropología. Delpire fue editor en jefe de la revista cultural *Neuf*. Publicó ensayos fotográficos, libros de ilustración y arte gráfico a través de *Éditions Delpire* y *Photo Poche*.

<sup>599</sup> Simone Lucie Ernestine Marie Bertrand de Beauvoir (1908 - 1986), escritora, profesora y filósofa francesa.

<sup>600</sup> Erskine Preston Caldwell (1903 - 1987), novelista estadounidense.

<sup>601</sup> William Faulkner (1897 - 1962), escritor estadounidense.

<sup>602</sup> Henry Valentine Miller (1891 - 1980), escritor estadounidense.

<sup>603</sup> Saul Steinberg (1914 - 1999), dibujante e ilustrador nacido en Rumanía y nacionalizado estadounidense.

<sup>604</sup> Robert Frank conoció a Jack Kerouac en septiembre de 1957 en una fiesta ofrecida por su amigo mutuo Lucien Carr. Frank había estado buscando ponerse en contacto con un escritor por consejo de su

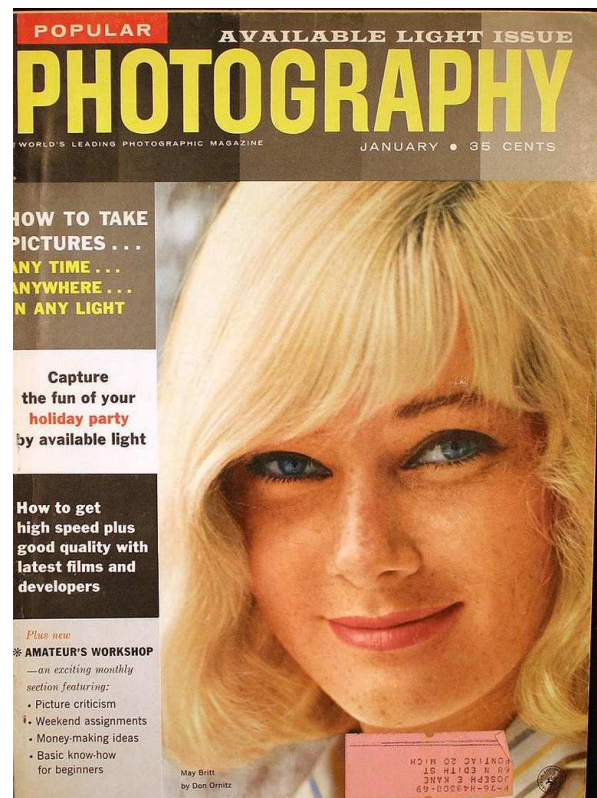
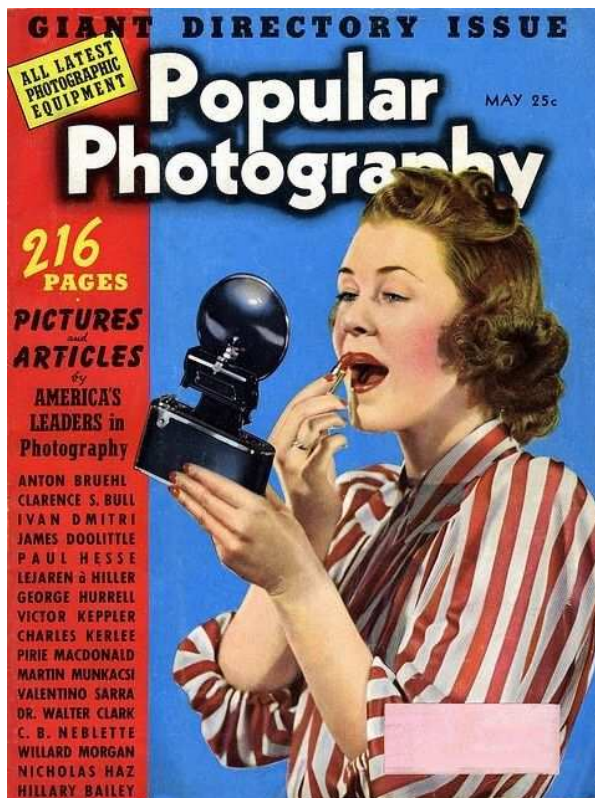
escuchó acerca de *On the Road* y le gustó “la velocidad que transmitía, llevando de un lado a otro del país, las descripciones del paisaje de la mañana, los pueblitos, que narra con una belleza tan exquisita: el amor por América” (cit. en Belletto 2017, 27). En su introducción a *The Americans*, Kerouac compara la sensibilidad de Frank con la de un músico de jazz<sup>605</sup>.

El ensayo fotográfico *The Americans* no fue inicialmente apreciado, en la década de 1950 los Estados Unidos ya había superado la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial, era la época en la que la economía comenzaba a progresar a grandes pasos, apoyados por el gobierno y los medios de comunicación que promocionaban el *American way of life* [ver página 341] como la mejor forma: patriotismo, optimismo y vida *trans-urbana* (Horn y Erlick 1971). El tipo de fotografías seleccionadas para *The Americans*, que recordaban más bien a los trabajos realizados durante la Gran Depresión, distaban mucho de la felicidad del *American way of life* que otros ensayos fotográficos ofrecidos por revistas como *Popular Photography* o *Life* ofrecían por entonces [figuras 257]. La publicación recibió duras críticas en los Estados Unidos; Minor White, fotógrafo y editor de la revista *Aperture*, lo llamó “una imagen de América cubierta de verrugas realizada por un hombre sin alegría”. La revista *Popular Photography* lo describió como “un triste poema de una persona muy enferma” (Tom Cole 2009) y se burló de las fotografías de Frank como “borrosidad sin sentido, grano, exposiciones fangosas, horizontes borrachos y descuido general” (Martinique 2017). Ni siquiera el MoMA quería poner a la venta la publicación y rápidamente se descatalogó después de vender 1100 copias (Riefe 2015) y aportar solamente 800 USD [unos 5200 EUR de 2020] a su autor («Robert Frank» 2017). El problema era que, como la crítica Janet Malcolm lo explicaría más tarde, “nunca nadie había hecho fotografías como esas antes” (Dawidoff 2015).

---

amigo el cineasta independiente Emile de Antonio, quien pensaba que a Kerouac, que recientemente había publicado *On the Road* (1957), le llamaría la atención el trabajo fotográfico de Frank (Mortenson 2010, 201). Frank le mostró a Kerouac una prueba de su publicación, preguntándole si podría escribir una introducción para él. A Kerouac le gustaron las fotografías *road trip* de Frank y aceptó su oferta (Court 2016, 24).

<sup>605</sup> De hecho, en 1959 aparecieron cuatro discos de jazz revolucionarios del estilo *bebop*: *Kind of Blue*, de Miles Davis; *Time Out* de Dave Brubeck, *Mingus Ah Um* de Charles Mingus y *The Shape of Jazz to Come* de Ornette Coleman. De entre los autores que apuntan a cierta analogía de la obra de Robert Frank con el jazz, destacaríamos a Jonathan Green, *American Photography: A Critical History 1945 to the Present*, 1984, o Gerry Badger, “The Indecisive Moment: The ‘Stream of Consciousness’ Photobook”, en *The Photobook: A History, Volume I*, 2004.



Figuras 257. Izquierda: portada de *Popular Photography*, mayo 1940. Derecha: portada de *Popular Photography*, enero de 1958.

La razón fundamental de que la obra de Frank fuese controvertida para la audiencia [figuras 259, 260 y 261] era porque en ella pueden encontrarse retratos urbanos que resultaban casi etnográficos, como las dos publicaciones que Frank había realizado anteriormente con las fotografías de Perú. Al proponerse retratar a los estadounidenses quizá, la interpretación más próxima al espíritu del autor, sea la escrita por Kerouac: “Esa loca sensación en América cuando el sol calienta las calles y la música sale del jukebox o de un funeral cercano, eso es lo que Robert Frank ha capturado en tremendas fotografías sacadas mientras viajaba por las carreteras de casi 48 estados en un viejo automóvil usado (becado por la Guggenheim) y con la agilidad, el misterio, el genio, la tristeza y el extraño secreto de una sombra ha fotografiado escenas que nunca antes habían sido vistas en película”<sup>606</sup>. Las fotografías de la

<sup>606</sup> Texto completo de Jack Kerouac para la introducción de *The Americans*: “Esa loca sensación en América cuando el sol calienta las calles y la música sale del jukebox o de un funeral cercano, eso es lo que Robert Frank ha capturado en tremendas fotografías sacadas mientras viajaba por las carreteras de casi 48 estados en un viejo automóvil usado (becado por la Guggenheim) y con la agilidad, el misterio, el genio, la tristeza y el extraño secreto de una sombra ha fotografiado escenas que nunca antes habían sido vistas en película. Por esto sin duda será celebrado como un gran artista en su campo. Después de ver estas imágenes, terminas por no saber si una jukebox es más triste que un ataúd. Eso es porque siempre anda sacando fotos de jukeboxes y ataúdes (y de misteriosos

publicación muestran tipo de personas y situaciones de las que no cabe duda que fuesen “realmente” Estados Unidos pero que no coincidían con la propia imagen que los estadounidenses de la década de 1950 tenían de sí mismos y de su país. Tal vez lo más correcto sería decir que son un documental de lo que Frank encuentra casualmente en sus viajes por los Estados Unidos. Tanto las fotografías seleccionadas como las descartadas tienen un estilo similar, próximo al elemento retratado y en las que la presencia del fotógrafo está presente en el sentido de que evidencia la falta de trípode, ofreciendo al espectador ver la escena desde un punto de vista semejante a los “planos subjetivos” del cine. Al titular a la publicación como *The Americans* [Los americanos], y mostrar un punto de vista tan deprimente de la sociedad, pudo ser uno de los principales motivos de controversia con el público general.



Figura 258. Robert Frank, *Men's room, railway station - Memphis, Tennessee, 1955 - 1956*.

---

*intermediarios como el sacerdote negro que se agacha por algún motivo bajo el brillante y líquido vientre del Mississippi en Baton Rouge al atardecer o temprano al amanecer con una blanca cruz nevosa y secretos conjuros nunca oídos más allá del bayou). O la imagen de una silla en un café con el sol filtrándose por la ventana para envolver la silla en un halo sagrado que nunca pensé que podría ser capturado por una fotografía y mucho menos descrito enteramente con palabras en su hermosura visual” (cit. en Frank 1959, cap. Introduction).*





Figura 259.

Robert Frank, *New York*, 1955.



Figura 260.

Robert Frank, *U.S. 90, en route to Del Rio, Texas*, 1955 - 1956.

## La influencia de Robert Frank

Aunque el trabajo de Frank no tuvo mucho éxito comercial, la publicación no pasó totalmente desapercibida, llegando a interesar a otros artistas estadounidenses. A partir de la década de 1960 el estilo de las fotografías en *The Americans* tuvo una gran influencia en los artistas jóvenes que entendieron que los modelos tradicionales de la fotografía o del arte son inestables (Sweigart 2015).

Edward Ruscha estaba sentado en un café de estudiantes de arte en Los Ángeles cuando un compañero de clase trajo una copia nueva de la publicación. De repente, “no había suficientes sillas para todos; estábamos estirando nuestros cuellos, mirándonos página por página. Es como: ¿Sabes dónde estabas cuando dispararon a John F. Kennedy? Sé dónde estaba cuando vi *The Americans*. [...] Estaba al tanto del trabajo de Walker Evans. Pero sentí que esas eran vidas muertas. El trabajo de Robert era vida en movimiento” (Dawidoff 2015).

La fotógrafa Nan Goldin [ver página 156] en sus primeros trabajos con una mirada acosadora o espía (L. Graham 2015), se inspiró en el estilo y la “documentación” de Frank [figura 261] (Woodgate 2012), quien poseía la habilidad de convertir un objeto cotidiano como el automóvil en un elemento fotogénico, y en un “contenedor” de donde extraer expresiones humanas entre el cansancio, el aburrimiento y la soledad (M. García 1985, 12).



Figura 261. Nan Goldin, *Christmas at the Other Side, Boston, 1973*.

A través de la fotografía de Frank se puede entender que, tras conducir durante largos períodos, con la monotonía y el cansancio, se pueda entrar en una suerte de trance. La experiencia de ver pasar el paisaje puede vaciar la mente y hacer que el fotógrafo esté sumamente alerta, de manera que, cuando se baja del automóvil, se muestra hipersensible al mundo que lo rodea. El cambio de ritmo, de conducir con las manos en el volante a caminar con la cámara en las manos puede ser intenso (Shore 2013a). De hecho, Frank, al igual que muchos fotógrafos posteriores afincados en Nueva York (incluidos Stephen Shore y Joel Sternfeld), ni siquiera tenía automóvil hasta que decidió embarcarse en un *road trip*. La emoción de la movilidad era algo nuevo que le hizo mucho más consciente del movimiento que implicaba conducir y la quietud que conllevaba fotografiar.

El trabajo *American Prospects* de Joel Sternfeld también fue inspirado por la obra de Frank. Viajó por carretera en una pequeña camioneta Volkswagen durante tres años buscando capturar el paisaje estadounidense y en su informe al Guggenheim escribió que el impulso era el “de alguien que creció con una visión de la América regional clásica y el orden que parecía contener, para encontrar la belleza y la armonía en una América cada vez más uniforme, tecnológica y perturbadora” (cit. en Kim 2014).

Hoy en día, Robert Frank es citado en los principales libros de historia de la fotografía (Petr Tausk, Beaumont Newhall, Naomi Rosenblum) como un fotógrafo especializado en temas cotidianos, el divulgador de la imagen estadounidense de la década de 1950 y el creador de la fotografía de la generación *Beat* (M. García 1985, 10).

“Nunca había visto nada igual, Robert Frank vino aquí y demostró que podías ver los Estados Unidos hasta hacerte escupir sangre” (Edward Ruscha cit. en Cole 2009).

## Edward Ruscha

“Procuro evitar la nostalgia por todos los medios para lograr un no-estilo” (Edward Ruscha cit. en Vozmediano 2002).

Edward Ruscha<sup>607</sup> (1937), nació en el entorno rural de Nebraska (Estados Unidos), aunque creció en Oklahoma City, y a los 19 años (1956) se traslada para estudiar al Chouinard Art Institute a Los Ángeles (California), donde asiste a las clases del artista minimal Robert Irwin<sup>608</sup> y comienza su carrera artística como pintor [figuras 262].



Figuras 262. Edward Ruscha, *Standard* [4 variantes diferentes], 1966 - 1969.

En sus cuadros crea escenas donde mezcla imágenes, palabras, color y tipografía. Para él, el arte es una vía de comunicación y cree que la pintura está obsoleta; le interesa más la manera en la que los periódicos y las revistas llegan al subconsciente popular, y por ello incluye elementos que considera absolutamente inseparables de la vida moderna como el ruido visual o el tamaño abrumador de los carteles publicitarios.

Su trabajo se centró en la iconicidad de los objetos cotidianos comunes y el deseo de ampliar los límites del arte. Al igual que para toda su generación los *readymade* de

---

<sup>607</sup> Para más información sobre la vida y obra de Edward Ruscha, consultar: Edward Ruscha, *Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*, 2004; Gagosian Gallery (Ed.), *Edward Ruscha: Catalogue Raisonné of the Works on Paper*, 2014; Edward Ruscha, Neville Wakefield, Dave Hickey, *Ed Ruscha: New paintings and a retrospective of works on paper*, 1998; Richard D. Marshall, *Ed Ruscha*, 2005.

<sup>608</sup> Robert Irwin (1928), artista estadounidense, su obra se define por el tránsito desde una pintura gestual rica en texturas hasta la exploración de los límites entre arte y percepción.

Marcel Duchamp<sup>609</sup> fueron una referencia esencial, en Ruscha también lo fueron la serie *Target* (1957), de pinturas exclusivamente geométricas en forma de diana, de Jasper Johns<sup>610</sup> y la serie de pinturas de latas de sopa de Campbell (todas iguales y todas diferentes) que Andy Warhol<sup>611</sup> [ver página 149] exhibió en la Galería Ferus de Los Ángeles en 1962.

Ruscha menciona en una entrevista con Bernard Brunon: “En la década de 1950 fui despertado por las fotografías de Walker Evans [ver página 302] y las películas de John Ford, especialmente por la película *Las uvas de la ira*, donde los pobres *Okies* [ver página 312] van a California con colchones en sus automóviles en lugar de permanecer en Oklahoma y morir de hambre. En este sentido, me enfrenté a una especie de crisis emocional cinematográfica en blanco y negro. En el camino a California, descubrí la importancia de las estaciones de servicio. Ellas son como los árboles porque están ahí. No fueron escogidas por ser iconos *pop*, sino porque tienen ángulos, colores y formas; como los árboles. Estaban allí, así que no estaban en mi enfoque visual porque fueran algún tipo de terminaciones nerviosas sociales” (Ruscha 2004, 250).

Estas influencias se evidencian en su obra *Twentysix Gasoline Stations*, donde se centra en un tema cotidiano y presentado de forma repetitiva y no afectada, pero con una diferencia remarcable: *Twentysix Gasoline Stations* ya no es un conjunto de pinturas sino un ensayo fotográfico.

### ***Twentysix Gasoline Stations* (1963)**

*Twentysix Gasoline Stations* [figura 263, ver Anexo 6], es el primer ensayo fotográfico de Ruscha, generalmente se cita como un hito en la creación de libros del artista<sup>612</sup> (Drucker 2004, 76) y el que “estableció el paradigma para un nuevo concepto del

---

<sup>609</sup> Marcel Duchamp (1887 - 1968), artista y ajedrecista francés, perteneciente al movimiento dadaísta.

<sup>610</sup> Jasper Johns (1930), artista estadounidense, perteneciente al movimiento *pop art*.

<sup>611</sup> En el otoño de 1963, Andy Warhol hizo un viaje a Los Ángeles, conduciendo por el país con Gerard Malanga, Wynn Chamberlain y Taylor Mead. Más tarde, en su libro *POPism*, recordó el viaje: “Cuanto más al oeste viajábamos, más *pop* se volvía todo... Una vez que ‘tenías’ *pop*, nunca podrías volver a ver un cartel de la misma manera. Y una vez que pensabas *pop*, nunca más podrías ver a Estados Unidos de la misma manera” (Warhol y Hackett 2015, 50).

<sup>612</sup> Lucy R. Lippard menciona respecto a la importancia de la obra de Edward Ruscha: “Los libros de Ruscha fueron un importante punto de partida para el arte conceptual aún sin nombre, un llamado movimiento (en realidad un medio o Third Stream [tercera corriente]) que hizo una de sus contribuciones más importantes al validar el libro como un medio legítimo para el arte visual” (Lippard 1987, 40).

cuadernillo barato como arte” (Phillpot 1993, 4). Fue un trabajo donde se mostraba un tipo de composición novedosa y que ha tenido una gran influencia en la obra de artistas posteriores (Sowden 2019, cap. 1-Introduction). Publicado en 1963, Ruscha realizó una tirada inicial de 400 ejemplares, numerados, pero no firmados (en 1967, editaría 500 más y en 1969 otros 3000) a un precio de 3 USD [aproximadamente 18 EUR de 2020].

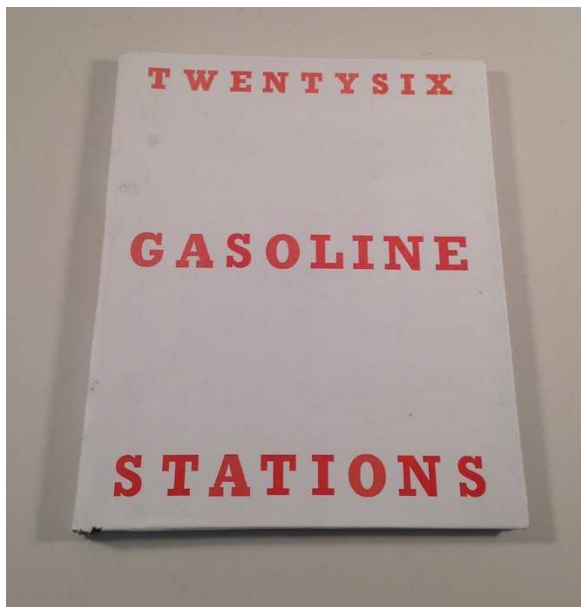


Figura 263.

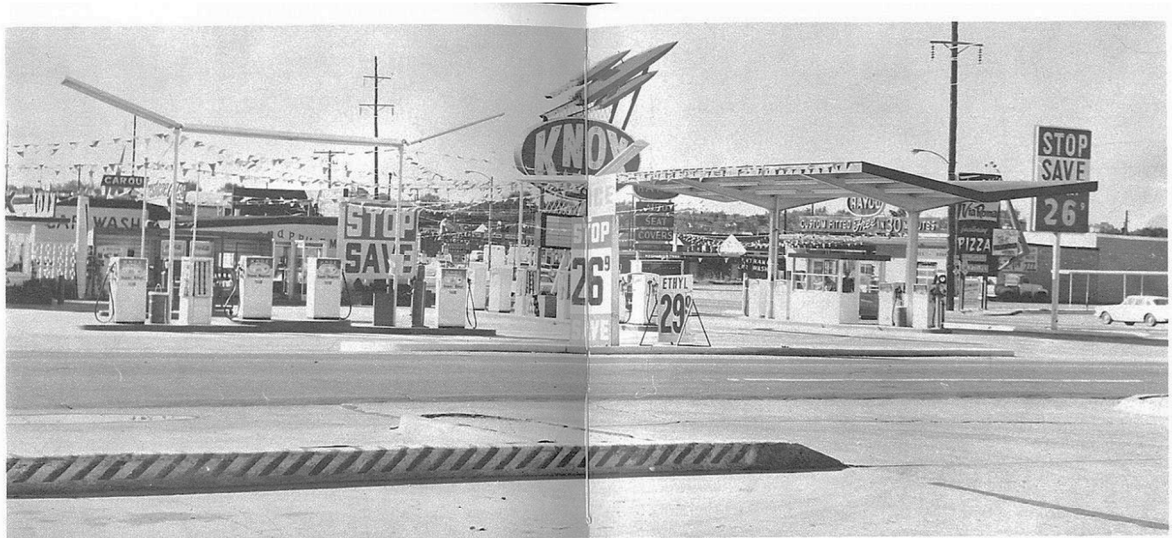
Edward Ruscha, fotografía de la portada de la publicación *Twentysix Gasoline Stations*, 1963.

La publicación muestra exactamente lo que su título sugiere, la reproducción de 26 fotografías de estaciones de gasolina, que se muestran junto con una leyenda indicando su marca comercial y ubicación. Las fotografías fueron realizadas en uno de sus habituales viajes desde Los Ángeles a casa de sus padres en Oklahoma City, algo que hacía regularmente a través de la Ruta 66<sup>613</sup> [ver página 68]. En una de estas visitas tuvo un *brainstorming* en mitad de la noche para hacer una publicación que se llamase *Twentysix Gasoline Stations*, “el título llegó antes de que siquiera pensara en las imágenes” (Ruscha 2004, 23), “Me gusta la palabra *gasoline* y me gusta la cualidad de *twentysix*. Si miras la publicación, verás qué bien funciona la tipografía. Dejé todo listo antes de realizar las fotografías. No es que tuviera un mensaje importante sobre la fotografía o la gasolina, o algo de eso. Quería meramente algo cohesivo” (cit. en Engberg, Ruscha, y Phillpot 1999, 60).

---

<sup>613</sup> Edward Ruscha menciona sobre lo inspirador de este recorrido: “Yo no tengo un río Sena como Monet. Solamente tengo la Ruta 66 entre Oklahoma y Los Angeles” (cit. en Hood Museum of Art 2009, 50).

Para las fotografías, Ruscha escogió títulos totalmente objetivos como Shell, Daggett, California, Texaco, Union [figura 264], Jackrabbit, Arizona, Standard, Amarillo y Texas, este estilo es algo que mantiene tanto en otras publicaciones como en sus pinturas<sup>614</sup>. En cuanto a su encuadre, su estilo es similar a las fotografías de inmobiliaria (tomadas de forma poco expresiva y dejando la distancia suficiente para que se viese la gasolinera completa), y dando a la publicación el diseño funcional similar al de una guía.



KNOX LESS, OKLAHOMA CITY, OKLAHOMA

Figura 264. Fotografía de la publicación *Twentysix Gasoline Stations*, Edward Ruscha, 1963.

“Tenemos aquí un ejemplo de utilización minimalista de la forma de la publicación, jugando sobre la linealidad y la temporalidad: se deambula horizontalmente [...] como se haría en una carretera, pasando delante de estas gasolineras. El concepto de obra de arte se encuentra pues personificado en la forma de la publicación, convirtiéndose esta literalmente en arte” (Jameson 2017).

Para su realización, Ruscha fotografió entre 50 y 60 gasolineras [figuras 265] a lo largo del viaje, que luego cribó para ajustarse al número del título. El impresor le ayudó a elegir el formato, que se ajustó en parte al diseño y la estética, pero sobre todo a factores prácticos y económicos.

<sup>614</sup> Respecto los títulos, Edward Ruscha menciona en una entrevista con John Coplans: “He eliminado todo el texto de mis libros, quiero material absolutamente neutral. Ni mis imágenes ni el tema son tan interesantes. Son simplemente una colección de hechos, mi libro es más bien una colección de *readymades*” (Ruscha 2004, 26).



Figuras 265. Frente y reverso de varias fotografías realizadas para la publicación *Twenty-six Gasoline Stations*, Edward Ruscha, 1962.

En las fotografías de *Twenty-six Gasoline Stations* se plantea un acercamiento bastante alejado de aquel paisaje fotográfico, altamente esteticista, que había llevado a la fotografía al estatus de arte a comienzos del siglo XX (Drucker 2004, 76).

En cuanto a la distribución de las fotografías de la publicación, estas siguen una secuencia ligeramente irregular. Es decir, si trazamos sobre un mapa de la Ruta 66 las *veintiséis* gasolineras, encontraremos que cinco de ellas están impresas fuera de la secuencia geográfica. El diseño de las páginas es también irregular: hay tres fotografías a toda página, dos páginas enfrentadas que contienen una fotografía cada una de ellas, dos con fotografías pequeñas en el lado derecho y un par de variantes más, mientras que la mitad de las gasolineras aparece en formato cuadrado e impresas en la parte superior de la página de la derecha. En 1981, Ruscha dijo al respecto: “Para mí no era más que una colección de imágenes y más o menos las puse en su lugar” (cit. en Engberg, Ruscha, y Phillpot 1999, 60).

Al principio, la acogida de la publicación fue reticente, algunas librerías no lo aceptaban y la mayoría de los espectadores la encontraban desconcertante (Walker 2012). La primera reseña de la publicación apareció en la revista *Artforum* en septiembre de 1963, cuando Philip Leider<sup>615</sup> comentó: “Tal vez sea injusto escribir una reseña de un libro que, por ahora, probablemente no esté disponible en absoluto. Pero la publicación es tan curiosa, y está tan condenada al olvido, que existe una especie de

<sup>615</sup> Philip Leider (1929), fundador y redactor jefe de la revista *Artforum* hasta 1971.



obligación de documentar su existencia, registrar que estuvo allí” (cit. en J. Roberts 1997, 93). Como reacción al rechazo, Ruscha publicó en 1964 un anuncio, también en *Artforum*, donde se ve una fotografía de la publicación sostenida en la mano con el título: “REJECTED” [figura 266].

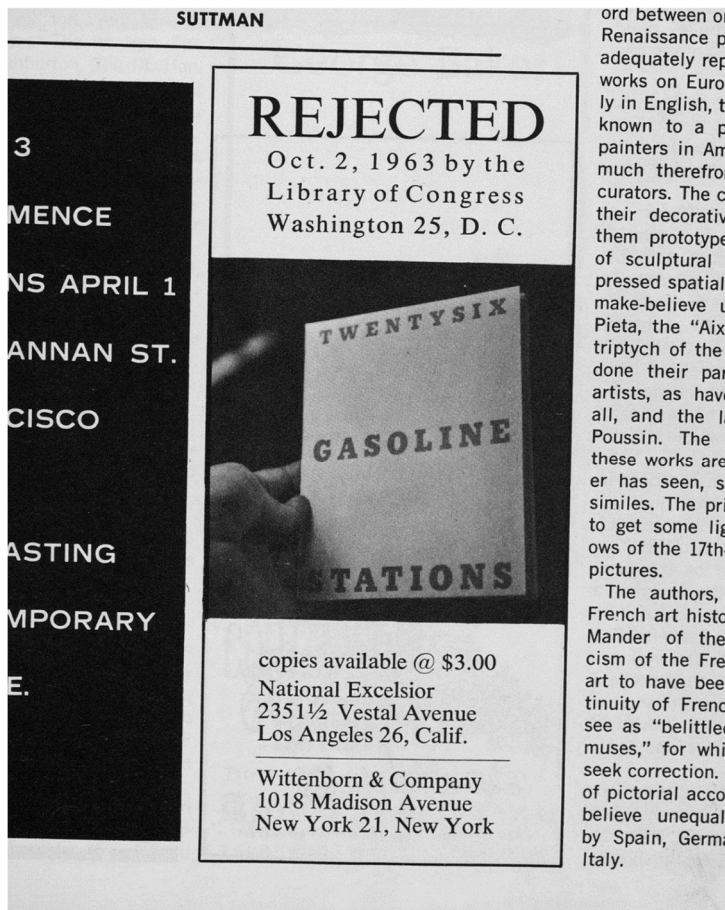


Figura 266.

Fotografía de la revista *Artforum*, marzo de 1964.

Rejected [Rechazado] /  
Oct. 2, 1963 by the /  
Library of Congress /  
Washington 25, D.C.

En la parte inferior incluye detalles para comprar la publicación a sus distribuidoras.

*Twentysix Gasoline Stations* también fue definida como una obra de *pop art*, en la reseña anteriormente mencionada de Leider su opinión es clara al respecto: “*Twentysix Gasoline Stations* es un libro de *pop art*” (cit. en di Bello, Wilson, y Zamir 2011, 114), a lo que se puede añadir lo que Johanna Drucker<sup>616</sup> mencionó: “Los libros de Ruscha combinan la literalidad del primer *pop art* californiano con una estética fotográfica desprevenida con conocimiento de las nociones minimalistas de la secuencia repetitiva y la ‘serialidad’<sup>617</sup>..., treinta años después, con un cuarto de siglo

<sup>616</sup> Johanna Drucker (1952), artista, teórica y crítica cultural estadounidense.

<sup>617</sup> En 1963, casi al mismo tiempo que Edward Ruscha recibía la primera edición de *Twentysix Gasoline Stations*, otro artista californiano, John Baldessari, realizó la serie de fotografías: *The Backs of All the Trucks Passed while Driving from Los Angeles to Santa Barbara, California, Sunday, 20 January 1963* [La parte trasera de todos los camiones adelantados conduciendo desde Los Ángeles a Santa Bárbara, California, domingo, 20 de enero de 1963, ver página 103] (Bruggen 1990, 14-15). Baldessari y Ruscha

de actividad en el mundo del arte convencional, el efecto de *shock* y el humor han disminuido un poco. Sin embargo, en 1962 [sic] este trabajo combatía los paisajes altamente estéticos de la fotografía” (Drucker 2004). El mismo Ruscha enfatizó esta lectura *pop* en 1963 cuando basó uno de sus primeros cuadros en la fotografía de la estación de servicio Standard de Amarillo (Texas) [figuras 262] y cuando, en 1966, este cuadro (también titulado *Standard Station, Amarillo, Texas*) fue descrito en la antología *pop art* de Lucy Lippard iba acompañado por una referencia a *Twentysix Gasoline Stations* (Lippard 1966, 151).

En 1967 Sol LeWitt escribió *Párrafos sobre el arte conceptual*, con el que la obra de Ruscha podía estar también relacionada: “En el arte conceptual, la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando un artista utiliza una forma conceptual de arte, significa que toda la planificación y las decisiones se toman con antelación y la ejecución es una cuestión superficial. La idea se convierte en la máquina que hace el arte” (LeWitt 1967, 79).

En 1981, el discurso alrededor de *Twentysix Gasoline Stations* adquiere una nueva interpretación, cuando Douglas Crimp<sup>618</sup> publicó su ensayo *The Museum's Old / The Library's New Subject*, la primera de una serie de ensayos que trataban sobre el posmodernismo, que era un nuevo concepto en aquella época, con el que se desacreditaban las distinciones modernas entre el arte *High and Low*. La fotografía, gracias a sus características, múltiples formas y estado indeterminado, fue utilizada como uno de los razonamientos en la argumentación de Crimp (Bolton 1992, 3-13), quien menciona la anécdota de cómo había estado realizando una investigación sobre la fotografía en la Biblioteca Pública de Nueva York y encontró una copia de *Twentysix Gasoline Stations* archivada no en el apartado “arte” sino que en “transporte”<sup>619</sup>. En ese momento, dice, lo encontró simplemente gracioso. “Pero ahora, debido a las consideraciones del posmodernismo, he cambiado de opinión; ahora sé que los libros de Ed Ruscha no tienen ningún sentido en relación con las categorías según las cuales los libros de arte están catalogados en la biblioteca y eso es parte de su logro. El hecho

---

plasmaron una experiencia continua que ejemplificaba el nuevo carácter de Estados Unidos, trabajando a partir de la documentación sistemática y el itinerario detallado.

<sup>618</sup> Douglas Crimp (1944), escritor, comisario e historiador de arte estadounidense.

<sup>619</sup> En 2018, *Twentysix Gasoline Stations* aparece a la vez en las diferentes secciones bajo los epígrafes: service stations; pictorial works; service stations in art; United States Highway 66 in art; artistic photography; Architectural photography; Ruscha, Edward.

de que no haya en ninguna parte dentro del presente sistema de clasificación un lugar para *Twentysix Gasoline Stations* es un índice de su radicalismo con respecto a los modos establecidos de pensamiento” (Crimp y Lawler 1995, 78). En cierto sentido, esto podría considerarse una recategorización de *Twentysix Gasoline Stations* pasando de *pop* a minimal, conceptual y después a “posmoderno”, o al menos “proto-posmoderno”, pero también apunta a algo menos categorizable, algo fluido e inestable en la publicación, que resulta difícil de definir.

### ***Every Building on the Sunset Strip (1966)***

En 1966<sup>620</sup> Ruscha publicó *Every Building on the Sunset Strip* [Todos los edificios en Sunset Strip], que al igual que *Twentysix Gasoline Stations* también resultó ser influyente en las siguientes generaciones de artistas que han trabajado con publicaciones (C. Hicks 2012). Esta se presenta en una caja blanca, sin texto alguno, con cubiertas de Mylar plateado con el título incluido en una portada interior de la publicación (Francis y Foster 2005, 160).

---

<sup>620</sup> Entre *Twentysix Gasoline Stations* y *Every Building on the Sunset Strip* Edward Ruscha publicó en 1964 *Various Small Fires* [figura 267] donde incluye 15 fotografías cuadradas de fuegos, impresas en la parte superior de las páginas de la derecha, todas con un tinte amarillento. Todas, excepto la última fotografía que, en lugar de un fuego, documenta un vaso de leche. En realidad, en la página interior de título, aparece el título completo *Various Small Fires and Milk*. El artista nunca ha explicado por qué hizo esta publicación de pequeños fuegos y leche, aunque sí dijo que “la leche parecía hacer el libro más interesante y darle cohesión” (Haro González 2014, 140). Creía en el poder del absurdo y la paradoja, pues de modo similar, en otro ensayo fotográfico posterior, *Nine Swimming Pools / and a broken glass*, aparece también un vaso de bebida roto que rompe la linealidad de la secuencia. En su tercer ensayo fotográfico, *Some Los Angeles Apartments* (1965) [figura 268], se repite la estructura tipográfica de portada, esta vez en color verde, volviendo al montaje variado de *Twentysix Gasoline Stations*. Como el propio título indica, la publicación incluye fotografías de bloques de apartamentos en Los Ángeles, un total de 34.



Izquierda: figura 267. Edward Ruscha, *Various Small Fires*, 1964.

Derecha: figura 268. Fotografía de *Some Los Angeles Apartments*, Edward Ruscha, 1965.

Su encuadernación es en forma de acordeón, realizada mediante la unión de nueve fragmentos de papel doblados en veintisiete pasos, con una longitud total de unos 8 metros. En ella aparecen dos fotografías de esa longitud en las que se muestran dos panoramas, arriba y abajo de la página (esta última invertida), con los edificios de la calle Sunset Strip en un rango de números que van del 8024 al 9156, para los pares, y del 8101 al 9145 para los impares, de modo que tienen absoluta autonomía. El texto contenido solo ofrece información de los números de las casas fotografiadas y de las calles transversales que cruzan la calle [figura 269]. En su época, la publicación resultaba “all of its bold, bland, cheap uniformity, [...] life lived in an era of mechanical reproduction with no questions asked” [en toda su audaz, suave y barata uniformidad, [...] la vida vivida en una era de la reproducción mecánica sin preguntas” (Schaffner y Winzen 1998, cap. Edward Ruscha): un *travelling* de la monotonía del urbanismo de Los Ángeles<sup>621</sup>.

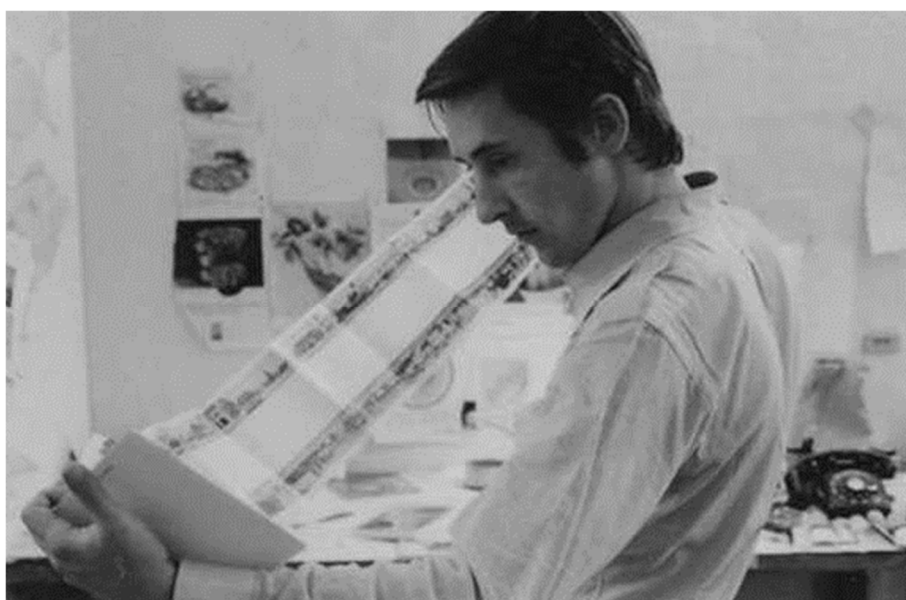


Figura 269. Edward Ruscha sosteniendo *Every Building on the Sunset Strip*, 1967.

Las dos fotografías se realizaron con una cámara motorizada en un camión de reparto que iba fotografiando mientras avanzaba por la calle dos o tres kilómetros hasta acabar la película. Posteriormente, recomponer las fotografías juntas y el doblado y pegado de las hojas impresas a mano le ocupó más de nueve meses.

---

<sup>621</sup> A este respecto Edward Ruscha menciona: “En Oklahoma City repartía periódicos con mi perro en mi bicicleta. Soñé con hacer un modelo de todas las casas en esa ruta, un modelo pequeño pero detallado que podría estudiar como un arquitecto parado sobre una mesa y trazando una ciudad” (cit. en Quick 2015, 168).

Para la concepción de *Every Building on the Sunset Strip* Ruscha se apropió el concepto de la publicación 銀座界限 / 銀座八丁 [Ginza Kaiwai / Ginza Haccho] (1954) realizada por Kimura Shohachi con fotografías de Yoshikazu Suzuki (Kauter 2019). Este libro consta de dos folletos separados alojados en una caja de cartón. Uno es un libro de texto con imágenes, y el otro es un largo panorama de Ginza en un pliegue de acordeón, un lado de la calle está en la parte superior de la página y el otro abajo al revés, con leyendas y textos descriptivos en el medio [figura 270]. La publicación 銀座界限 / 銀座八丁 sigue la tradición japonesa de las obras gráficas en papel de arroz continuo<sup>622</sup> (en el caso de Ruscha consta de varios papeles pegados entre sí) pero adaptado al formato de libro occidental (Chui 2016).

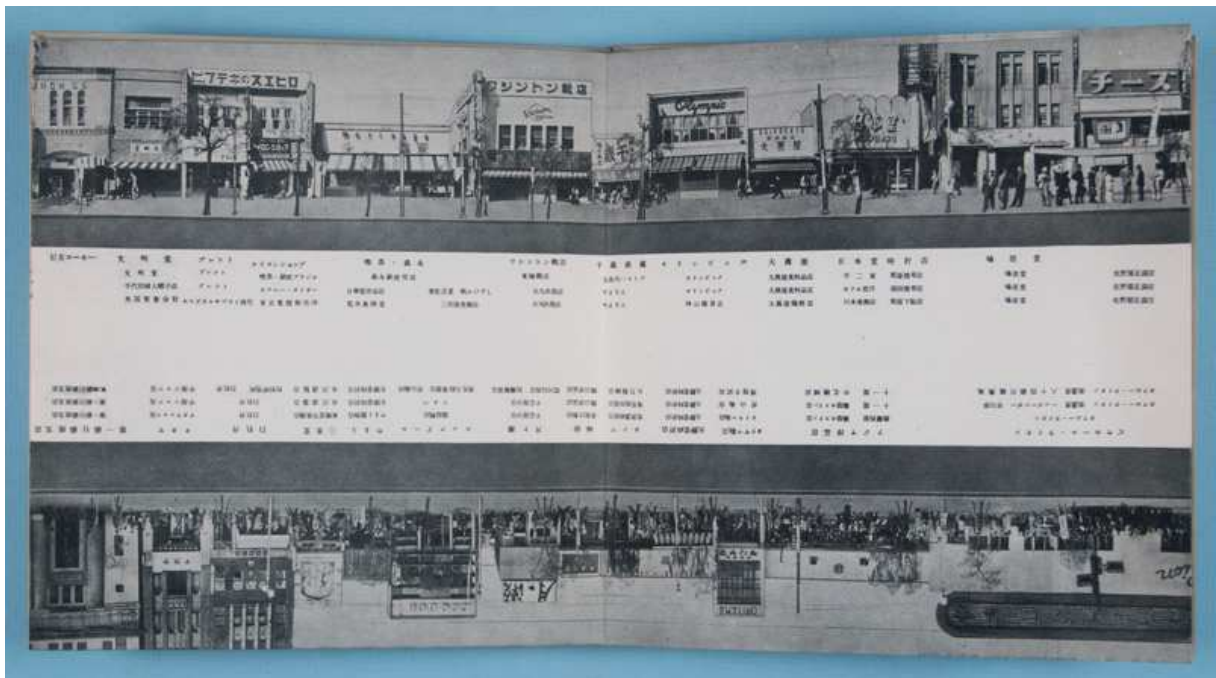


Figura 270. Fotografía de 銀座界限 / 銀座八丁, Kimura Shohachi y Yoshikazu Suzuki, 1954.

A finales de la década de 1960, las publicaciones de Ruscha habían llegado a ocupar un lugar destacado en el arte conceptual, aunque algunos artistas con una mentalidad más

<sup>622</sup> El rollo de desplazamiento manual es un formato utilizado en el este de Asia para caligrafía o pinturas. Un desplazamiento manual generalmente mide varios metros de longitud y alrededor de 25-40 cm de altura. Estos rollos generalmente comienzan desde el extremo derecho y han de leerse o verse en una mesa, en secciones. No se desenrolla todo el rollo y se lee en su totalidad, sino que se van abriendo secciones pequeñas que se extienden con la mano derecha, mientras que la mano izquierda se vuelve a enrollar simultáneamente la sección leída anteriormente. Es común que haya un relato escrito de la historia que se ilustra, ya sea al comienzo del pergamino, o intercalada entre las imágenes. El formato, por lo tanto, permite la representación de una narración o viaje continuo.

teórica se mostraron escépticos respecto a la actitud de Ruscha. Victor Burgin<sup>623</sup> menciona sobre ello: “en ese período recuerdo haber pensado que él era alguien a quien uno no debería tomar en serio. Porque básicamente parecía ser una especie de comediante californiano” (J. Roberts 1997, 93), el humor y la ironía no solían ser muy valorados en el campo del conceptualismo, ni el uso de la fotografía, aunque fuese de un estilo inexpresivo. A partir de entonces, cualquier ubicación histórico-artística de los primeros ensayos fotográficos de Ruscha se colocaron en una categoría que se denominó “conceptualismo fotográfico”<sup>624</sup> [figura 271] (Dawsey et al. 2016, 130). Sin embargo, como se ha observado, cualquier intento definitivo de categorización es intrínsecamente inestable: “No son del todo pinturas *pop* en forma de libro, ni exactamente proyectos documentales excéntricos, y tampoco simplemente una parada en el camino hacia el conceptualismo, los curiosos libros de Ruscha... se vuelven cada vez más difíciles para categorizar” (Hatch 2005, 108).



Figura 271. Hoja de contacto del archivo de *Pacific Coast Highway*, Edward Ruscha, 1974 - 1975.

<sup>623</sup> Victor Burgin (1941), artista y ensayista británico.

<sup>624</sup> Para más información sobre el conceptualismo fotográfico, consultar: Benjamin Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969*, 1990: 105-43; Melanie Mariño, *Almost Not Photography*, en *Conceptual Art*, 2004: 63-74.

En 2005 Ruscha editó *Then and Now* [figura 272], una publicación que parte de un concepto muy similar al de *Every Building on the Sunset Strip*, aunque en este caso con una encuadración distinta. En dos dobles franjas se presenta un recorrido fotográfico por las casas a ambos lados de Hollywood boulevard realizado en julio de 1973 y repetido en 2004. Cada pareja de franjas presenta los mismos espacios fotografiados con más de 31 años de diferencia, la más antigua con fotografías en blanco y negro, y la más moderna con fotografías en color.

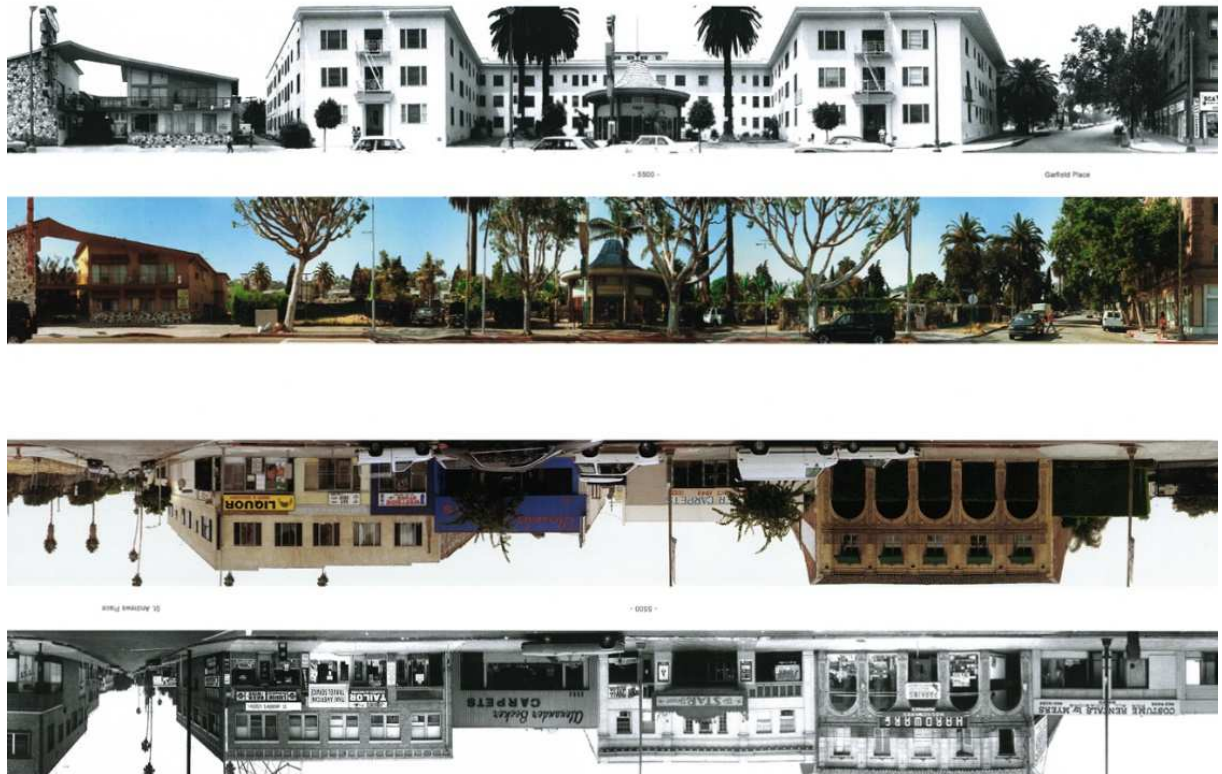


Figura 272. Fotografía de la publicación *Then and Now*, Edward Ruscha, 2005.

### La influencia de Edward Ruscha

Después de *Twentysix Gasoline Stations*, en su periodo de mayor actividad entre 1963 y 1978, Ruscha realizó un total de 18 ensayos fotográficos (tres de ellos en colaboración) [figura 273], caracterizados por la impresión (papeles comunes, blanco y negro, impresión *offset*, formatos estándar, grandes tiradas), la edición (fotografías sin textos más allá de las notas a pie de foto, publicaciones sin firmar) y el papel del artista como autor exclusivo de la publicación. Otro hecho significativo era que la

mayoría sus publicaciones eran baratas<sup>625</sup>, creadas para circular rápido y ser accesibles para un público que no se podía permitir acceder a la compra de arte en los circuitos habituales de las galerías (Lewallen y Moss 2011, 22).



Figura 273. Algunas publicaciones de Edward Ruscha.

Podemos apreciar que Ruscha suele repetir el mismo formato y estilo en la portada con alusiones al número de fotografías contenidas (a veces de un modo genérico: varios, algunos).

En 1972, Ruscha dijo que una vez ideado un formato para sus publicaciones, sentía que podía simplemente enchufar ideas en su sistema, por lo que también opinaba que lo estaba sobreexplotando (cit. en Haro González 2013, 51), debido a ello paró de crear publicaciones, aunque seis años después, en 1978, realizó *Hard Light*, en colaboración con Lawrence Weiner<sup>626</sup>. En 1985 Ruscha manifestó que ya no haría más ensayos

<sup>625</sup> Las primeras ediciones de Edward Ruscha tenían originalmente un precio de alrededor de 3 USD [18 EUR de 2020], aunque en la actualidad estas solamente se pueden adquirir por un precio aproximado de entre 500 y 20.000 USD, dependiendo de sus características (B. B. Bell 2014, 89).

<sup>626</sup> Lawrence Weiner (1942), artista estadounidense, perteneciente al movimiento del arte conceptual y al posminimal.



fotográficos (Haro González 2013, 51), pero posteriormente ha realizado varios<sup>627</sup> utilizando las mismas formas, e incluso en algún caso recuperando material de su archivo, aunque ya no han resultado ser obras tan influyentes como lo fueron sus trabajos tempranos, los cuales han sido y siguen siendo una de las referencias más significativas del género y de las que se han realizado un considerable número de reinterpretaciones [figura 274].

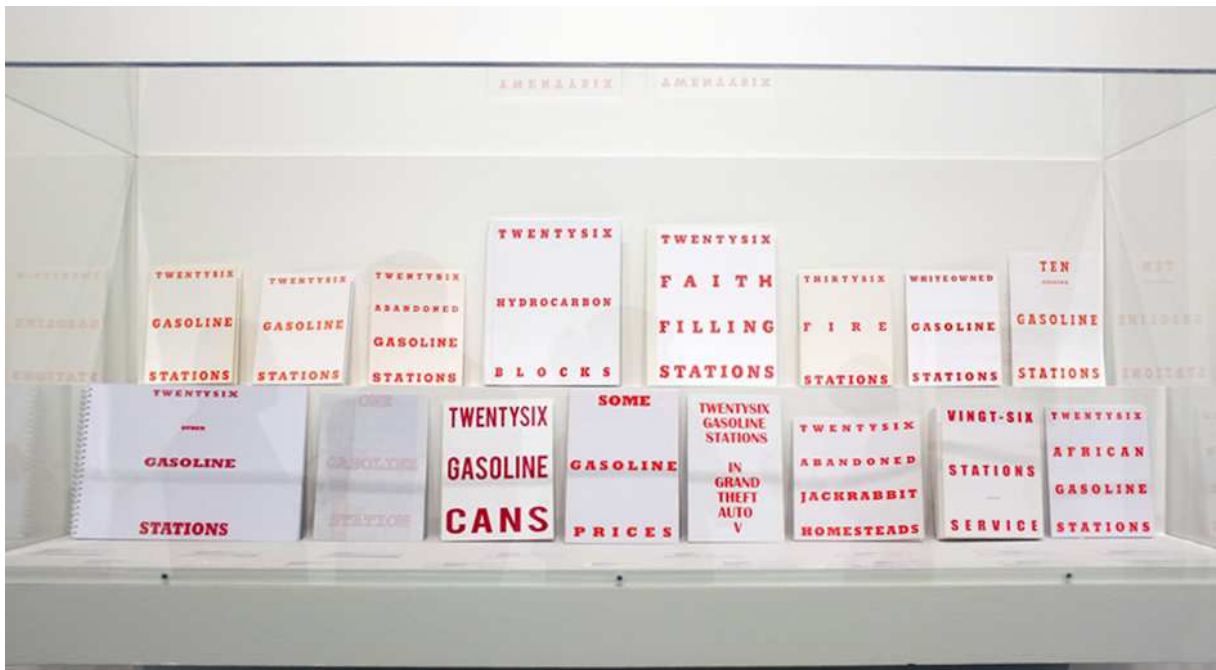


Figura 274. Fotografía de una vitrina en la exposición *Ed Ruscha Books & Co.*, Gagosian Gallery, 2016.

En la actualidad, las publicaciones de Ruscha suelen encontrarse en las colecciones de los museos y han ejercido una notable influencia en otros artistas que han seguido el “estilo Ruscha” en sus ensayos fotográficos, algunos de ellos con referencias directas.

Si bien la publicación como obra de arte ya había sido investigada por varios artistas de las primeras vanguardias, como los futuristas o los constructivistas, a partir del trabajo de Ruscha y de otros pioneros como Dieter Roth [ver página 82], una gran cantidad de artistas se ha interesado por este género y se ha configurado como una forma esencial del arte contemporáneo<sup>628</sup>, pasando a ser un formato que puede ser utilizado por todo tipo de artista y no solamente por los relacionados con obra gráfica o fotografía. Se consolida el paradigma de una nueva forma de entender la publicación

<sup>627</sup> Las últimas ediciones de Edward Ruscha han sido: *Country Cityscapes*, 2001; *ME and THE*, 2002; *Ed Ruscha and Photography*, 2004 (en colaboración con Sylvia Wolf); *Then and Now*, 2005; *OH / NO*, 2008; *Dirty Baby*, 2010 (en colaboración con Nels Cline y David Breskin).

<sup>628</sup> A este respecto Johanna Drucker menciona que probablemente se trate de “la forma de arte fundamental del siglo XX” (Drucker 2004, 1).

como obra de arte contemporáneo y como mero soporte reproductor de obras que, sin perder su funcionalidad original, aporta una nueva función que otorga al formato un valor artístico añadido.

En 1975, se hizo referencia a las fotografías de Ruscha en el catálogo *New Topographics* (2009)<sup>629</sup> de la exposición *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (1974 - 1975) [ver página 143]. Esta exposición sirve como hito histórico en la transición desde el pasado más bien romántico que había sido dominante en el campo de la fotografía de paisaje en los Estados Unidos. En esta exposición se pudieron ver obras como las de Robert Adams [ver página 142] realizadas en Denver (Colorado), en las que se ofrecía una mirada desapasionada del proceso de “suburbanización” del paisaje estadounidense. Adams canalizó en sus fotografías el enfado que le provocaba la transformación urbana del paisaje natural (Shinkle 2016), mostrando escenas “silenciosas” que, en su opinión, serían más efectivas en el espectador: “Las imágenes que encarnan esta calma no son sinónimo, por supuesto, de lo que podríamos ver de forma casual a través de la ventanilla de un automóvil. (Sin embargo, pueden ser más efectivas si se nos puede engañar para que así lo hagamos)” (R. Adams 1977). Esta idea sobre las vistas desde la ventanilla del automóvil también puede relacionarse con las fotografías *snapshot* de Ruscha, aunque con una intención diferente. Stephen Shore [ver página 149], también participante de la exposición, había visto por primera vez los ensayos fotográficos de Ruscha en 1967 o 1968, mencionando sobre ellos: “para mí y para mis amigos fueron una delicia” (Shore 2002).

Otra referencia a la obra de Ruscha por otros artista es el tercer ensayo fotográfico de Bruce Nauman<sup>630</sup> llamado *Burning Small Fires* (1968) [figura 275], que es un homenaje indirecto a *Various Small Fires* de Ruscha, ya que la publicación de Nauman consta de las fotografías realizadas a intervalos regulares del incendio que él provoca de una copia de la publicación de Ruscha. Posteriormente la publicación de Nauman

---

<sup>629</sup> En el catálogo, la coautora Britt Salvesen analiza la relación de la exposición con el trabajo de Ruscha en las páginas 26-28. Esta publicación presenta una colección de fotografías mucho más completa que el catálogo original y aclara las diferencias técnicas y estéticas entre, por ejemplo, el trabajo realizado por Ruscha y John Schott [ver página 142] a lo largo de la Ruta 66 [ver página 67].

<sup>630</sup> Bruce Nauman (1941), artista multimedia estadounidense. Su obra hace hincapié en la naturaleza conceptual del arte y del proceso de creación, teniendo como prioridad la idea y proceso creativo sobre el resultado final, recurre a la utilización de una gran variedad de materiales y a su propio cuerpo.

también sirvió de inspiración, en 2002, a Jonathan Monk<sup>631</sup>, quien toma la publicación de Nauman y también la incendia mientras lo graba en una película de 16 mm titulada *Small Fires Burning* [figura 276].



Figura 275.

Fotografía de la instalación realizada en 2011 de *Burning Small Fires* (1968), Bruce Nauman.



Figura 276.

Fotografía con cartel sobre la obra de Jonathan Monk, *Small Fires Burning* (2002) en una vitrina en la exposición *Ed Ruscha Books & Co.*, Gagosian Gallery, 2016.

En 1971, se publica *Six Hands and a Cheese Sandwich*, una publicación con contribuciones de diferentes artistas que rendían homenaje a Ruscha (Joel Fisher, Stephen Bush, John Waters, Tanja Lazetic y el propio Ruscha).

En la década de 2000, Anthony Hopewell<sup>632</sup> respecto a su trabajo fotográfico *Rooms with a View*<sup>633</sup> [figura 277] menciona: “La obra debe ser leída en el contexto de la

---

<sup>631</sup> Jonathan Monk (1969), artista británico. Su obra se apoya en referencias autobiográficas y otras extraídas de la historia del arte. Es autor de la publicación *None of the building on Sunset Strip*, (1998) en la que fotografió todas las calles conducentes a Sunset Strip. Esa misma referencia también fue utilizada por Edgar Arceneaux cuando realizó la publicación *107th Street Watts* (2003), con la misma composición y estructura que *Every Building on the Sunset Strip*. Monk también publicó, *& Milk: Today is Just a Copy of Yesterday* (2004), en clara alusión al título *Various Small Fires and Milk* de Ruscha, donde comienza con la fotografía de un vaso que se va duplicando, y al mismo tiempo que se añaden más vasos se pierde información y el color va cambiando.

<sup>632</sup> Anthony Hopewell (1948), fotógrafo británico.

<sup>633</sup> *Rooms With a View* (2003) es un trabajo fotográfico de Anthony Hopewell consecuencia de un *road trip* a través de Nevada y California. En cada habitación de hotel en la que Hopewell se hospedaba

literatura sobre el *American Road Trip* y el trabajo conceptual de Edward Ruscha. La diversidad del paisaje cultural estadounidense se demuestra mejor con estas vistas del exterior que con los interiores familiares y estandarizados de los hoteles” (Hopewell 2005, 98).



Figura 277.

Anthony Hopewell, *Room 115, Best Value Lodge, Mariposa, California*, 2003.

Otros homenajes a la obra de Ruscha son<sup>634</sup>:

1992, Jeffrey Brouws, *Twentysix Abandoned Gasoline Stations*.

2006, Louisa Van Leer, *Fifteen Pornography companies*.

2009, Michalis Pichler en *Twentysix Gasoline Stations*, a partir de la frase de Ruscha “las estaciones excéntricas fueron las primeras que dibujé” (Ruscha 2004, 28), muestra 16 gasolineras (diez menos de las prometidas en el título) construidas de manera idéntica situadas alrededor de Berlín. En su otra publicación *Every Building on the Ginza Strip* (2018), al igual que Ruscha, se apropia del trabajo de Suzuki y Shohachi mostrando un panorama de la calle Ginza con cada edificio identificado por un número de calle y señalando los cruces.

2010, Michael Maranda, *Twentysix Gasoline Stations, 2.0*, donde se reconstruye la publicación de Ruscha a base únicamente de imágenes tomadas de internet [ver página 219].

---

durante este viaje realizaba una fotografía de las vistas desde la ventana. Por lo que este punto de vista estaba determinado, no por el artista, sino por la aleatoria entrega de habitaciones en recepción y por la arquitectura del hotel.

<sup>634</sup> Para más información sobre las revisiones de Ruscha realizadas por artistas contemporáneos, consultar: Jeffrey T. Brouws *et al.*, *Various small books: referencing various small books by Ed Ruscha*, 2013.

### Danny Lyon, *The Bikeriders* (1968)

Danny Lyon<sup>635</sup> (1942), nació en Nueva York (Estados Unidos), tras graduarse en el Forest Hills High School viajó por Europa junto con su hermano y en Múnich (Alemania) compra su primera cámara, una Exa réflex de 35 mm. Al regresar a los Estados Unidos comienza a estudiar historia y filosofía en la Universidad de Chicago, durante esta época publica sus primeras fotografías en la revista universitaria. En 1963 termina la universidad y ese mismo año, publicó sus fotografías trabajando para el Student Nonviolent Coordinating Committee [Comité Coordinador Estudiantil No Violento]. Sus imágenes aparecieron en *The Movement: Documentary of a Struggle for Equality* (Lorraine Hansberry<sup>636</sup>, 1964), un libro documental sobre el Movimiento por los Derechos Civiles en la región sur de los Estados Unidos [figura 278]. Debido a este trabajo Lyon comienza a viajar por el país mediante *road trips* en los que realiza sus fotografías a favor de los derechos civiles (Cox et al. 2016, cap. Chronology).



Figura 278.

Danny Lyon, *Girls imprisoned at Leesburg Stockade*, 1963.

En 1965, Lyon es invitado al encuentro del grupo de moteros Chicago Outlaws, a los que se une. Durante el año siguiente, viajó con ellos compartiendo su estilo de vida mientras realizaba las fotografías (con una cámara Nikon y una Rolleiflex, además registraba las conversaciones con una grabadora) que se publicaron en *The Bikeriders* (1968) [figura 279]. Según menciona Lyon, las fotografías fueron “un intento de registrar y glorificar la vida del motociclista estadounidense” (cit. en Karpel 1979, cap. Lyon, Danny). En la publicación se muestra la dinámica de una subcultura que ha

---

<sup>635</sup> Para más información sobre la vida y obra de Danny Lyon, consultar: Julian Cox, Elisabeth Sussman, Alexander Nemerov, *Danny Lyon: Message to the Future*, 2016; Danny Lyon, *The Seventh Dog*, 2014; Danny Lyon, *Memories of the Southern Civil Rights Movement*, 2010.

<sup>636</sup> Lorraine Hansberry (1930 - 1965), dramaturga y escritora estadounidense.

rechazado el automóvil (como símbolo del conformismo) y mostrando su realidad de forma sencilla, sin forzar un desarrollo narrativo.

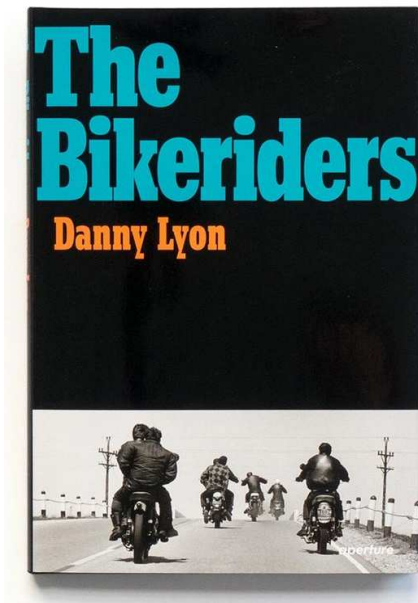


Figura 279.

Danny Lyon, *The Bikeriders*, edición de 2014 similar a la de 1964.

La publicación ha sido incluida en el estilo del “nuevo periodismo” fotográfico (Seymour 2016), ya que Lyon estaba inmerso en un tema, documentándolo y participando en él. “[*The Bikeriders*] Es un registro personal, que trata principalmente sobre motociclistas a quienes conozco y de los que me preocupo. Si algo ha guiado este trabajo más allá de los hechos de los mundos mostrados, es lo que he llegado a creer del espíritu de los motociclistas: la energía de la mano que gira el acelerador de los crepitantes motores de las grandes motocicletas y los transporta por las carreras, o a través del tráfico o, en ocasiones, al olvido” (Lyon 1968, IX).

La idea de Lyon era realizar un nuevo tipo de historia fotográfica, muy diferente de las que aparecían en las páginas de revistas como *Look* o *Life*. Sus protagonistas eran lo que Lyon consideraba el “departamento de filosofía” (cit. en *The University of Chicago Magazine* 1998, XIV), a los cuales citaba en su publicación, como al motorista Cal [figura 280]: “He visto lo que la mayoría de la gente ha leído. Estados Unidos, tío, lo he viajado de aquí para allá, tío, unas quince o veinte veces. No solo de Los Ángeles a Nueva York, sino de Oregón a Florida. Ya sabes, cualquier lugar al que decidiera viajar. Por lo tanto, creo que tengo más conocimiento almacenado aquí que la mitad de los universitarios de mi edad” (cit. en Akron Art Museum 2010).

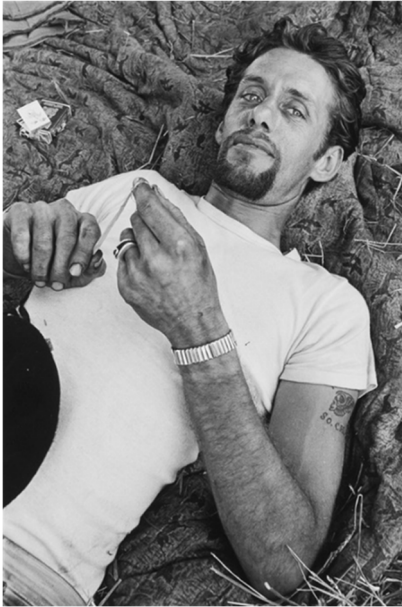


Figura 280.

Danny Lyon, *Cal, Springfield, Illinois*, 1965 o 1966.

*The Bikeriders* es considerada una de las publicaciones más influyentes de la década de 1960 y ayudó a convertir la contracultura de la motocicleta en parte de la psique estadounidense, siendo una de las fuentes documentales para la película *Easy Rider* (1969) [ver página 75]. Martin Parr menciona al respecto: “*The Bikeriders* representó un paso significativo en la fotografía estadounidense de la década de 1960, no solo lanzando una importante carrera fotográfica, sino que también le dieron a una generación más joven de fotógrafos un portavoz de su propia edad. Lyon era parte de la generación que estaba fotografiando, por lo que podía hablar con una voz auténtica acerca de sus temas, comprendiendo instintivamente no solo sus esperanzas y aspiraciones, sino también por qué se rebelaban contra todo tipo de autoridad adulta” (Parr y Badger 2004, 18).

## Lee Friedlander

Lee Friedlander<sup>637</sup> (1934) nació en el estado de Washington (Estados Unidos) (Chevrier 1989, 280), con 14 años comenzó a realizar fotografías (Blumberg 2018) por lo que decidió estudiar en el Art Center School (en la actualidad, Art Center College of Design) de Pasadena (California) (A. L. Morgan 2007, cap. Friedlander, Lee). En 1956, se mudó a la ciudad de Nueva York, donde los siguientes 15 años trabajó como fotógrafo independiente para muchas revistas, incluyendo *Sports Illustrated*, *Holiday* y *Seventeen*. Otra línea de trabajo fue la de fotografiar a músicos de jazz [figura 281]. Sus primeros trabajos fueron influenciados por Jean Eugène Auguste Atget [ver página 116], Robert Frank [ver página 357] y Walker Evans [ver página 302] (Sweigart 2014), con quien compartió amistad y forma de trabajar, aunque el punto de vista subjetivo de Friedlander es muy diferente del estilo más objetivo y frontal de Evans (Alcoz 2007).



Figura 281.

Lee Friedlander, *Billy Eckstine, Joe Newman, Eddie Jones*, 1956.

En la década de 1960, Friedlander, junto con Garry Winogrand [ver página 112] y Diane Arbus<sup>638</sup>, comienzan a ser conocidos como parte de una generación de fotógrafos

---

<sup>637</sup> Para más información sobre Lee Friedlander, consultar: Rod Slemmons, *Like a One-Eyed Cat: Photographs by Lee Friedlander: 1956-1987*, 1989; Peter Galassi y Richard Benson, *Friedlander*, 2005; Richard Benson, *Lee Friedlander: At Work*, 2003.

<sup>638</sup> Diane Nemerov (1923 - 1971), fotógrafa estadounidense, nació en Nueva York (Estados Unidos). Tras casarse con Allan Arbus se dedicó con él a la fotografía de moda en revistas como *Esquire*, *Vogue* y *Harper's Bazaar*. De 1955 a 1957, Diane estudió con la fotógrafa austríaca nacionalizada estadounidense Lisette Model (1901 - 1983), que ejerció gran influencia en su trabajo posterior, orientando a Diane hacia nuevas formas de trabajar técnicamente con las fotografías y de observar los objetos y sujetos fotografiados. Además de Model, otras influencias de Arbus se encuentran en Berenice Abbott [ver página 135], con quien estudió fotografía, Robert Frank [ver página 355], Louis Faurer y Alexey Brodovitch. Los años 1960 fue la década más productiva de su carrera, cambiando su objetivo por completo, recorrió los barrios marginales de Nueva York para seleccionar a los personajes que retrataba, entre los que se encontraban enanos, gigantes, nudistas, *streepers*, transexuales y prostitutas. En 1967 participó con 30 fotografías en la exposición *New Documents*, comisariada por John Szarkowski [ver página 142] para el MoMA, junto a Lee Friedlander [ver página 390] y Garry Winogrand.



callejeros, que utilizaron una “estética instantánea” o *snapshot* para capturar la vida urbana contemporánea de un modo realista. Trabajando principalmente con una cámara Leica de 35 mm y película en blanco y negro, el estilo de Friedlander se centra en el “paisaje social”, fotografiando escenas aisladas de la vida urbana, añadiendo, como estilo personal, los recursos que le ofrecía la ciudad: reflejos de los escaparates, puertas de vidrio y espejos laterales que combina para capturar el aspecto de la vida en las ciudades de los Estados Unidos [figura 282].



Figura 282.

Lee Friedlander, *New York City* [a veces llamada *Revolving Door*], 1963.

Esta fotografía es una de las más conocidas de Friedlander, muestra a un hombre y una mujer caminando uno hacia el otro a través de dos puertas giratorias diferentes. Friedlander los fotografió a través de una puerta de cristal, añadiendo otra superficie reflectante y un conjunto de marcos que dividen la escena.

En esta misma época Friedlander comenzó a realizar *road trips* por los Estados Unidos, centrando su atención y fotografiando la gente y los lugares que encontraba en esos viajes. Entre 1962 y 1963 también se dedicó a fotografiar otra faceta de la vida moderna que encontró en estos viajes, las pequeñas televisiones que se estaban volviendo ubicuas en casas y moteles de todo el país [figura 283] (Adatto 2008, 159).



Figura 283.

Lee Friedlander, *Florida*, 1963.

Las fotografías de esta serie llevan el nombre de la ciudad en la que fueron realizadas y no incluyen a ninguna persona, solamente pueden verse los televisores situados en habitaciones. En febrero de 1963, *Harper's Bazaar* publicó un ensayo fotográfico de cuatro páginas con estas imágenes titulado *The Little Screens* acompañado de un breve texto de Walker Evans, quien presenta a Friedlander como hostil al novedoso aparato: “Las imágenes en estas páginas son en realidad pequeños poemas de odio ingeniosos

y azotes [...] la luz pálida reflejada de los televisores arroja una maravilla sobrenatural sobre los objetos cotidianos y los accesorios con los que todos vivimos” (cit. en Anton 2015, 13).

### ***The American Monument (1976)***

*The American Monument* (1976) [figura 284], comenzó a tomar forma durante los *road trip*, en cierto momento se dio cuenta de que iban apareciendo todo tipo de memoriales o estatuas en sus hojas de contacto de series fotográficas que principalmente estaban relacionadas con otros asuntos. A partir de esta casualidad, comenzó a buscar tales monumentos en los consecutivos *road trip* a través del país consiguiendo coleccionar un archivo de miles de fotografías, de las que en la edición original de la publicación se utilizaron 213, la mayoría de ellas realizadas entre 1971 y 1975, y complementadas con un epílogo de Leslie George Katz<sup>639</sup>: “Monuments are metaphors for human values, persistent values that survive despite notice or neglect, unaccounted for by computers, cynicism, or professions of piety” [Los monumentos son metáforas de los valores humanos, valores persistentes que sobreviven a pesar de la atención o la negligencia, no se encuentran en las computadoras, el cinismo o las profesiones de piedad] (cit. en Doss 2008, 5).



Figura 284.

Lee Friedlander, *The American Monument*, 1976.

En 1927 Robert Musil<sup>640</sup> escribió sobre los monumentos: “[...] lo más sorprendente de los monumentos es que no se notan. No hay nada en el mundo que sea tan invisible como los monumentos. Indudablemente, están preparados para ser vistos, sí, para atraer la atención; ¿Pero acaso están al mismo tiempo impregnados de algo, por donde la atención pasa sin detenerse por un momento como las gotas de agua sobre el

---

<sup>639</sup> Leslie George Katz (1918 - 1997), escritora y editora estadounidense, y fundadora de Eakins Press, editorial especializada en libros de arte y literatura.

<sup>640</sup> *Robert Musil* (1880 - 1942), escritor austríaco.

aceite?”<sup>641</sup>, en cierto modo, el planteamiento del proyecto de Friedlander es semejante al de esta frase, y a partir de que se diera cuenta de la existencia de los monumentos se dedicó a “hacer visible lo invisible”<sup>642</sup> (Aceti 2009, 32-33). Para enfatizar esta perspectiva realizó las fotografías mostrando cómo los monumentos se esconden en las ciudades: rodeados por el tráfico, por la publicidad, en general “empequeñecidos” por la abundancia de ruido ambiental [figura 285].



Figura 285. Lee Friedlander, *Brigadier General Albert Pike. Washington, D.C. Now removed*, 1972.

El comisario John Szarkowski [ver página 143] menciona: “Todavía me sorprende y me alienta el profundo afecto de esas imágenes, la tolerante ecuanimidad del fotógrafo frente a los hechos, la generosidad de espíritu, la libertad de la pomposidad y la retórica. Uno podría llamar a este trabajo un acto de alto patriotismo artístico, un logro que podría ayudarnos a reclamar esa palabra de los ideólogos y los expedidores” (cit. en Tauro 2017).

### ***America by Car (2010)***

La serie *America by Car* [figura 286] comienza en 1995 mientras Friedlander viajaba en automóviles de alquiler por los Estados Unidos para trabajar en otros proyectos,

---

<sup>641</sup> “[...] das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, daß man sie nicht bemerkt. Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler. Sie werden doch zweifellos aufgestellt, um gesehen zu werden, ja, geradezu, um die Aufmerksamkeit zu erregen; aber gleichzeitig sind sie durch irgend etwas gegen Aufmerksamkeit imprägniert, und diese rinnt Wassertropfen-auf-Ölbezug-artig an ihnen ab, ohne auch nur einen Augenblick stehen zu bleiben?” (Musil 1978, 2:506).

<sup>642</sup> Otra interpretación a este respecto sería la de Paul Klee: “El arte no reproduce lo visible, sino que lo hace visible. La naturaleza de la gráfica conduce fácilmente —y con razón— a la abstracción. Lo esquemático y fantástico del carácter imaginario viene dado y se manifiesta al mismo tiempo con gran precisión. Cuanto más puro es el trabajo gráfico, es decir, cuanta más importancia se da a los elementos formales en los que se basa la representación gráfica, tanto más deficiente es la preparación para la representación realista de las cosas visibles” (Klee 1920, 28).

cuando comenzó a realizar fotografías ocasionalmente desde el coche. Para la publicación hace una selección de las fotografías realizadas hasta 2009 en las que muestra los Estados Unidos desde el punto de vista del ciudadano medio de este país, donde el automóvil es uno de los íconos de la cultura y el desplazamiento privado por carretera sigue siendo el principal medio de transporte. Al realizar fotografías desde dentro del automóvil, Friedlander hace de este una “forma real” que determina los límites del proyecto («America By Car (Special Edition)» 2010).

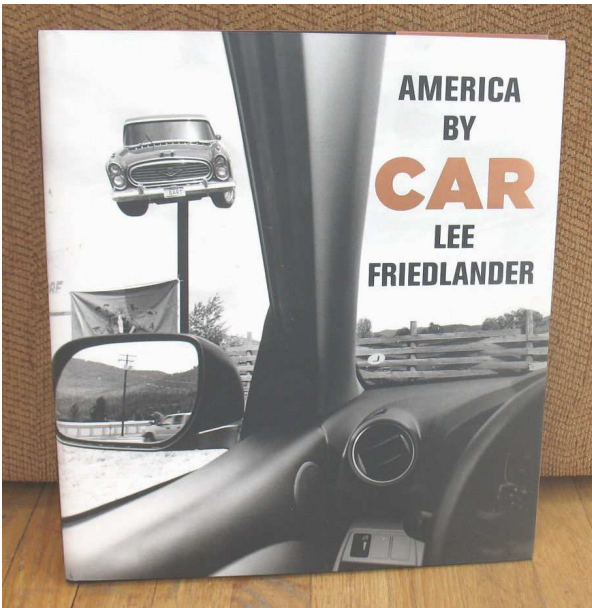


Figura 286.

Lee Friedlander, *America by Car*, 2010.

Cabe destacar el cambio de formato respecto a *The American Monument*, ya que a comienzos de los años 1990 Friedlander sustituye la cámara Leica por una Hasselblad Super Wide, lo que le da la posibilidad de experimentar con un objetivo de gran angular en negativos de 6 x 6” [15,24 x 15,24] (O’Hagan 2011) y manteniendo el blanco y negro. El gran angular de la cámara produce fotografías más nítidas, en las que se puede apreciar un mayor detalle, aunque tiende a exagerar ligeramente la perspectiva, dando al primer plano, en este caso el automóvil, una sensación de mayor cercanía respecto a la distancia real que se encuentra del fondo en el exterior [figura 287].



Figura 287.

Lee Friedlander, *Montana*, 2008.

“It was the maw of the Superwide [sic] that suggested to Friedlander that he add to his already overstuffed inventory the bulbous plastic landscape of the contemporary automobile interior” [Fueron las fauces de la Super Wide las que sugirieron a Friedlander que agregara a su ya sobrecargado inventario el bulboso paisaje plástico del interior del automóvil contemporáneo] (Galassi y Benson 2005, cap. Introduction).

En la publicación, Friedlander ordena las fotografías por temas (monumentos, personas, carteles, iglesias, casas, fábricas, etc.) y no por geografía o cronología por lo que *America by Car* es más bien un ejercicio de tipología, en la línea de *Twentysix Gasoline Stations* de Edward Ruscha [ver página 372] o los restos industriales de Bernhard y Hilla Becher [ver página 169]. En las fotografías también incluye los espejos retrovisores, los cuales cumplen una función similar a los cristales o espejos de sus fotografías de la década de 1960, mostrando otras imágenes dentro de la escena principal [figura 288].



Figura 288.

Lee Friedlander, *New York City*, 2002.

## **Jacob Holdt, *American Pictures* (1977)**

Jacob Holdt (1947), nace en Copenhague (Dinamarca) aunque en 1950 se muda junto con su familia al pequeño pueblo de Fåborg (Dinamarca), donde pasó la mayor parte de su infancia. Tras finalizar sus estudios entra en la Guardia del Palacio Real de donde es expulsado a los ocho meses al participar en protestas contra la Guerra de Vietnam y las condiciones en el Tercer Mundo (Holdt 2008).

En la primavera de 1970, Holdt parte hacia Canadá, donde fue invitado a trabajar en una granja. Desde allí planeó hacer *autostop* hasta Chile, donde tenía la intención de apoyar la lucha democrática de Salvador Allende<sup>643</sup> por la justicia social, pero en el camino a América del Sur se encontró con tanta injusticia, miseria y pobreza en los Estados Unidos que abandonó sus planes. Estaba conmocionado y, al mismo tiempo, fascinado por las contradicciones de la sociedad estadounidense y quería experimentar esas paradojas por sí mismo, comenzando a ir a los lugares que otras personas evitarían (Orvell 2003, 132). De esta manera terminó quedándose en los Estados Unidos durante más de cinco años, cruzándolo mediante *autostop* (Holdt 1997) y haciendo fotografías, llegando a vivir con unas 350 familias en 48 estados (Kruger 1994, 121). La mayoría de estas personas eran afroamericanos empobrecidos, trabajadores emigrantes del sur e indigentes que vivían en los “ghettos” situados en el norte urbano. Las cartas que Holdt envió a sus padres al comienzo de su viaje resultaron tan increíbles<sup>644</sup> que en 1972 le enviaron una cámara Canon Dial de medio formato por su cumpleaños (Holdt 2007), pidiéndole que le enviaran algunas fotografías (Netsky 2010). Para conseguir el dinero para pagar los carretes tuvo que vender su plasma sanguíneo en los bancos de sangre (Saltzstein 2010).

El resultado del viaje fueron unas 15.000 fotografías, cuya selección fue publicada con el título *American Pictures*<sup>645</sup> [figura 289], esta puede ser vista como un diario de viaje

---

<sup>643</sup> Salvador Guillermo Allende Gossens (1908 - 1973), médico cirujano y político chileno, presidente de Chile desde el 3 de noviembre de 1970 hasta el día de su muerte el 11 de septiembre de 1973, cuando en medio de una crisis económica, su gobierno terminó abruptamente mediante un golpe de Estado, en el que participaron las Fuerzas Armadas y el cuerpo de Carabineros auspiciadas por los intereses estadounidenses.

<sup>644</sup> Para Jacob Holdt, habiendo crecido en el estado de bienestar de Dinamarca, resultó un gran choque la pobreza que encontró durante sus viajes por un país tan próspero como Estados Unidos (Netsky 2010).

<sup>645</sup> Para más información sobre el origen del proyecto *American Pictures*, consultar:

<http://www.american-pictures.com/english/intro/photography.htm> (página web personal del artista).

por unos Estados Unidos diferentes a los que se nos suele mostrar en los medios de comunicación y en la cultura popular, realizado a través del contacto cercano con las personas (Hoernle 2011) en las que Holdt describe sus variadas experiencias<sup>646</sup>.

---

<sup>646</sup> En cuanto a la neutralidad de los hechos narrados por Jacob Holdt en su publicación existe cierta polémica sobre si se puede afirmar que varias de las situaciones vividas por él fueron “embellecidas” a su favor, pudiéndose encontrar contradicciones en la narración de los hechos enfrentándolos con las versiones de otros testigos. Para ejemplificar esta afirmación tenemos el incidente de Wounded Knee (Blüdnikow 2015), en donde, entre otros hechos, Holdt relata: “[X] Llamó a todo el campamento y pronunció un largo discurso sobre la promiscuidad que florecía en el campamento y cómo teníamos que respetar las tradiciones indias y estar de luto con dignidad después de la muerte de Eastlake, etc., etc. Luego llamó a todos los indios a discutir si los blancos deben ser expulsados o no. Más tarde descubrí que había habido una mayoría, pero que X había retrocedido y exigido que nos quedáramos. En resumidas cuentas, X se había enamorado profundamente de mí y estoy absolutamente seguro de que esa era la única razón por la que a los blancos se les permitía permanecer en el campamento. Poco a poco comencé a darme cuenta de lo enamorada que estaba X de mí. Como estaba excesivamente celoso de Bobby, recibí órdenes de dormir en la tienda de honor en el futuro, junto con él y Rosemary, que estaba de luto. Me conmovió mucho compartir la tienda de la viuda de uno de los primeros indios que fueron asesinados en la primera insurrección india de los tiempos modernos. En mi intoxicación revolucionaria sentí que había aterrizado justo en el medio de un punto focal histórico. Ya me había hecho buen amigo de Rosemary por el discurso que había pronunciado sobre el cuerpo de su esposo, y tenía sentimientos muy fuertes por ella, de ocho meses de embarazo como estaba. Pero de ahí a vivir realmente con ella y el líder en la tienda de honor fue sin embargo un salto. Naturalmente, sentí cierto orgullo hacia los otros blancos por haber sido ‘ascendido’ al tipi de Rosemary” (Holdt 2005). A este respecto, Martin Kasler escribe en la revista *Danskeren - Indsig-Udsyn*: “De inmediato, me sorprendió que Jacob Holdt llamara al indio muertos y a su viuda Eastlake y Rosemary respectivamente. El muerto era, de hecho, un hombre blanco de 47 años llamado Frank James Clear, quien había anunciado ser nativo americano y se hacía llamar Frank Clearwater. Su viuda de 36 años, por otro lado, era una verdadera nativa americana llamada Morningstar [...] En [el periódico] *Kristeligt Dagblad*, Jacob ha mantenido la cronología de los funerales de Frank Clearwater y Buddy Lamont correctamente. Por el contrario, el puercoespín sigue siendo ‘Porquepine’, al igual que Holdt llama al curandero Leonard Crow Dog por ‘Leonard Crow Bog Dog’ y al presidente del Consejo Tribal de Pine Ridge, Dick Wilson, por ‘Dick Wilmon’” (Martin Kasler 2015, 16). Posteriormente, en una entrevista al semanario *Weekendavisen* se defiende usando lo que él llama “métodos Jan Stage”: “Acabo de reproducir lo que escuché de todos aquellos que estaban tan locos como yo. Traté de hacerlo objetivamente diciendo ‘nosotros’”. “Fingiste haber visto cosas de las que solo había oído hablar”, pregunta el periodista, a lo que Holdt responde: “Sí, tal vez lo hice. Probablemente pensé que, si no fuera lo suficientemente dramático, nadie tomaría esta historia, así que allí probablemente me haya exagerado un poco para vender la historia” (cit. en Grønkvær 2015). Finalmente, Kasler pregunta a Owen Luck y Kevin McKiernan, de quienes hay pruebas fehacientes de haber estado durante todo el tiempo que duró el incidente en Wounded Knee, si habían visto a Holdt durante aquellos días, a lo cual responden que nunca habían oído hablar de él (Kasler 2015). Para más información sobre el incidente de Wounded Knee, consultar: Owen Luck, “A Witness at Wounded Knee, 1973” en *The Princeton University Library Chronicle*, 2006: 330-357.

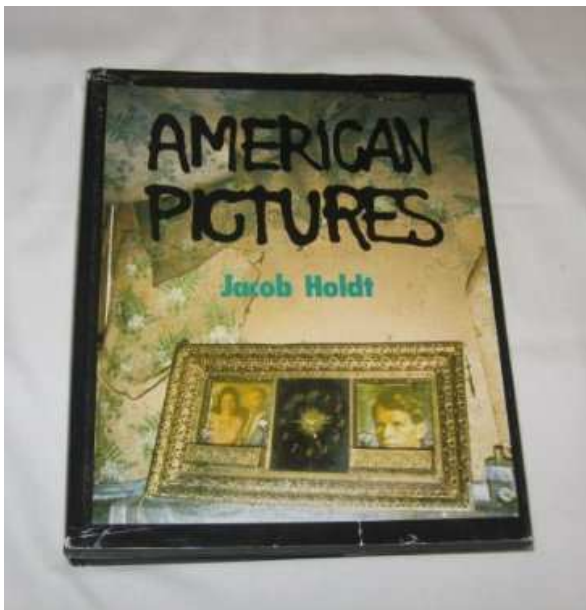


Figura 289.

Jacob Holdt, *American Pictures*, 1977.

Su “vagabundeo”<sup>647</sup> (Holdt 1997) lo lleva a través de los campos de trabajo forzado de negros, mexicanos y blancos pobres del sur, vivir en barrios marginales predominantemente afroamericanos [figuras 290] o en con nativos americanos, a conocer drogadictos, travestis y transexuales, llegando a ser arrestado por el FBI<sup>648</sup>, pero también a moverse por el ambiente opuesto de la sociedad estadounidense que retrataba al ser invitado por la clase alta blanca y acaudalados descendientes de banqueros y hombres de negocios, incluyendo encuentros con Jay Rockefeller<sup>649</sup> y Ted Kennedy<sup>650</sup>. Holdt escribió al respecto: “Había estado en los picos más altos y había estado en las más profundas profundidades sombrías con un pie en la tumba de Estados Unidos” (cit. en Gunkel 2010). Un viaje de contrastes que, sin embargo, le hace

---

<sup>647</sup> Jacob Holdt menciona en una entrevista: “Por eso prefería calificarme a mí mismo de vagabundo. Es una filosofía diferente. [...] un autoestopista viaja de un punto A a un punto B, mientras que un vagabundo se mueve en una tercera dimensión. Aguanta lo que le echen y trata de seguir adelante” (Saltzstein 2010).

<sup>648</sup> Respecto a las agencias de información, existen documentos que implican a Jacob Holdt con el Комитэ́ т Госуда́рственной Безопа́сности [Comité para la Seguridad del Estado] (KGB). Según la documentación existente, las fotografías de Holdt atrajeron la atención de la KGB, ya que estaban interesados en orientar al público occidental hacia los problemas de los Estados Unidos y creyeron que Holdt podría ser utilizado por sus fotografías críticas. El oficial de la KGB Nikolai Gribin fue el encargado de contactar con Holdt por primera vez en el verano de 1976, quedando registrado como agente del KGB con el nombre en código PRIST. Holdt estuvo en varias ocasiones en reuniones en terceros países con oficiales de la KGB, ya que, según el archivo Mitrokhin, recibió 120.000 DKK [40.000 EUR de 2020] por su trabajo. Para más información, consultar: Nigel West, *Historical Dictionary of International Intelligence*, 2006; Peter LaCour, *KGB i Danmark: agenter og kontakter under Den Kolde Krig*, 2010; Morten Heiberg, *PET-Kommissionens beretning: KGB's kontakt- og agentnet i Danmark: sagerne i PET's arkiv vedrørende Arne Herløv Petersen og Jørgen Dragsdahl*, 2009.

<sup>649</sup> John Davison “Jay” Rockefeller IV (1937), político estadounidense.

<sup>650</sup> Edward Moore “Ted” Kennedy (1932 - 2009), político estadounidense.



descubrir los aspectos positivos del país, especialmente la calidez y la hospitalidad del pueblo estadounidense, que le permitieron desarrollar “un gran amor por el país” (Holdt 1985, 304).



Figuras 290. Jacob Holdt, fotografías publicadas en *American Pictures*, ca. 1973.

Las influencias que pudo tener en su trabajo no quedan claras ya que como él propio Holdt menciona en una entrevista: “[...] yo no soy fotógrafo; no más que cualquier persona que coja una cámara. Tras aparecer *American Pictures*, apenas hice fotos durante doce años. Mi talento era lograr el acceso a las casas y a las vidas de la gente. Una vez ahí, lo único que tenía que hacer era apuntar con mi cámara y disparar. A veces la gente me envía fotos de personas sin hogar viviendo en la calle, pero francamente, eso me aburre. Cualquiera puede hacer fotos así” (cit. en Saltzstein 2010). Por lo que relacionar su trabajo con el de Robert Frank o la FSA por su posible semejanza es una afirmación que no puede realizarse con la documentación disponible (Dyer 2009, 11).

## Joel Sternfeld, *American Prospects* (1987)

Joel Sternfeld (1942) nace en la ciudad de Nueva York (Estados Unidos), lugar donde estudió en el *Dartmouth College* y, tras lo cual, enseñó fotografía en el *Sarah Lawrence College* desde 1985. En 1970, después de aprender la teoría del color de Johannes Itten<sup>651</sup> y de Josef Albers<sup>652</sup>, comenzó a realizar fotografías en color<sup>653</sup> siendo un elemento importante de su obra a partir de entonces, por lo que ha sido incluido dentro del grupo del *New American Color Photography* junto con William Eggleston [ver página 156], Stephen Shore [ver página 149] o Richard Misrach. Además del uso del color, estos artistas tenían en común centrarse en temas relacionados con la vida contemporánea, presentando retratos directos de los suburbios y críticas del *American Dream* («New American Color Photography» 2018).

Antes de comenzar con su obra fotográfica como la conocemos, Sternfeld soñaba con seguir las estaciones recorriendo los Estados Unidos como Edwin Way Teale<sup>654</sup>, uno de sus escritores favoritos, que había seguido la llegada de la primavera a lo largo de toda la costa este de Estados Unidos, empezando en Florida (Sternfeld 2006). Pero para cuando comenzó el proyecto *American Prospects*<sup>655</sup> [figuras 291] “en 1978 había viajado lo bastante como para saber que la América de mis fantasías infantiles — aquella América en la que el Sur era una extensión inabarcable de tierra rojiza, el

---

<sup>651</sup> Johannes Itten (1888 - 1967), pintor, diseñador, maestro, escritor y teórico expresionista suizo, entre 1919 y 1922, Itten dio clases en la Bauhaus, desarrollando el innovador “curso preliminar” cuyo fin era enseñar a los estudiantes los fundamentos y características de los materiales, la composición y el color. En esta época publicó el libro *The Art of Color*, que describe la “esfera de color” de Itten de 12 colores.

<sup>652</sup> Josef Albers (1888 - 1976), artista (pintor, filósofo, profesor, fotógrafo y diseñador de muebles) y profesor alemán, su trabajo, tanto en Europa como en los Estados Unidos, creó la base de algunos de los programas de educación artística más influyentes del siglo XX.

<sup>653</sup> Sobre el uso del color en sus primeros años, Joel Sternfeld dice: “Recuerdo que a principios de la década de 1960 fui a una galería a mostrar mi trabajo y el galerista me preguntó: ¿Por qué trabajas en color, con lo natural que es el blanco y negro? Éramos muy pocos los que trabajábamos el color y todos nos conocíamos: Stephen Shore, Helen Levitt, William Eggleston... Era una situación parecida a la del cristianismo de las catacumbas: si por casualidad te encontrabas con un fotógrafo que estaba haciendo lo mismo que tú, lo único que querías era meterte con él en un sótano para hablar largo y tendido, como nuevos conversos deseosos de intercambiar pareceres sobre los misterios de vuestra religión” (Sternfeld 2006).

<sup>654</sup> Edwin Way Teale (1899 - 1980), naturalista, fotógrafo y escritor estadounidense. Sus obras sirven de fuente principal para documentar las condiciones ambientales en América del Norte desde 1930 hasta 1980. Es conocido por su serie *The American Seasons*, cuatro libros que documentan más de 121.000 km de viajes en automóvil a través de los Estados Unidos siguiendo las estaciones cambiantes.

<sup>655</sup> El título *American Prospect* se puede traducir como *perspectivas* o *vistas americanas*, aunque la palabra “prospect” es rica en significados y el título también alude a exploraciones, posibilidades o esperanzas, conceptos referenciales a los Estados Unidos (Fernández Martínez 2006b, 88).

Suroeste un paisaje de cactus y atardeceres color turquesa y el Medio Oeste un mar de campos de maíz envueltos en neblina— ya no existía; que lo que había era una América nueva hecha de autopistas, bloques de apartamentos y nuevas tecnologías, y que era preciso poner al día aquellas visiones románticas de mi niñez si no quería que mi trabajo cayera en la pura nostalgia. Empecé, pues, mi camino dispuesto a encontrar belleza y armonía en aquella nueva América” (Sternfeld 2006).



Figura 291. Izquierda: Joel Sternfeld, *American Prospects*, 1987. Derecha: Joel Sternfeld, *McLean, Virginia, December 1978*, 1978.

En vez de retratar a los Estados Unidos idealizados, comenzó su *road trip* con la idea de retratar la realidad tal y como la encontrara en la nación, a los estadounidenses normales que viven su vida cotidiana y el gran paisaje estadounidense, entendido no solo como realidad física, sino también como una realidad histórica y social, siguiendo, con su propio estilo, el concepto de la obra fotográfica de Robert Frank<sup>656</sup> [ver página 357] (C. Phillips 2008), Walker Evans<sup>657</sup> [ver página 302] (Sternfeld 2006) y Joshua

<sup>656</sup> Sobre la influencia de Robert Frank en la obra de Joel Sternfeld, Cara Phillips menciona: “Recuerdo con perfecta claridad el día en que llevó el libro de Frank a la clase y nos contó cómo solía dormir con él todas las noches y volver a sus páginas una y otra vez para descifrar sus secretos. Entonces, al leer su ensayo, reconocí la emoción en la voz de Joel sobre estar presente en la última edición de *The Americans* bajo la supervisión del Sr. Frank. Debe ser bastante increíble darse cuenta de que ha logrado su sueño y alcanzado el nivel de su mentor. Para mí, *American Prospects* se sienta hombro a hombro con *The Americans* como un cuerpo fotográfico seminal de trabajo” (C. Phillips, 2008).

<sup>657</sup> Sobre la influencia de Walker Evans, Joel Sternfeld menciona: “Una de mis fuentes de inspiración al emprender *American Prospects* fue Walker Evans: llegué a la conclusión de que su obra describía una América, la de los años treinta [1930], que se derrumbaba físicamente, pero en la que el espíritu humano se mantenía indemne. Y descubrí que la América que yo tenía ante mí era justamente la antítesis de aquella: a finales de los setenta [1970] estaba emergiendo toda una nueva realidad física deslumbrante, pero la gente estaba muy turbada espiritualmente. Decidí que quería que mis fotos expresaran esta idea. No podía imaginarme que me iba a encontrar, por ejemplo, con una casa en llamas frente a la cual un

C. Taylor<sup>658</sup>, en su publicación que significaba mucho para Sternfeld: *America as Art* (1978) («Decent exposures» 2002).

En 1978, Sternfeld realizó el proyecto viajando en una furgoneta Volkswagen T2 de 1972 (*The New York Times Magazine* 1987) gracias a la Beca Guggenheim (al igual que Robert Frank) (O'Hagan 2017), y al igual que Shore haría en *Uncommon Places* (1982), utilizó una cámara de gran formato de 8 x 10" [20,32 x 25,4 cm] montada en un trípode (O'Hagan 2017). Este formato era una cuestión relevante, ya que al principio utilizaba, al igual que casi todos sus colegas, una cámara de 35 mm con película Kodachrome («First Pictures - Joel Sternfeld» 2012), pequeña y manejable, además de bastante económica en su mantenimiento y en la compra de películas y revelados, que además eran accesibles en cualquier lugar de los Estados Unidos. Pero al emprender su proyecto finalmente optó por una cámara *Wista* con negativos de 8 x 10" [20,32 x 25,4 cm] menos manejable (Dalmau 2011), ya que era bastante pesada y con un considerable volumen, además de ser más cara de utilizar, ya que su uso implicaba la necesidad de películas y laboratorios caros. La decisión de trabajar con esta cámara fue para alejarse de la fotografía callejera genérica que había estado haciendo en Nueva York, diferenciándose así de otros fotógrafos de finales de la década de 1970, consiguiendo una visión más compleja de su país mediante encuadres más formales (menos *snapshot*), explorando lo común y lo ordinario al tiempo que muestra las incongruencias del día a día (J. A. P. Alexander 2015, 11). Renunciaba a las ventajas de las cámaras pequeñas, como la comodidad, la velocidad y la facilidad de registrar acciones espontáneas o "momentos decisivos" [ver página 111] para ganar en fotografías más detalladas («Pioneer in color photography crisscrosses America with a camera» 2017), iluminadas por una luz sin grandes contrastes ni claroscuros, y "con matices que se podían convertir en las armonías cromáticas limitadas y equilibradas que Sternfeld esperaba poder crear" (Fernández Martínez 2006a).

Las fotografías de Sternfeld muestran la "América" tal y como se la encuentra, resultando en una "colección de vistas" tan variada de los Estados Unidos como variado puede llegar a ser el país, ya que no se centró en un solo aspecto, sino que quiso abarcar un rango de situaciones lo más amplio posible. El propio autor ha destacado sus

---

bombero escogía tranquilamente una calabaza, pero en cuanto vi aquella escena [figuras 291] supe que respondía a la perfección a lo que yo tenía en la cabeza" (Sternfeld 2006).

<sup>658</sup> Joshua Charles Taylor (1917 - 1981), pintor estadounidense.

intenciones de que la serie no fuese solo un conjunto de documentos, sino también un conjunto de “relatos reflexivos en los que se reuniera la fantasía ideológica y la realidad empírica, una manera visual de meditar sobre la idea o, mejor dicho, el ideal de América, un edén al alcance de todos, el paraíso en la tierra” (cit. en Fernández Martínez 2006b, 93). En cuanto a la realización de las fotografías, debido a los 20 minutos aproximados que necesitaba para prepararse, ninguna es espontánea o parece descuidada, sino que todas resultan compositivamente estables [figuras 292, 293, 294, 295 y 296].



Figura 292.

Joel Sternfeld, *USS Alabama, Mobile, Alabama, September 1980*, 1980.



Figura 293.

Joel Sternfeld, *Ketchum, Idaho, October 1980*, 1980.



Figura 294.

Joel Sternfeld, *Wet n' Wild Aquatic Theme Park, Orlando, Florida, September 1980, 1980.*



Figura 295.

Joel Sternfeld, *Lake Oswego, Oregon, 1979, 1979.*



Figura 296.

Joel Sternfeld, *Solar Pool Petals, Tucson, Arizona, April 1979, 1979.*

A la hora de realizar la selección para el ensayo fotográfico Sternfeld fue alternando los retratos de personas con los paisajes, los cuales ya no eran como los grandes paisajes vírgenes de Ansel Adams [ver página 116], sino que siempre denotaban la presencia o intervención humana.

Con *American Prospects*, Sternfeld llegó a la conclusión de que quería dedicar su trabajo<sup>659</sup> a la dicotomía entre la utopía y su reverso (normalmente denominada “distopía”). En 1982 visitó a Scott Nearing<sup>660</sup> y, como el propio Sternfeld comenta sobre este encuentro: “le enseñé las fotos que algo más tarde se convertirían en *American Prospects* pensando que le gustarían, porque eran críticas con Estados Unidos, pero no le gustaron nada, le parecieron demasiado críticas y me sugirió que imaginara un mundo ideal y luego lo fotografiara” (cit. en «Joel Sternfeld: el color, el instante perfecto» 2012).

---

<sup>659</sup> Durante su carrera Joel Sternfeld ha realizado un total de 19 ensayos fotográficos siguiendo con una estética semejante a la de *American Prospects*, pero con temas diversos. Para más información, consultar:

<https://www.joelsternfeld.net/books> (página web personal del artista).

<sup>660</sup> Scott Nearing (1883 - 1983), economista estadounidense, fue defensor de la vida simple y de la “vuelta a la tierra”, ejerciendo una gran influencia sobre los movimientos hippies de la década de 1960.

**Paul Graham, *American Night* (2003), *A Shimmer of Possibility* (2007), *The Present* (2012)**

Paul Graham<sup>661</sup> (1956), nacido en Stafford (Reino Unido), es un fotógrafo autodidacta que comenzó a realizar sus primeras fotografías cuando era un niño por encargo de su líder *Scout*<sup>662</sup>. Inicialmente, estudió microbiología en la Bristol University, momento en el que descubrió las obras de Walker Evans [ver página 302], Robert Frank [ver página 357], Edward Weston [ver página 133] y Paul Strand<sup>663</sup> en la sección de antropología social de la biblioteca de la universidad: “De repente, fue como si una luz se encendiera. Fue el descubrimiento de que realmente se podía decir algo con la fotografía. Comprendí la obra de inmediato, aunque no pudiera expresarlo por completo con nadie más”<sup>664</sup>.

Entre 1981 y 1986, mientras vivía en Londres, Graham hizo tres ensayos fotográficos: *A1: The Great North Road* (1983), *Beyond Caring* (1986) y *Troubled Land* (1987). Estas publicaciones mostraban uno de los primeros ejemplos en unir la práctica contemporánea del color<sup>665</sup> con el género documental.

En la década de 1990 comienza una serie de tres ensayos fotográficos sobre los Estados Unidos: *American Night* (con fotografías realizadas de 1998 a 2002, publicado en 2003), *A Shimmer of Possibility* (con fotografías realizadas de 2004 a 2006, publicado en 2007) [figura 297] y *The Present* (con fotografías realizadas de 2009 a 2011, publicado en 2012), donde cada uno abarca solo uno de los tres controles principales de la cámara: la apertura (que controla la luz), el obturador (que controla el tiempo) y el enfoque (que especifica lo que se fotografía), por lo que “la trilogía de las obras

---

<sup>661</sup> Para más información sobre la vida y obra de Paul Graham, consultar: Paul Graham, *Hackers & painters: Big ideas from the computer age*, 2004; <http://www.paulgraham.com/> (página web personal del artista).

<sup>662</sup> Un líder *Scout* o *Scouter* se refiere al líder adulto entrenado de una unidad *Scout*.

<sup>663</sup> Otras influencias mencionadas por Paul Graham, son: William Eggleston [ver página 155], Stephen Shore [ver página 148], Lee Friedlander [ver página 390], Robert Adams [ver página 141] y Lewis Baltz, artista visual y fotógrafo estadounidense, perteneciente al movimiento de los *New Topographics* [ver página 142] de la década de 1970.

<sup>664</sup> Paul Graham, citado en Sean O'Hagan, “Paul Graham: The photography I most respect pulls something out of the ether”, en *The Observer*, 11 de abril de 2011.

<sup>665</sup> Fotógrafos del Reino Unido tales como Richard Billingham, Tom Wood, Paul Seawright, Anna Fox, Simon Norfolk o Nick Waplington comenzaron a trabajar con color por esa época, formándose así una nueva escuela de fotografía británica (P. Graham, 2018).



estadounidenses también podría describirse como una interacción con la luz, el tiempo y la conciencia” (P. Graham 2018).



Figura 297.

Paul Graham, *New Orleans, 2005 (Cajun Corner)*, 2005. Fotografía publicada en *A Shimmer of Possibility*, 2007.

En *American Night* (2003) [ver Anexo 7], las fotografías muestran la fractura social de los Estados Unidos, en especial la difícil situación de la comunidad afroamericana («American Night | Paul Graham» 2004). De las 63 fotografías, 43 están sobreexpuestas [figura 298] y muestran espacios públicos como canchas de baloncesto, bordes de carreteras o aparcamientos donde deambulan los afroamericanos, e intercaladas con estas fotografías hay otras sin sobreexponer que nos muestran espacios urbanos con casas idénticas de clase media o alta [figura 299]. En esta obra “Graham nos hace ver con fuerza y sutileza las desigualdades ignoradas en una sociedad que parece pdrirse por momentos. El juego blanquecino y de color deslumbrante es un recurso estético [...] que nos envuelve y traslada a los límites de la sociedad de Estados Unidos” (Albalá y Fernández 2011).



Figura 298.

Fotografía publicada en *American Night*, Paul Graham, 2003.

“La luz abrasadora en la mayoría de las imágenes de *American Night* recuerda a la sensación de salir de una habitación oscura a una luz solar brillante. El áspero fulgor del mundo real convierte el ver en una

experiencia difícil o incluso dolorosa. No nos damos cuenta de las figuras que habitan en la tierra de nadie que son los suburbios: caminar, esperar, sentarse o tambalearse por el territorio del centro de los Estados Unidos [Central United States], su presencia es tan ubicua que han logrado una casi invisibilidad” (Heiss 2003).



Figura 299.

Fotografía publicada en *American Night*, Paul Graham, 2003.

“Drenados de color, sombras y formas, resuenan las vidas de aquellos retratados caminando, cargando, esperando y vagando en una blancura infinita, hasta que la secuencia se ajusta momentáneamente en una imagen vibrante a todo color de una casa nueva, una ‘casa de ensueño’, con cielo azul, césped de una paleta de colores verdosa que es perfecta más allá de cualquier logro, o para un retrato de la calle intensamente oscura, antes de regresar a la interminable blancura cegadora de la vida cotidiana” («American Night | Paul Graham» 2004).

*A Shimmer of Possibility* (2007) [figura 300] consta de 12 volúmenes individuales de tamaño idéntico, cada uno es una narración fotográfica independiente en la que se puede ver una parte de la vida cotidiana que Graham encontró en los Estados Unidos, como un hombre que fuma un cigarrillo mientras espera un autobús en Las Vegas o una mujer que recoge su correo de un buzón en Nueva Inglaterra, reflejando el flujo constante de la vida. La cantidad de páginas con fotografías de cada volumen varía desde una sola hasta las 60. La forma de crear una publicación dividida en volúmenes le resultó el formato más útil a la hora de abarcar la naturaleza de la obra, dando al flujo de la vida que narran sus fotografías mayor importancia que a la idea de cierre o conclusión, creando un conjunto donde realmente no pasa nada “especial”, aunque tampoco se excluye nada, pero todo son posibilidades («A Shimmer of Possibility | Paul Graham» 2018).



Figura 300. Paul Graham, *A Shimmer of Possibility*, 2007.

“[Son] solo 12 volúmenes, pero no hay uno que pueda decir esto es el número uno, el dos, el tres, el diez, ... no están numerados. Los puedes ver, los puedes leer en el orden que tú quieras, porque no hay uno primero y otro que lo siga. En mi cabeza claro que hay una fotografía que lo originó todo, una que me hizo descubrir toda la serie, no quiero que eso se vea en los libros. Quiero una obra abierta. Hay 12 libros, pero podría haber 15 o siete. Y no lo hago por algo casual. Es que mi trabajo se desarrolla así. Es una secuencia [figura 301], bajando por la calle tomando fotos cuando empieza a acercarse un hombre cargado con una caja de Pepsis. Venía de la compra. En un momento del camino nos encontramos, sigo fotografiando y me alejo. Detrás, en un jardín, había una niña jugando. Nada más. No sabría decirte dónde empieza y dónde acaba nada” (Graham cit. en Iván López 2009, 56-65).



Figura 301. Una de las secuencias de fotografías en la exposición *A Shimmer of Possibility*, Paul Graham, 2009.

Las secuencias de fotografías de la exposición tienen un orden y tamaño cambiante para asemejarse a la publicación:



*The Present* (2012), es la última de las publicaciones, en ella Graham realiza series de fotografías de calle centrándose en el movimiento de las personas por Manhattan (Nueva York), estas series se presentan en forma de dípticos o trípticos de secuencias en las que cada fotografía se realiza unos segundos después que la anterior, mostrando la evolución espacio-temporal de las escenas en las que se puede ver el movimiento de las personas [figura 302].



Figura 302. Fotografía publicada en *The Present*, Paul Graham, 2012.

Ninguna de las fotografías podría describirse como un “momento decisivo” [ver página 111], donde cada elemento de la imagen está en perfecta sincronización, la selección de las imágenes realizada por Graham parece ser más bien una especie de “ordinario divino” (Badger 2012), donde no se centra en la búsqueda de una fotografía perfecta sino en abarcar el “antes y después” de lo que podría ser esta, como Lincoln Kirstein [ver página 303] menciona en 1938: “The candid camera, with its great pretensions to accuracy, its promise of sensational truth, its visions of clipped disaster, presents an inversion of truth, a kind of accidental revelation which does far more to hide the real truth of what is going on than explode it... The candid technique has little candour. It sensationalises movement, distorts gesture, and caricatures emotion” [La cámara sincera, con sus grandes pretensiones de precisión, su promesa de verdad sensacional, sus visiones de desastres recortados, presenta una inversión de la verdad, una especie de revelación accidental que hace más por ocultar la verdad real de lo que está sucediendo que indagar en ella... La técnica sincera tiene poco de franqueza. Sensacionaliza [sensationalises] el movimiento, distorsiona el gesto, y caricaturiza la emoción] (cit. en Scheibinger 2014).

Por lo tanto, *The Present* no es una publicación tradicional con fotografías callejeras, sino que trata de una experiencia informal en la calle y la experimentación de cómo trasladar a publicación la representación en fotografías del proceso de ver las cosas que suceden a nuestro alrededor en un día cualquiera.

## Alec Soth, *Sleeping by the Mississippi* (2004)

Alec Soth<sup>666</sup> (1969) nació en Minnesota (Estados Unidos) y estudió en el Sarah Lawrence College en Bronxville (Nueva York) (Sheets 2009) donde experimentó por primera vez en el mundo del arte, primero con la pintura y más tarde con la escultura (Belinky 2017). Tras lo cual, de regreso a Minnesota, comenzó los estudios en fotografía en la McKnight Photography Fellowship, Minnesota State Arts Board y la Jerome Fellowship (Artnet 2018).

En su obra se observa la continuidad con tradición documentalista, teniendo como influencias más destacables a Joel Sternfeld (con quien estudió) [ver página 402], Robert Adams<sup>667</sup> [ver página 142], Diane Arbus [ver página 392] (Raese 2018) y Allen Ginsberg<sup>668</sup> («Alec Soth on Influence, Summer Nights, and Allen Ginsberg» 2015). A este respecto, en una entrevista donde se le pregunta sobre la práctica de la fotografía en *road trip* y la tradición fotográfica estadounidense de Walker Evans o Robert Frank, responde: “Cuando salgo a la carretera, he tratado de tomar fotos que recuerdan de alguna manera las obras de Evans o Frank y me he centrado conscientemente en emularlas. Las fotos se toman en todas partes del mundo, y las personas pasan la vida viendo fotos todos los días. He llegado a pensar que la fotografía tiene una naturaleza similar al lenguaje y que también tiene diferentes dialectos. La forma en que se realizan las fotos, y la forma en que se ven, se ve afectada tanto por la geografía como por la historia. También hay muchas tradiciones mezcladas. Creo que mis fotos pertenecen a un dialecto estadounidense. Cuando comencé a tomar fotos y perseguir mi estilo,

---

<sup>666</sup> Para más información sobre la vida y obra de Alec Soth, consultar: Aaron Schuman, “Sleeping by the Mississippi”, An Interview with Alec Soth”, en *SeeSaw Magazine*, 2004, desde:

[http://seesawmagazine.com/shore\\_pages/shore\\_interview.html](http://seesawmagazine.com/shore_pages/shore_interview.html); Colin Pantall, “Alec Soth is Sleeping by the Mississippi”, en *British Journal of Photography*, 2017, desde:

<https://www.bjp-online.com/2017/11/alec-soth-mississippi/>; Eric Kim, “14 Lessons Alec Soth Has Taught Me About Street Photography”, en *Eric Kim Photography*, 2014, desde:

<http://erickimphotography.com/blog/2014/02/25/14-lessons-alec-soth-has-taught-me-about-street-photography/>

<sup>667</sup> Alec Soth destaca la influencia que recibió del ensayo fotográfico *Summer Nights, Walking (2009) de Robert Frank*, a la que describe como: “solamente un joven caminando por la noche” (cit. en Belinky 2017), y “*Summer Nights* no es solo un libro, creo, se ha convertido en una de esos apuntalamientos para mí. Con los años he vuelto una y otra vez para recordar por qué me convertí en fotógrafo” (Soth 2015).

<sup>668</sup> Irwin Allen Ginsberg (1926 - 1997), poeta estadounidense, fue una de las figuras más destacadas de la generación *Beat*. Se opuso enérgicamente al militarismo, materialismo económico y la represión sexual. Es conocido principalmente por su poema épico *Howl* (1956) en el que denunció lo que consideraba fuerzas destructivas del capitalismo y de la conformidad de los Estados Unidos.

internet no había evolucionado a lo que es ahora. Así que estaba totalmente inmerso en la tradición estadounidense. Eso significaba que era bastante normal que mirara las fotos de famosos fotógrafos estadounidenses como Robert Adams o Stephen Shore. Esto no pudo evitar tener un efecto en mi propio punto de vista y técnica fotográfica” (Soth 2017).

*Sleeping by the Mississippi* [figura 303] es su primer proyecto fotográfico reconocido, desde 1999 hasta 2002, realizó una serie de *road trips* siguiendo el río Mississippi en automóvil, con la idea de “usar el río como una ruta para conectarse con las personas en el camino” (Bourgeois-Vignon 2017).

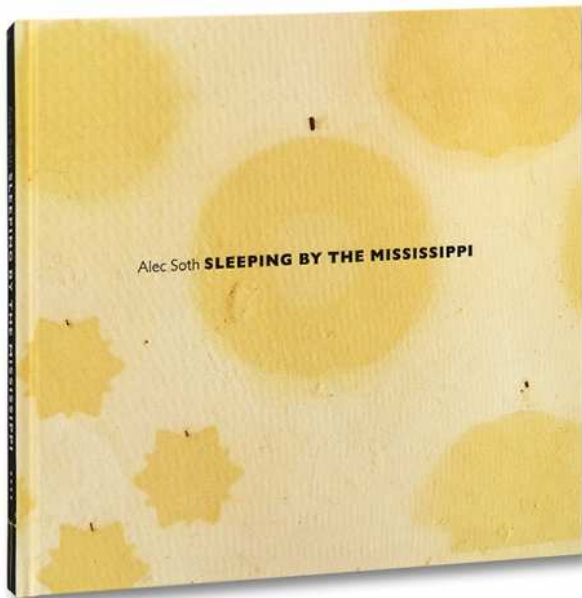


Figura 303.

Alec Soth, *Sleeping by the Mississippi*, 2004.

En el camino, realizó fotografías con una cámara de 8 x 10”<sup>669</sup> [20,32 x 25,4 cm] de retratos y paisajes en los que suelen ser visibles elementos relacionados con la presencia o la actividad humana [figura 304], además de interiores y retratos, escenas

---

<sup>669</sup> Sobre la utilización de la cámara de 8 x 10” [20,32 x 25,4 cm], Alec Soth menciona: “Para el registro no siempre uso esta cámara. Pero mis dos libros publicados, *Sleeping by the Mississippi* y *Niagara* fueron producidos con una 8 x 10” [20,32 x 25,4 cm]. En un momento miré a los fotógrafos que me gustaban y resultó que había un número inusual de ellos que usaba este formato (Nicholas Nixon [ver página 142], Sally Mann (1951), Stephen Shore [ver página 148], Joel Sternfeld [ver página 400], Roger Merten (1942 - 2001), Joel Meyerowitz [ver página 288]). Al igual que funcionó para todas estas personas, pensé que valía la pena intentarlo. Resulta que hay algo especial en el formato. Más allá de la resolución y la pureza tonal del negativo, la lente de 300 mm hace que el mundo sea realmente único. Pero lo que realmente amo es el proceso de visualización. La imagen en el cristal es muy hermosa. Si bien el formato es bastante poco práctico, no sé si alguna vez podré renunciar a esa vista” (cit. en Kim y Nguyen 2017, 1:16).

banales y mundanas de la América moderna. En la composición del plano coloca el tema principal en el medio, y cuando retrata personas estas tienen una expresión neutral pero natural, fotografiándoles normalmente de cuerpo completo, dando importancia no solamente al rostro, sino que a toda la persona: su postura, la vestimenta y lo que hace con sus manos. Todo es parte de la personalidad de uno.

Los temas seleccionados aluden a la religión, la raza, el crimen, el sexo y la muerte, mostrando la esperanza perdida, la soledad y los sueños no realizados de las personas que va conociendo en el trayecto (Pantall 2017).

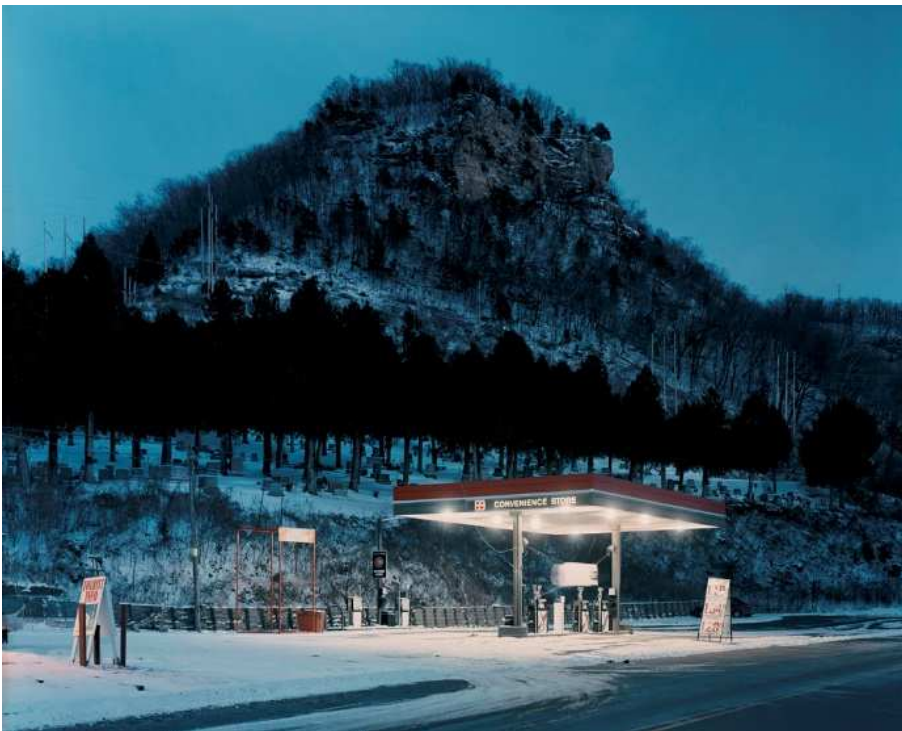


Figura 304. Alec Soth, *Cemetery, Fountain City, Wisconsin*, 2004.

En lo referente a la inspiración a la hora de realizar las fotografías, Soth menciona en una entrevista con motivo de la exposición *Individual to Icon* (2010) (Gudmundson 2010):

**Jane Gudmundson:** La exposición *Individual to Icon* en el Plains Art Museum contiene imágenes de *Sleeping by the Mississippi*. ¿Cómo clasificaría la esencia de estas fotografías?

**Alec Soth:** Yo no clasificaría la esencia de estas fotografías. Es todo eso del conjunto de Walker Evans [ver página 302] al trabajar en un estilo documental [figura 305]. Yo trabajo en un estilo documental; parece un trabajo documental, pero no lo es [sic]. Yo



siempre hablo de este espectro. Si tú tuvieras los hechos científicos por un lado y el espectro y la poesía por el otro, creo que la fotografía puede caer en cualquier lugar. Como fotógrafo, estoy mucho más de ese lado poético. Lo dejo abierto para la interpretación. Estoy muy a gusto con todas las interpretaciones. Yo no tengo una agenda. Yo sé lo que significa el trabajo para mí en el contexto de la publicación, pero no espero que la gente lo lea de esa manera.



Figura 305. Alec Soth, *Dyess, Arkansas (Johnny Cash's boyhood home)*, 2002.

“En mis viajes por el río Mississippi, intenté revivir las ansias de conocer mundo de Lindbergh, Twain y tantos otros de la gran parte del centro de los Estados Unidos [Central United States]. Intenté verme a mí mismo con alas” (Soth cit. en Olivares 2005).

### Taiyo Onorato y Nico Krebs, *The Great Unreal* (2009)

Taiyo Onorato (1979) y Nico Krebs (1979)<sup>670</sup>, nacieron en Suiza, estudiaron fotografía en la Zürcher Hochschule der Künste (Suiza) y han estado trabajando juntos desde 2003 y entre sus actividades artísticas incluyen fotografía, cine e instalaciones.

En el ensayo fotográfico *The Great Unreal* (2009) [figura 306] muestran imágenes realizadas durante una serie de *road trips* en los Estados Unidos entre 2005 y 2008 en las que se basan en los clichés utilizados por la fotografía artística y el *road trip* estadounidense, documentando los íconos de ese género, como son las montañas, los restaurantes, la carretera [figura 307], etc., en fotografías que más tarde manipulan, ya que el proyecto trata sobre la realidad y la fabricación de la realidad. El misticismo y la desmitificación son aspectos importantes en este proceso al igual que trabajar con un rico inventario de íconos visuales que se pueden deconstruir y manipular continuamente. Por lo que su método de trabajo se basa en intervenciones determinadas principalmente por la casualidad y el cambio («The Great Unreal – Taiyo Onorato & Nico Krebs» 2009).



Figura 306.

Taiyo Onorato y Nico Krebs, *The Great Unreal*, 2005 - 2009.

---

<sup>670</sup> Para más información sobre la obra de Taiyo Onorato y Nico Krebs, consultar: <https://tonk.ch/> (página web personal de los artistas).



Figura 307.

Fotografía publicada en *The Great Unreal*, Taiyo Onorato y Nico Krebs, 2005 - 2009.

En la publicación no hay texto asociado con las fotografías por lo que, para el lector, al comenzar a ver la publicación las fotografías le pueden parecer totalmente reales. Es solo a medida que se avanza que las escenas se vuelven cada vez más fantásticas (como una habitación de motel recreada en el bosque o una carretera que recorre las sábanas de la cama de un motel [figura 308]) y finalmente los “trucos” se revelan. El orden de distribución de las fotografías es en secuencias narrativas que se aproximan a la curiosidad y la inquietud de estar en movimiento que quieren transmitir los autores y, al mismo tiempo, representan conexiones asociativas con la iconografía del paisaje estadounidense (Keijser 2009).



Figura 308.

Fotografía publicada en *The Great Unreal*, Taiyo Onorato y Nico Krebs, 2005 - 2009.

### **Justine Kurland, *This Train is Bound for Glory* (2009)**

Justine Kurland<sup>671</sup> (1969) nacida en el estado de Nueva York (Estados Unidos), estudió en el School of Visual Arts de Nueva York y posteriormente en la Universidad de Yale, y es conocida por sus fotografías utópicas de los paisajes estadounidenses y las comunidades marginales que los habitan, tanto reales como imaginarias. Para realizar este trabajo comenzó una vida “nómada” por las carreteras de los Estados Unidos desde que nació su hijo en 2004 (Kurland 2015), pasando a viajes de cuatro meses desde 2010 (Kurland 2016), viajando con una cámara de 4 x 5” [10,16 x 12,7 cm] interesándose por mostrar la cara no tan conocida del *American Dream* (Mitchell-Innes 2014).

El ensayo fotográfico *This Train is Bound for Glory* [figura 309], publicado en 2009, surge como resultado de dos años de viaje, en los que Kurland se centra en la subcultura nómada del *hobo*<sup>672</sup> contemporáneo y en su mitología desarrollada en canciones populares y literatura, para ello viaja realizando fotografías de trenes, *tren-hoppers* y el Oeste estadounidense. Todo ello unido con un método de trabajo en el que se combina un proceso documental de estructurar su obra con un idealismo romántico a la hora de crearla [figura 310 y 311] («Justine Kurland» 2010).

---

<sup>671</sup> Para más información sobre la vida y obra de Justine Kurland, consultar:

<http://www.miandn.com/artists/justine-kurland> (página web de la galería con la que trabaja Kurland).

<sup>672</sup> Un *hobo* es un vagabundo sin hogar o un trabajador migrante empobrecido. De acuerdo con el etimólogo Anatoly Liberman el origen del término es desconocido “Solo dos cosas son ‘ciertas’ y ‘conocidas’ sobre el *hobo*: la palabra se escribió alrededor de 1890 y surgió en inglés americano. Los *hobos* eran trabajadores migrantes en las partes occidentales (quizás, para ser más precisos, en el noroeste) de los Estados Unidos que se desplazaban montándose ilegalmente en los trenes de mercancías en marcha (Daniels 2000, 97). La definición más cruel de *hobo* apareció en la edición de 1893 de *The Standard Dictionary*: ‘Un trabajador errante e inmóvil, que se ubica apenas por encima del *tramp*’. Según Liberman, esta clasificación hace referencia a las diferentes clases de vagabundo que había en aquella época: “los *hobos* trabajaban, los *tramps* solo trabajaban cuando se les hacía hacerlo, mientras que los *bums* no trabajaban en absoluto. Como de costumbre, la palabra surgió de repente, se extendió por todas partes y se convirtió en objeto de interminables especulaciones etimológicas populares” (Liberman 2008).

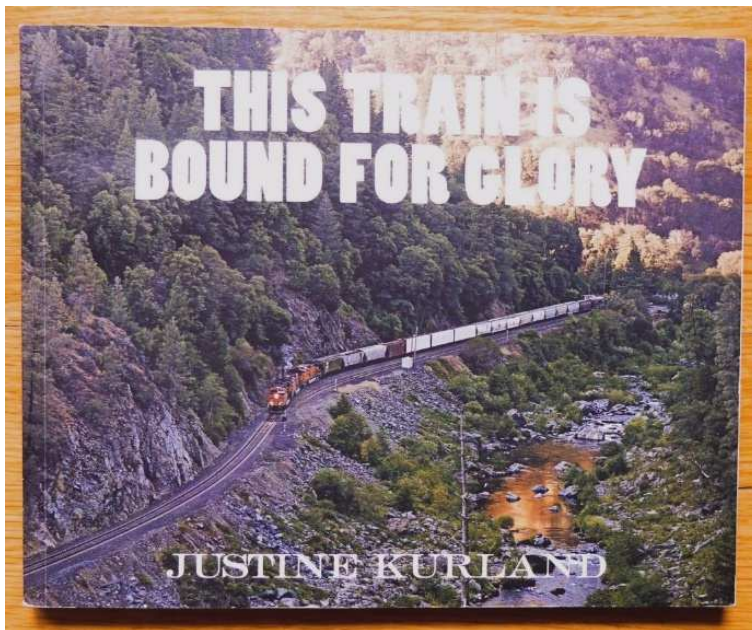


Figura 309.

Justine Kurland, *This Train is Bound for Glory*, 2009.

La publicación comenzó con la fotografía de trenes, tal y como describe Kurland: “El primer día que monté mi cámara 4 x 5” [10,16 x 12,7 cm] a lo largo de las vías, mi hijo pateó el trípode y gritó: “¡No fotografíes, mamá!” Acababa de cumplir tres años, y mi regalo para él había sido rechazado. A menudo me he preguntado cómo serían las pinturas de Brice Marden<sup>673</sup> si sostuviera a su hijo sobre su cadera mientras pintaba. ¿Aparecerían conejos o camiones entre las líneas? O, ¿y si las luchas de un artista con la maternidad fueran tan románticas como las luchas de un artista con la heroína? No lo son. Y aun así, continué fotografiando trenes” (Kurland 2015).



Derecha: figura 310. Justine Kurland, *Prospecting the South Fork of the Platte River*, 2008.

Izquierda: figura 311. Justine Kurland, *Keddie Wye*, 2007.

<sup>673</sup> Brice Marden (1938), artista estadounidense, perteneciente al movimiento del arte mínimo.

## **Doug Rickard, *A New American Picture* (2010)**

“Lo más importante es que estaba utilizando google, pero no es acerca de Google, acerca de américa” (Doug Rickard cit. en Appleyard 2016)

Doug Rickard<sup>674</sup> (1968), nació en California (Estados Unidos), su padre era un prominente pastor evangélico, así como muchos miembros de la familia que también eran predicadores o misioneros con una “visión patriótica y muy *reaganiana* de América” (Appleyard 2016). A los 12 años de edad descubrió que su padre tenía una aventura secreta extramatrimonial que, años más tarde, en 1988, confesó a su congregación. Rickard dice que esta experiencia le impulsó a “buscar las líneas de falla en el *American Dream*” (Gamerman 2013).

Estudió historia de los Estados Unidos (especializándose en esclavitud y derechos civiles) y sociología en la Universidad de California, momento en el que comenzó a interesarse por el Movimiento de los Derechos Civiles y el lado negativo del *American Dream* (Matthews 2015). Cabe destacar que Rickard nunca se formó en fotografía, aunque sea fundador y editor del sitio web sobre fotografía contemporánea *American Suburb X*, y del sitio web *These Americans*, donde publica parte de su colección de fotografías encontradas (Klapheke 2012), también destaca el proyecto titulado *National Anthem* (2014)<sup>675</sup> realizado a partir de extractos de vídeo obtenidos de YouTube.

En el ensayo fotográfico *A New American Picture* [figura 312] Rickard muestra escenas callejeras estadounidenses disponibles en Google Street View, entre 2009 y 2012 se aprovechó de la aplicación de Google para explorar virtualmente las carreteras estadounidenses en busca de los lugares empobrecidos o prácticamente abandonados. Comenzó realizando capturas de pantalla<sup>676</sup> de Google Street View [ver página 221] llegando a tener más de 10.000, para después hacer una selección de ellas que

---

<sup>674</sup> Para más información sobre Doug Rickard, consultar: <http://www.dougrickard.com/> (página web personal del artista).

<sup>675</sup> Para más información sobre el proyecto *National Anthem*, consultar: <https://dougrickard.com/n-a/> (página web personal del artista).

<sup>676</sup> Hay que tener en cuenta que Google actualiza continuamente las imágenes y borra las anteriores. Por lo que si hay alguna escena que Doug Rickard considere interesante para su obra debe crear una captura del “original” mostrado en pantalla, por lo que, en la actualidad, la mayoría de las imágenes que capturó en 2008 ya no existen en Google Street View.

fotografió, directamente de la pantalla del ordenador, con una cámara de 35 mm montada en un trípode (Noll 2015) que posteriormente editó con el programa Adobe Photoshop<sup>677</sup> para eliminar las marcas del copyright de Google y recortar el material de origen para obtener una relación de aspecto 16:10, uno de los estándares de los monitores de ordenador (Chang 2013). De estas fotografías, 79 fueron las elegidas para el ensayo fotográfico.

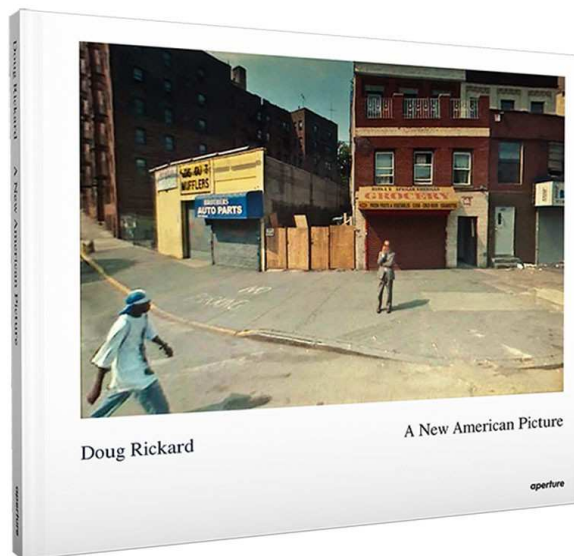


Figura 312.

Doug Rickard, *A New American Picture*, 2012.

Para el proyecto, Rickard se interesó en “visitar” desde internet lugares muy específicos donde no se recomendaría ir. Hizo sus elecciones con la ayuda de las bases de datos que brindan consejos sobre la vivienda (que incluyen, por ejemplo, vecindarios a evitar) o que recopilan estadísticas de pobreza y crimen como son las zonas marginales de Detroit (Míchigan), Baltimore (Maryland) o Camden (Nueva Jersey), estas son unas de las áreas que más recurrentemente “fotografió” pero que nunca visitó físicamente, Google ya había realizado la exploración en su lugar.

Las imágenes de baja resolución ofrecidas por Google Street View en 2008 tienen un efecto difuminado y pictórico [figuras 313 y 314], y ocasionalmente incluyen personas que miran a la cámara pero cuyas caras están borrosas, enmascarando su identidad, debido a que un algoritmo detecta y desenfoca los rostros<sup>678</sup>. Las fotografías están, por

<sup>677</sup> Adobe Photoshop es un editor de gráficos rasterizados usado principalmente para el retoque de fotografías e imágenes.

<sup>678</sup> Debido a las leyes de privacidad internas de los diferentes países en los que el servicio está presente, todas las fotografías son siempre modificadas antes de su publicación final en Google Street View.

lo tanto, “imbuidas de un anonimato añadido, que refuerzan el aislamiento de los sujetos y enfatizan los efectos de una estructura social estadounidense cada vez más estratificada” (Milo 2012).



Izquierda: figura 313. Doug Rickard, #39.177833, Baltimore, MD. 2008, 2011.

Derecha: figura 314. Doug Rickard, #42.511900, Detroit, MI. 2008, 2010.

El trabajo de Rickard evoca una conexión con la tradición de la fotografía callejera estadounidense, con referencias a Walker Evans [ver página 302], Robert Frank [ver página 357], Stephen Shore [ver página 149] y Paul Graham [ver página 408] (Higgins y Kozloff 2014, 76-82), continuando con el concepto de esa tradición pero con una estrategia basada en la apropiación de un archivo documental *on line* que le permite retratar lugares y personas desde casa sin establecer una conexión física con el lugar y recorrer un mundo cada vez más interconectado gracias a las nueve cámaras montadas en un automóvil en movimiento: “The super-important thing, ultimately, is that I was using Google but it’s not about Google, it’s about America” [Lo más importante, en última instancia, es que estaba usando Google, pero no se trata de Google, se trata de Estados Unidos] (Rickard cit. En Appleyard 2011).

De todas las imágenes disponibles, selecciona las que mejor representan un retrato fotográfico de los social y económicamente privados de derechos, aquellos que viven en el reverso del *American Dream*. Tal y como Rickard menciona en una entrevista: “Me sorprendió el nivel de que lo que veía era tan diferente de cómo a Estados Unidos le gusta verse a sí misma” (Rickard 2011). Al mismo tiempo, se apropia analógicamente de la imagen digital, alejándola de su origen tecnológico y “re-presentándola” en un

---

Además existe la posibilidad de solicitar expresamente poner borrosa un edificio o un vehículo en propiedad o a sí mismo.



nuevo nivel documental. Como comentó Geoff Dyer<sup>679</sup> sobre el trabajo de Rickard, “fue William Eggleston [ver página 156] quien acuñó la frase ‘fotografiar democráticamente’, pero Rickard ha utilizado la omnisciencia indiscriminada de Google para extender radicalmente esta empresa, tecnológica, política y estéticamente” (cit. en *A New American Picture* 2012).

### **Coll. eo., *A New American Dream* (2014)**

El desplazarse virtualmente a los lugares fotografiados supuso una de las mayores críticas al proyecto de Doug Rickard, debido a que, aunque sus fotografías muestran la inconfundible influencia estética de los referentes fotográficos anteriormente mencionados, él nunca puso el pie en los lugares que fotografió. Ante la pregunta de ¿Cómo afecta este distanciamiento digital a la fotografía de estilo documental? Por un lado, las capacidades de los viajes virtuales y la recolección de imágenes generadas por cámaras que funcionan las 24 horas, a menudo están vinculadas a aparatos de vigilancia tales como cámaras de seguridad<sup>680</sup>, o las imágenes y vídeos compartidos públicamente, han revelado un nuevo campo de posibilidades en las artes visuales. Por otro lado, el utilizar estos medios plantea un problema para la verosimilitud de la fotografía documental (Hau 2015). La intención de Rickard era exponer los lugares desfavorecidos de los Estados Unidos, lugares a menudo pasados por alto, pero la relación de distancia que establece el autor con el lugar gracias al medio utilizado no puede evitar generar discrepancias debido a que afronta los problemas desde el privilegio racial y social (Rina 2015).

En el caso anteriormente relatado sobre los fotógrafos que trabajaron para la FSA durante la Gran Depresión, su estilo de fotografía documental también ha generado controversia alimentada por cuestiones sobre si los fotógrafos explotaron sus temas, especialmente cuando retrataban a personas de clase trabajadora o marginadas. En de *A New American Picture*, las acciones de Rickard revelan la pobreza a través de su desapego con la realidad, centrándose en lo estético y el distanciamiento conceptual

---

<sup>679</sup> *Geoff Dyer* (1958), escritor británico.

<sup>680</sup> *Surveillance Art* es el uso de la tecnología destinada a registrar el comportamiento humano de una manera que ofrece comentarios sobre el proceso de vigilancia y la tecnología utilizada para ello. Este estilo se manifiesta de muchas formas diferentes, desde cortometrajes hasta arquitectura, proporcionando una respuesta crítica al aumento de la vigilancia por parte de las autoridades y la tecnología utilizada para lograrlo, especialmente cuando se trata de cuestiones de seguridad o hacer cumplir las leyes.

con el lugar retratado. Tal y como escribió una vez el poeta Wallace Stevens: “Most modern reproducers of life, even including the camera, really repudiate it. We gulp down evil, choke at good” [La mayoría de los modernos ilustradores de la vida, incluso con la cámara, realmente la repudian. Engullimos el mal, ahogándonos en el bien] (cit. en Herbert y Hollis 2000, 66). Por lo que *A New American Picture* se ha criticado ya que representa la visualización subjetiva de ciertas partes empobrecidas de los Estados Unidos, producida por un hombre blanco sentado en una silla delante del ordenador en la comodidad de su hogar. Es este punto de vista problemático el que incitó al colectivo Coll.Eo<sup>681</sup> a realizar el proyecto de ensayo fotográfico *A New American Dream* [figura 315], que al ser una respuesta al proyecto de Rickard tenía una portada y un diseño interior idéntico al de este. Para la creación de *A New American Dream*, Coll.Eo también realizó capturas de pantalla de Google Street View (K. Wilson 2015), pero solamente se centraron en la población de personas sin hogar que vive en las calles de San Francisco (la región en la que viven los miembros del colectivo).



Figura 315.

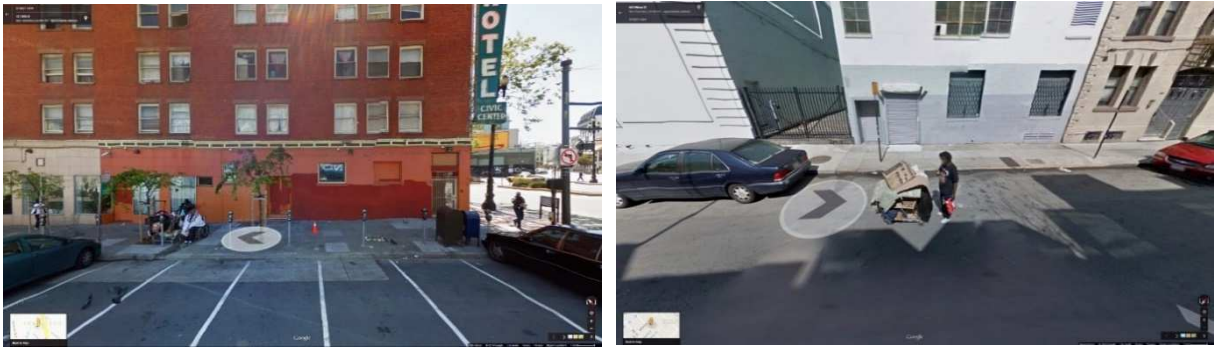
Coll.eo, *A New American Dream*, 2014.

La crítica se hace patente en el resumen de la publicación *A New American Dream*, donde Coll.eo satiriza la de *A New American Picture*, al principio citándola textualmente para luego pasar a criticarla, por ejemplo cambiando: “... tranquilizadamente familiar y dentro de los límites tradicionales del género” (Rickard), por: “... inquietantemente familiar y dentro de los límites tradicionales de

---

<sup>681</sup> Coll.Eo es un grupo artístico creado en 2012 por los artistas Colleen Flaherty (1974) y Matteo Bittanti (1975).

un género obsoleto” (Coll.eo)<sup>682</sup>. Estos paralelismos críticos continúan en la introducción, en una entrevista<sup>683</sup> y en las fotografías [figuras 316].



Figuras 316. Coll.eo, *A New American Dream*, 2014.

En el caso de Coll.eo, en las fotografías no se intenta enmascarar el uso de Google Street View que Rickard elimina completamente en sus fotografías. Además, la crítica de Coll.eo se extiende más allá del proyecto de Rickard y se expande para incluir otros ejemplos ineludibles de extrema desigualdad social en San Francisco, ciudad donde Google (su sede se encuentra a poca distancia del centro en Mountain View) juega un rol importante en el *boom* tecnológico del área, y muchas familias, algunas de las cuales han vivido en San Francisco por generaciones, están teniendo que dejar sus casas y negocios debido al proceso de gentrificación favorecida por los nuevos trabajadores tecnológicos (Chun 2015).

En general, ambos proyectos trabajan para exponer las injusticias en los Estados Unidos, combinando viejas formas de analizar las imágenes con nuevas formas de capturar fotografías, aunque sin llegar más allá que mostrar lo que cualquier persona conectada a internet puede encontrar desde el confort de su hogar.

---

<sup>682</sup> En la versión original: “... reassuringly familiar and well within the traditional bounds of the genre” (Rickard).

“... disturbingly familiar and well within the traditional bounds of an admittedly stale genre” (Coll.eo).

<sup>683</sup> En *A New American Dream*, hay una entrevista ficticia entre Coll.eo y un “comisario famoso” anónimo, en lugar de la entrevista entre Doug Rickard y Erin O’Toole, comisaria adjunta en la sección de fotografía del San Francisco Museum of Modern Art que hay en *A New American Dream*.

## Hans Gremmen, *The Mother Road* (2012)

Hans Gremmen<sup>684</sup> (1976), nace en Holanda donde estudia diseño en la Akademie voor Kunst en Vormgeving St. Joost de Breda y se especializa en el Grafisch Lyceum de Eindhoven en 1997.

En su ensayo fotográfico *The Mother Road* (2012) [figura 317], muestra capturas de pantalla del Google Street View [ver página 221] en las que pueden verse partes de la Ruta 66 [ver página 68] junto con dos DVD con un vídeo de cinco horas donde se muestra la ruta completa utilizando 151.000 capturas de pantalla, también obtenidas de Google Street View. Esta herramienta permite al autor realizar y mostrar una *road movie* del recorrido desde Chicago hasta Los Ángeles sin salir de casa.



Figura 317.

Hans Gremmen, *The Mother Road*, 2012.

Gremmen tuvo la idea de realizar la publicación gracias a la novela *The Grapes of Wrath* [ver página 334], de donde proviene el título *The Mother Road*, ya que empezó a rastrear por curiosidad las localizaciones descritas en la novela en Google Street View. A partir de esta actividad, comenzó a realizar las capturas de pantalla del “viaje” por toda la Ruta 66 [figura 318]. El resultado es una película<sup>685</sup> muda en la que se ve el paisaje en *stop-motion* desde el punto de vista del vehículo de Google: “el camino de la libertad, los moteles, las plantas rodadoras, polvorientos Cadillacs. [...] Google Street View es la herramienta perfecta porque no hay un fotógrafo, por lo que está seguro de tener una visión objetiva del paisaje. Este fue el comienzo de un viaje de 4-5 meses

---

<sup>684</sup> Para más información sobre la obra de Hans Gremmen, consultar: <http://www.hansgremmen.nl/> (página web personal del artista).

<sup>685</sup> Para ver un fragmento del vídeo *The Mother Road* (2012), consultar: <https://vimeo.com/23598530>

mediante Google Street View. Recorrí toda la Ruta 66 desde Chicago a Los Ángeles y grabé cada paso mediante capturas de pantalla. El resultado es una película de 5 horas en la que solo ves un paisaje cambiante, como si lo estuvieras conduciendo. Sin sonido, sin mirar a izquierda o derecha; solo un horizonte con un punto de fuga” (Gapper 2015).



Figura 318. Captura de pantalla de la Ruta 66, Google Street View, 2014.

### 4.3. Conclusión del *road trip* + ensayo fotográfico

Como hemos podido ver en este capítulo son numerosos los fotógrafos que han realizado proyectos y obras a partir de sus afirmaciones personales sobre qué es Estados Unidos utilizando como recurso narrativo el *road trip*. En principio esta experiencia puede parecer sencilla de definir, pero debido a las diferencias entre cada una de las experiencias en la carretera y los recursos creativos, de la memoria, o del uso de archivos colectivos se han vuelto más difíciles de definir, aunque la esencia siga siendo la misma. Los artistas y fotógrafos han sido capaces de encontrar las características diferenciadoras de su interés realizando trabajos que comparten el mismo contexto/lugar: Estados Unidos.

Hay quienes consideran que “la idea de que el espacio *físico* es independiente del espacio mental, *psíquico* de la memoria y la proyección resultan engañosas e inútiles” (Grove 2014) pero en el caso de la experiencia personal en un *road trip* el lugar es fundamental, precisamente porque provoca el descubrimiento espacial y el descubrimiento mental del contexto, sirviendo como nexo entre la identidad individual y la identidad de una nación<sup>686</sup>, un descubrimiento que ocurre incluso habiendo nacido en el propio país, como fue el caso de Edward Ruscha [ver página 372], Lee Friedlander o Stephen Shore [ver página 149], quienes a su vez también han influenciado a posteriores fotógrafos con resultados muy diversos.

En la década de 1980, Jean Baudrillard mencionó sobre los Estados Unidos que “todo está destinado a reaparecer en forma de simulación [...] las cosas solo parecen existir en virtud de ese extraño destino” (Baudrillard y Turner 2010, 32), y que Disneylandia existe para convencernos de que el resto de Estados Unidos no es Disneylandia<sup>687</sup> (Baudrillard 2001, 175). Esta suposición, de una nación inundada de falsificaciones e imitaciones hiperreales habitada por ciudadanos incapaces de distinguir qué es qué,

---

<sup>686</sup> Por ejemplo, cuando Victor Burgin (1941), artista y ensayista británico, atravesó los Estados Unidos en 1977 para crear una serie de textos e imágenes titulada *US77*, lo hizo a sabiendas de que todo encuentro con un paisaje natural o urbano pasa por el filtro de una maraña de ideas preconcebidas, ya sean estéticas, intelectuales, sociales o políticas, que provienen de los medios de comunicación, de la literatura, de la historia del arte y de la fotografía (con la influencia de Garry Winogrand [ver página 111] y Lee Friedlander [ver página 390]). En *US77* Burgin descubre que lo que encuentra en la carretera no es Estados Unidos “como tal”, sino como un estado de ánimo que es múltiple y contradictorio. El uso de texto le sirve para interrumpir y eludir las convenciones sobre la imaginaria de los *road trip* y acceder a un terreno que es más “teórico”, pero también más cercano a la imaginaria que normalmente se relaciona con la cultura estadounidense.

<sup>687</sup> Para más información, consultar: Jean Baudrillard, *Simulations*, 1983.

tras haber visto tantos análisis por parte de los diversos autores mencionados en este capítulo sobre su realidad e identidad, no puede ser más que simplista, ya que Baudrillard parece caer en los mismos estereotipos que él critica. En los diferentes fotógrafos hemos podido ver cómo han encontrado a partir de la fotografía, ya utilizada por la U.S. Geological Survey a finales del siglo XIX para cartografiar el país de forma científica y racionalizada [ver página 101], un medio para dar una perspectiva nueva a la misma realidad, en la mayoría de los casos alejada de todo idealismo, y más bien transformándose en un medio para delimitar las ideas inconscientes o preconscientes de espacio y nación, y la búsqueda de una crítica del *American way of life* y del *American dream* [ver página 341].

A este respecto Susan Sontag menciona: “Se necesita una cámara para mostrar pautas en esa ‘gris y maravillosa opacidad llamada Estados Unidos’. Obviamente, una misión tan podrida de dudas sobre Estados Unidos —aun en sus momentos más optimistas— por fuerza tenía que perder bríos muy pronto, cuando los Estados Unidos de la primera posguerra se entregaron más audazmente a los grandes negocios y al consumismo. Fotógrafos con menos egolatría y magnetismo que [Alfred] Stieglitz [ver página 180] abandonaron paulatinamente la lucha. Tal vez continuaban practicando la estenografía visual atomista inspirada por [Walter] Whitman; aunque, sin la delirante capacidad de síntesis de Whitman, lo que documentaban era discontinuidad, detritos, soledad, codicia, esterilidad. Stieglitz, que usaba la fotografía para desafiar a la civilización materialista, era en palabras de Rosenfeld ‘el hombre que creía que unos Estados Unidos espirituales existían en alguna parte, que Estados Unidos no era la tumba de Occidente’. La tentativa implícita de Frank y Arbus, y de muchos de sus contemporáneos y sucesores, es mostrar que Estados Unidos sí es la tumba de Occidente. Desde que la fotografía rompió con la afirmación *whitmaniana* —desde que ha dejado de entender cómo las fotografías podrían proponerse ser cultas, calificadas, trascendentes—, lo mejor de la fotografía estadounidense (y de muchos otros elementos de su cultura) se ha entregado a los consuelos del surrealismo, y se ha descubierto en Estados Unidos al país surrealista por excelencia. Evidentemente es demasiado fácil afirmar que Estados Unidos es solo un desfile de monstruosidades, una tierra baldía: el pesimismo barato típico de la reducción de lo real a lo surreal. Pero la propensión estadounidense a los mitos de redención y condenación continúa siendo uno de los aspectos más estimulantes, más seductores de nuestra cultura nacional. Lo que nos ha quedado del desacreditado sueño de revolución cultural de Whitman son

fantasmas de papel y un programa de desesperación agudo e ingenioso” (Sontag 2019, 55).

Estas experiencias artísticas a partir de los Estados Unidos han ido sucediéndose a lo largo del siglo XX y continúan durante el XXI en un estado de permanente realización y, por consiguiente, actualización. El país mantiene una relación esencial con su propia imagen expandida a través de la cultura popular y los medios (pueden cambiar los modelos de coche o renovar los moteles y gasolineras, pero siguen siendo iconos que representan lo mismo que los anteriores), y a lo largo de los trabajos fotográficos hemos podido ver cómo se han ido adaptando a los nuevos tiempos, aunque la esencia de fondo sigue siendo la misma: los Estados Unidos, un país que sirve para ser representado, o incluso como representación.



## 5. PRÁCTICA PROPIA EN *ROAD TRIP* + ENSAYO FOTOGRÁFICO

### 5.1. Análisis de un caso: *Untitled (BERLIN)*

El proyecto *Untitled (BERLIN)* consiste en el recorrido y documentación de todos<sup>688</sup> los [treinta] municipios o área no incorporadas<sup>689</sup> con el nombre “Berlin” en Estados Unidos.

Para la realización del proyecto se parte de todos los significantes que resultan de la unión conceptual de paisajes vinculados por el mismo nombre. Esta conexión, que al principio es solamente toponímica, da las claves para establecer una “otra” relación entre realidades muy diversas y geográficamente remotas. Una conexión que al ser registrada de modo formal y siguiendo un mismo protocolo (mismo formato, ausencia de personas, misma altura de horizonte,...), nos da las herramientas de acotación principales sobre las que analizar otros elementos de continuidad entre las fotografías, por ejemplo la arquitectura y los automóviles tan característicos del *American Way of Life* [ver página 341], que condicionan la imagen del paisaje estadounidense, permitiéndonos pensar en un territorio visualmente homogéneo a pesar de las grandes distancias que puedan separar los diferentes “berlines”.

En todos los registros fotográficos y videográficos del territorio realizados en *Untitled (BERLIN)* el fin siempre era mostrar neutralidad ante el entorno y en las maneras de vincularse con él. Considerando nuestra presencia en el territorio estadounidense como algo extraordinario y superficial, la forma de trabajar también lo fue, por lo que la interacción con el lugar se limitó exclusivamente a su registro.

En la realización del proyecto cada día se planteaba como un *road trip* observando el paisaje que va sucediendo, prestando a esta experiencia toda la atención hasta llegar al destino, que se iba repetido continuamente, yendo constantemente de Berlin a Berlin,

---

<sup>688</sup> El proyecto se centró en los que son denominados “Berlin”, excluyendo otros como New Berlin, Berlin Town o Berlin Heights. Para ver el directorio con todos los municipios de Estados Unidos, consultar: <http://www.fallingrain.com/world/US/index.html>

<sup>689</sup> En el derecho de tradición anglosajona, un área no incorporada es un territorio que no está constituido por sí mismo en una corporación local; «incorporar», en este contexto, significa constituirse en entidad local y formar una corporación municipal o comunal para ejercer su propia administración. Así, una comunidad no incorporada está administrada por una unidad administrativa superior, municipio, comuna, borough, condado, estado, provincia, cantón, parroquia, o país.

de Berlin a Berlin, etc... durante 21.394 kilómetros<sup>690</sup> viviendo exclusivamente la circunstancia del tránsito. Esta actitud determinará el carácter de los registros realizados y que posteriormente constituirán las “segundas” experiencias que siguen el concepto general denominado *Untitled (BERLIN)*, pero cada una comprende formas de trabajar diferenciadas y con características propias, por lo que serán tratadas individualmente:

- *Berlin (America)*
- *Road documentary*
- *Road to Berlin (America)*

### **Berlin (America)**

“Habría pues libro de artista si no hay disociación entre el tema del libro y su método de presentación libresco, entre el significado y su manifestación, que marca la obra de arte y que hace que el libro no tenga una forma, sino que sea una forma” (Moeglin-Delcroix 1997, 122).

Este apartado del proyecto se centra exclusivamente en las fotografías de las localidades llamadas Berlin. Estas se realizaron con una cámara Nikon f80 en modo automático, con un objetivo Nikorr 28-80 1:3.3-5.6 (siempre con la distancia focal en 28 mm) y una película de diapositiva Kodak Elite Chrome Extra Color 100<sup>691</sup>, por lo que el propósito original del trabajo es ser expuesto proyectado. La idea de crear un ensayo fotográfico surgió posteriormente durante el trabajo de investigación sobre los autores relacionados con el *road trip*. Nos resulta especialmente interesante el poder

---

<sup>690</sup> “Como ningún camino lleva a alguna parte, da lo mismo elegir un camino que otro y volcar sobre él toda la energía de que sea capaz” (Ernest Miller Hemingway, citado en Mariano Antolín Rato, “Jack Kerouac. Un héroe de cierta historia colectiva”, en *Letra internacional*, núm. 73, 2001: 32).

<sup>691</sup> “La película Kodak Elite Chrome Extra Color 100 brinda una mayor saturación y brillo del color y la versatilidad del ISO 100 y proporcionar velocidades de obturación más altas permitiendo el uso de aberturas más pequeñas para aumentar la profundidad de campo. La película es recomendada para realizar fotografías al aire libre, de la naturaleza y escénicas” («Kodak Elite Chrome Extra Color 100 Film» 1998). Al utilizar película de diapositiva también está el problema persistente del balance de color de la emulsión, a la que afectan también la temperatura ambiental y su vejez. En este caso, la película empleada tiene un balance verde para minimizar el efecto de las películas que tienden a “enrojecer” con el paso del tiempo. Otro inconveniente de las películas procesadas es que tienen una vida útil limitada, por lo que llegará el día en que no quede ningún registro del proyecto ya que los negativos se habrán disipado, aunque de momento se desconoce cuando. Para más información, consultar: Philip Jones Griffiths, “Der Fluch der Farbe”, en *Du*, julio - agosto de 2000: 122-123.

continuar con el estilo de ensayo fotográfico que establecen Edward Ruscha con *Twentysix Gasoline Stations* [ver página 373] y Stephen Shore con *Uncommon Places* [ver página 159].

La elección de la publicación se debe al descubrimiento de la idea de Ruscha de que realizando publicaciones se obtiene “una obra seriada, económica, con voluntad de democratizar el arte, en la que la relación con el espectador/usuario es íntima y directa y en la que el dispositivo ‘institucionalizador’ museo/galería pierde sentido”<sup>692</sup>, además de tener la ventaja de que se puede “coger el libro entre las manos, pasar las páginas, olerlo, notar su peso y llevártelo a casa para acercarte a él en cualquier momento” (Muñoz 2019). En el orden de lectura y en la posibilidad de revisión se crea una red de conexiones entre las diferentes fotografías que solamente se puede dar en este medio: no son fotografías independientes sino dependientes unas de otras.

En cada Berlin se realizaron siempre 190 diapositivas<sup>693</sup>, de las que hemos seleccionado ocho por cada uno de esos lugares para la presente publicación. La cantidad de fotografías por cada Berlin se debe a que la cantidad total de páginas de la publicación sea lo más similar posible a la cantidad media de páginas de las novelas comerciales<sup>694</sup>, esta elección se debe a la idea general del proyecto de ser lo más estándar y neutral posible<sup>695</sup>. Para mantener esta idea, a la hora de realizar las

---

<sup>692</sup> La reproductibilidad de las publicaciones es un significante ideológico de primer orden; las fotografías se desprenden de su “aura” [ver página 80] por lo que no existe una exclusividad en su posesión, sino una propiedad compartida. Lo múltiple contribuye a la eliminación del elemento subjetivo y manual en el arte mediante la multiplicación de los objetos fabricados con materiales estándar y técnicas industriales. El sentido de esta multiplicidad tiene como finalidad la democratización del arte: “No se trata de difundir pseudo-originales, sino, en sentido estricto, de divulgar una idea. No pierde nada al ser multiplicada, al contrario. Su eficacia está directamente en función de su propagación” (Moeglin-Delcroix 1997, 122).

<sup>693</sup> La cantidad de diapositivas responde a la necesidad de obtener al menos 81 (el mínimo para un carousel de proyector) que puedan ser seleccionadas para ser expuestas, momento en el que harían falta 30 proyectores (uno por cada Berlin) con un total de 2430 diapositivas.

<sup>694</sup> Según las estadísticas de Amazon, la cantidad media de todas las novelas en su catálogo es de aproximadamente 64.000 palabras, equivalente 256 páginas (Crum 2012).

<sup>695</sup> Somos conscientes de la controversia en torno a la objetividad en la fotografía, a este respecto, el reportero gráfico William Eugene Smith (1918 - 1978), menciona: “¿Cuál es la verdad objetiva? Quizás todos los fotógrafos están diciendo la verdad, ya que la verdad es ‘muchas cosas para muchas personas’. Hasta el instante de la exposición, inclusive, el fotógrafo está trabajando de una manera innegablemente subjetiva. Por su elección técnica (que también es una herramienta de control emocional), por su selección del tema que será contenida dentro de los límites del negativo, y por su decisión en cuanto al instante exacto de la exposición, él es quien mezcla las variables de interpretación de un todo emocional, que será la base para la formación de opiniones por parte del público” (W. E. Smith 1948, 4-5).

fotografías se siguió un protocolo de trabajo<sup>696</sup> para poder ser lo más neutral posible<sup>697</sup> con cada uno de los “berlines”:

- Las fotografías se realizaron manteniendo en todas ellas un mismo encuadre: horizontal, con igual posición del horizonte y utilizando un trípode que siempre tenía la misma altura (156 cm, la altura media mundial respecto al suelo de los ojos de toda la población mundial<sup>698</sup>).
- En las fotografías no aparece ninguna persona, dándole protagonismo al espacio urbano.
- Por la misma razón no hay objetos en primer plano, siempre se intenta que haya una distancia suficiente entre la cámara y los edificios, naturaleza, vehículos, etc.
- Siempre se utilizaron composiciones similares.

Siguiendo con la idea utilizada al fotografiar los “berlines”, en la publicación (el ensayo fotográfico), el diseño también responde a la idea de neutralidad para que ninguno enclave homónimo destaque sobre el resto:

- Las fotografías están ordenadas alfabéticamente en vez de cronológicamente (teniendo en cuenta la abreviatura del Estado de la Unión, por ejemplo: Missouri = MO).
- No hay “capítulos” o separaciones entre los diferentes Berlin, se van sucediendo en un continuo.

---

<sup>696</sup> Trabajar con un sistema como elemento organizativo puede recordar a las series fotográficas de la arquitectura vernácula de Dan Graham [ver página 163], o a los retratos colectivos de Douglas Huebler [ver página 149], como por ejemplo en sus obras *Variable Piece No.70* (1971 - 1997) o *Variable Piece No. 101* (1973). Es cierto que en estas fotografías domina la noción de lo no-fotográfico o la del aficionado (cámaras baratas, interés nulo por la técnica), algo más cercano a la forma de trabajar en *Road to Berlin (America)*, mientras que en *Berlin (America)* la forma de trabajar es más semejante a la de los Becher, donde predomina la visión directa, la precisión, el realismo y la fidelidad ante las propiedades del propio medio, continuando la tradición de la *Neue Sachlichkeit* [ver página 173].

<sup>697</sup> Joan Fontcuberta menciona que la neutralidad fotográfica ligada al documentalismo esconde una apropiación del tiempo que define la fotografía objetivista: “El tiempo pasa a ser simbólicamente eternidad, la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo” (Fontcuberta 2011, 102).

<sup>698</sup> Para ver la información sobre la estatura media, consultar:

<https://www.datosmundial.com/estatura-promedio.php>

- En las páginas en las que se cambia de un Berlin a otro se ha intentado seleccionar una pareja de fotografías semejantes [figura 319] para dar continuidad visual a la obra a modo de transición cinematográfica.
- Todas las fotografías seleccionadas siguen unos parámetros similares y repiten patrones fotográficos que se van sucediendo en el libro.



Figura 319. Modelo de la publicación *Berlin (America)*.

Izquierda: Berlin (Pensilvania). Derecha: Berlin (Carolina del Sur).

Aunque entre ellos haya 850 kilómetros, en las páginas en las que se cambia de un Berlin a otro se ha intentado seleccionar una pareja de fotografías semejantes entre el final de un Berlin y el comienzo del siguiente.

De esta manera, las fotografías no pretenden mostrar nada concreto, son un fragmento de la realidad, no se espera de ellas que expliquen nada ni que lo hagan individualmente<sup>699</sup>. Son vistas “normales” de los diferentes Berlin donde aparecen fondos de escena, “presencias de lo ausente” (César Ojeda Figueroa cit. en Acevedo Guerra 2008, 251). Tal y como indica Elena Vozmediano: “los artistas siempre se han

<sup>699</sup> En los ensayos fotográficos, las imágenes tomadas en cuenta individualmente no resuelven nada, es en su conjunto cuando ofrecen al observador una situación (social, psicológica, gráfica, etc.) para la contemplación.

enfrentado a la idea del hombre corriente, a la pintura de temas prosaicos. Tantos artistas la han expresado en maneras diferentes, y creo que es un asunto que merece la pena ser tratado. Lo ordinario es un tema realmente fértil. Hay algo de eso en las gasolineras, o en esas cosas junto a las que pasas todos los días y después olvidas”<sup>700</sup>. Es por ello que la forma de acercamiento a los lugares fotografiados se caracteriza por una búsqueda de la normalidad, donde intentar encontrar lo que une a los “berlines” y no lo que los diferencia.

Somos conscientes de que encuadrar con la cámara la parte de la realidad que será convertida en fotografía conlleva una elección, una responsabilidad; el encuadre no es solamente el cómo composicional o selección, sino que es más bien la diferencia entre “ver” y “mirar”. Como indica Dorothea Lange [ver página 309]: “La cámara es una herramienta para aprender a ver sin una cámara”<sup>701</sup>. El hecho de estar en el lugar y seleccionar genera diversos vínculos con lo local y de ahí surgió la idea de crear un protocolo para fotografiar los “berlines”.

En cuanto a la “necesidad” de distanciarnos de lo personal, tal y como indica John Berger<sup>702</sup>, surge del hecho de que “los materiales de una fotografía son la luz y el tiempo; la luz por su capacidad de construir un espacio; el tiempo porque congela el momento” (J. Berger y Mohr 2013, 85). También hay que tener en cuenta que, aunque la fotografía sea considerada un testimonio de la realidad, esta aporta solo un fragmento, una visión recortada, por tanto, incompleta (o selectiva) de esa realidad, siendo el significado de una fotografía la conexión entre la imagen visible y la historia que narra. En nuestro caso lo que se narra es la interrelación existente entre lugares físicamente diferentes, pero que comparten diversas características. Por lo tanto, la creación del protocolo permite, en la medida de lo posible, dejar el “yo” fuera de las fotografías y dejar ese espacio al “Berlin” y que sean ellos los que se “autonarren”, siendo incluso posible que el proyecto fuera realizado por cualquier otra persona que siguiera los parámetros establecidos [figuras 320, 321 y 322].

---

<sup>700</sup> Elena Vozmediano, entrevista publicada en *Elcultural.es*, 17 de julio de 2002.

<sup>701</sup> Dorothea Lange, citada en Gloria Crespo MacLennan, “Dorothea Lange: retratos para cambiar el mundo”, *El País*, 29 de octubre de 2018, desde:

[https://elpais.com/cultura/2018/10/05/babelia/1538729434\\_111080.html](https://elpais.com/cultura/2018/10/05/babelia/1538729434_111080.html)

<sup>702</sup> John Peter Berger (1926 - 2017), escritor, crítico de arte y pintor británico.



Figura 320.

Eriz Moreno, *Musée de l'Armée, París*, 2013.



Figura 321.

Emelie Ering, *Armémuseum, Estocolmo*, 2013.



Figura 322.

Fotografía perteneciente a los fondos del Muzeum Wojska Polskiego, Varsovia, 2012.

Estas tres fotografías fueron utilizadas, entre otras, en nuestro proyecto posterior *18/19/2013* [ver página 39]. Para el proyecto nos hacían falta fotografías de diferentes museos nacionales, pero no pudimos realizar todas las fotografías en persona. La primera fotografía del Musée de l'Armée de París es de nuestra autoría, siendo la que estableció el canon para el proyecto. La segunda del Armémuseum de Estocolmo fue realizada por una fotógrafa local por encargo siguiendo los parámetros de la primera. La tercera, sin embargo, pertenece a una exposición temporal del Muzeum Wojska Polskiego de Varsovia ya finalizada en el momento en el que realizamos el proyecto, por lo que utilizamos una de las fotografías de archivo del museo que fuese semejante a las otras dos.

Continuando con las características de la publicación, y siguiendo con el principio de neutralidad electiva ya mencionado:

- La utilización de la palabra “America” para el título (y no, por ejemplo, USA o US) va más allá de lo ideológico y es debido a que aparece con profusión en las

publicaciones adscritas a los proyectos fotográficos relacionados, de uno u otro modo con el *road trip*, y lo aceptamos<sup>703</sup>.

- La publicación tiene unas medidas de 6,75 x 4,75” [17,14 x 12,06 cm]. Las medidas son las necesarias para que cada fotografía tenga un tamaño comercial estándar de 4 x 6” [15,24 x 10,16 cm], al que se le han añadido márgenes blancos [figuras 323]. La elección del sistema imperial se debe a que es un proyecto sobre los Estados Unidos.

---

<sup>703</sup> Tenemos en cuenta la ideología detrás de la palabra “America” y lo que en los propios Estados Unidos significa lo “americano”, donde evoca el idealismo de la fundación de la nación, por inalcanzable que nos resulte. Las publicaciones relacionadas de uno u otro modo al *road trip* que han utilizados esta palabra han sido:

*Romantic Amerika*, Emil Otto Hoppé (1927)

*Amerika: Bilderbuch eines Architekten*, Erich Mendelsohn (1928)

*Amerika vom Auto Aus*, Félix Moeschlin y Kurt Richter (1930)

*Американские фотографии* [Fotografías americanas], Ilya Ilf y Evgeny Petrov (1936)

*American Photographs*, Walker Evans (1938)

*An American Exodus, a Record of Human Erosion*, Dorothea Lange (1939)

*The Americans*, Robert Frank (1958)

*America as Art*, Joshua C. Taylor (1976)

*American Monument*, Lee Friedlander (1976)

*American Pictures*, Jacob Holdt (1977)

*American Frontiers: The Photographs of Timothy H. O'Sullivan, 1867-1874*, Joel Snyder (1981)

*American Prospects*, Joel Sternfeld (1987)

*American Roulette*, Shinya Jujiwara (1990)

*American Surfaces*, Stephen Shore (1999)

*American Night*, Paul Graham (2003)

*The making of an American*, Jacob Riis (2005)

*America*, Zoe Strauss (2008)

*America by Car*, Lee Friedlander (2010)

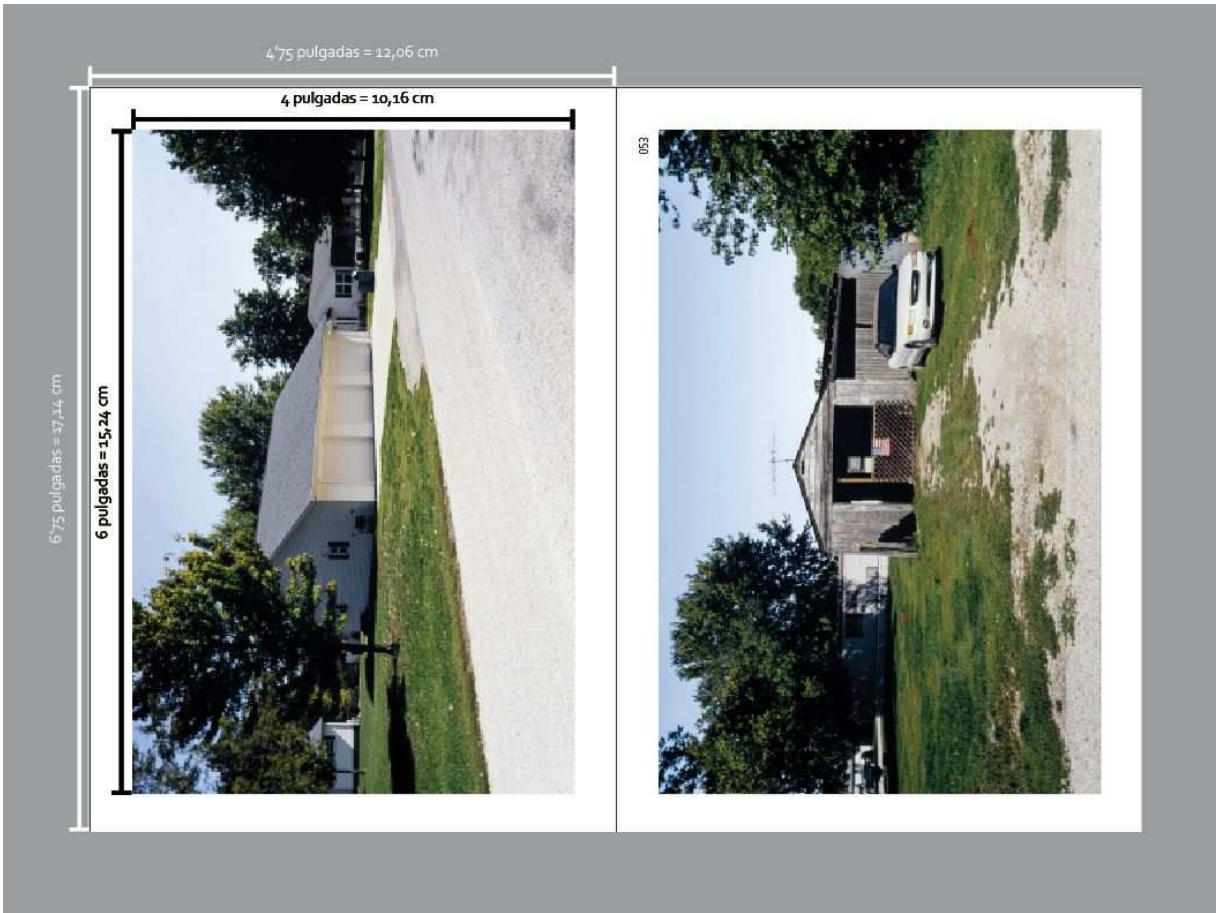
*A New American Picture*, Doug Rickard (2012)

*In America*, Robert Frank (2014)

*America*, Wim Wenders (2015)

Todos y cada uno de estas publicaciones pueden denominarse como americanas, no cabe duda, pero no de forma categórica, ya que esto depende de la intención del fotógrafo en cada momento.





Figuras 323. Arriba: modelo de la publicación *Berlin (America)*. Abajo: tamaño real de las fotografías.

La publicación está acompañada por un mapa del recorrido con un link a una web del proyecto<sup>704</sup> donde pueden verse fotografías y vídeos realizados desde el automóvil durante el *road trip* [figura 324]. El mapa es el elemento que da la clave y ordena las diferentes experiencias del proyecto *Untitled (BERLIN)*, siendo conscientes de que la experiencia personal vivida en el territorio simbolizado por el mapa es una cosa y las fotografías son otra experiencia.

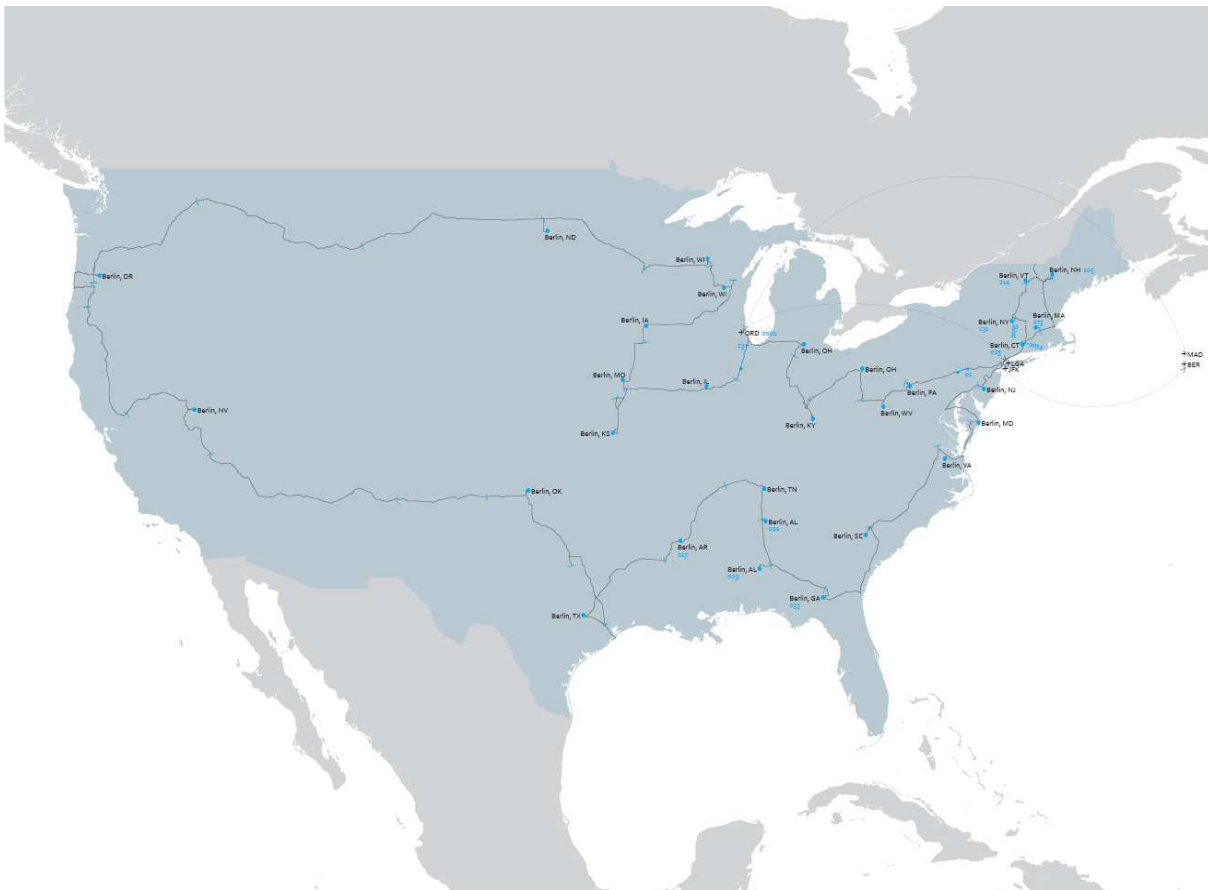


Figura 324. Modelo para el mapa de la publicación.

En el mapa se muestran:

- Los Berlin (código: 000): junto con la página de la publicación en la que comienzan las fotografías. Por ejemplo: Berlin (Arkansas), página 017.
- Lugares en los que se pernocta para poder ver en la página web el diario fotográfico del viaje día a día (código: 0000).
- Lugar de comienzo y final de los vídeos realizados desde el automóvil que podrán verse en la web del proyecto (código: 00).

<sup>704</sup> Para más información, consultar: <http://berlin.america.erizmoreno.info/>

### **Nota: Relación con trabajos anteriores**

El estilo empleado en las fotografías de *Berlin (America)* sigue el de dos proyectos previos: *(1:1)* [figuras 325 y 326, página 32] y *Projekt Beton* [figuras 327 y 328, página 33].



Figuras 325. Eriz Moreno, *Madrid, Virginia*, fotografías pertenecientes al proyecto *(1:1)*, 2010.

La experiencia obtenida de este proyecto ayudó a comprender la fisonomía de las localidades estadounidenses y una práctica de cómo realizar fotografías en las que mostrar su forma.



Figura 326. Eriz Moreno, *Untitled (BERLIN)*, 2012.



Figuras 327. Eriz Moreno, *Projekt Beton*, 2011.

En este proyecto se utilizó por primera vez un protocolo en el momento de realizar las fotografías:

- Cada 500 metros.
- Siempre desde el centro de lo que sería la autopista, mirando en dirección a Kaliningrado.
- Con el horizonte en el centro de la imagen.

Gracias a este protocolo se evitó seleccionar qué se iba a fotografiar y qué no, algo importante a la hora de plantear un proyecto en el que intenta “traducir” a fotografía un recorrido de 127 kilómetros. De este proyecto, además del protocolo, *Untitled (BERLIN)* continúa con la misma forma de afrontar la fotografía de naturaleza, ya que en muchos “berlines” la zona inhabitada de la localidad es más amplia que la habitada.



Figura 328. Eriz Moreno, *Untitled (BERLIN)*, 2012.

## Road documentary

Durante el recorrido entre las localidades se grabó en vídeo digital un *road documentary*<sup>705</sup> donde se registraron partes de la experiencia del viaje en carretera desde el punto de vista del asiento del copiloto<sup>706</sup>. Esta película se ha denominado *road documentary* [documental de carretera] en vez de una *road movie* [ver página 74] para indicar que la grabación tiene una estructura abierta e indeterminada, carece de ideas preconcebidas, como un guion, y, por lo tanto, no puede ser catalogada como “película” sino más bien como un documento<sup>707</sup> en el que se muestra el paisaje que va sucediendo durante el viaje [figura 329]<sup>708</sup>.

---

<sup>705</sup> *Road documentary* no es un término común, de él se han encontrado citas relacionadas con un subgénero documental en el que se muestra el recorrido del autor durante una investigación (N. Archer 2012, 48). Como ejemplo de este género, consultar: Agnès Varda, *Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000.

<sup>706</sup> Al ser un viaje en solitario, se consideró que el punto de vista más apropiado para el espectador de la obra es el del copiloto y para poder conseguir secuencias largas y poder mantener un punto de vista neutro, se utilizó un trípode instalado en su asiento. Para más información, consultar: <https://youtu.be/2kcf9cXogtk> (vídeo *Road to Berlin (America) - 072*).

<sup>707</sup> En un documental, lo que se afirma, en primer lugar, es que las imágenes, los sonidos y otros materiales presentados son representaciones verídicas de lo que el documental toma como tema. La representación documental obliga al autor a afirmar la confiabilidad o funcionalidad de cualquier material que se use para mostrar al espectador cómo es, fue o podría ser algo en el mundo real. Al mismo tiempo, el espectador espera del documental que está destinado a ofrecer un registro confiable, una explicación, un argumento o un análisis de algún elemento del mundo real, es decir, esperan una representación afirmativamente verídica (Carl Plantinga, citado en Mary Valentis con Tara P. Monastero y Paula Yablonsky, *TechKnowledgies: New Imaginaries in the Humanities, Arts, and TechnoSciences*, 2008: 198).

<sup>708</sup> Puede resultar confusa la terminología al comparar “documental” y “película de no ficción”. En su sentido más amplio, una película de no ficción es cualquier película no ficticia, por ejemplo, películas instructivas, publicidades, películas corporativas o documentales históricos o biográficos. El cineasta y teórico británico John Grierson (1898) calificó el documental de “tratamiento creativo de la realidad” (John Grierson, citado en Jane L. Chapman, *Issues in Contemporary Documentary*, 2009: 9). Aunque la distinción entre película de no ficción y documental resulte un término subjetivo cuya diferencia se encuentre en la decisión del autor, podría ser útil pensar en el documental como un subconjunto de las películas de no ficción, caracterizadas por un tema más personal que, por ejemplo, una película corporativa o instruccional.



Figura 329. Fotograma de *Untitled (BERLIN)*, road documentary, Eriz Moreno, 2012.

“Las imágenes que encarnan esta calma no son sinónimo, por supuesto, de lo que podríamos ver de forma casual a través de la ventanilla de un automóvil. (Sin embargo, pueden ser más efectivas si se nos puede engañar para que así lo hagamos)” (Robert Adams 1977).

La utilización de una narrativa de archivo documental estándar se debe a que es un formato reconocido internacionalmente y su forma es casi independiente de las diferencias nacionales o culturales. Precisamente porque operan tan de cerca en la realidad material que son inteligibles donde sea que esta realidad sea relevante. Este aspecto toma forma ya en la década de 1920, cuando Dziga Vertov<sup>709</sup> “elogió eufóricamente las cualidades de la grabación de hechos” (Steyerl 2006). En el prefacio de su película *Человек с киноаппаратом* [Chelovek s kino-apparatom, El hombre de la cámara]<sup>710</sup> (1922), Vertov afirmó que las formas documentales podían organizar

---

<sup>709</sup> Dziga Vértov, seudónimo de Denis Abrámovich Káufman (1896 - 1954), director de cine soviético. En 1919, Vértov y otros jóvenes cineastas crearon un grupo llamado *Кинооки* [Kinoki, Cine-Ojo]. Entre 1922 y 1923 este grupo publicó varios manifiestos en publicaciones de vanguardia, desarrollando su teoría del *Кинооки*: rechazaban todos los elementos del cine convencional, desde la escritura previa de un guion hasta la utilización de actores profesionales, pasando por el rodaje en estudios, los decorados, la iluminación, etc. Su objetivo era captar la “verdad” cinematográfica, montando fragmentos de actualidad de forma que permitieran conocer una verdad más profunda que no puede ser percibida por el ojo. Según el propio Vértov, el cine se compone de “fragmentos de energía real que, mediante el arte del montaje, se van acumulando hasta formar un todo global”, permitiendo “ver y mostrar el mundo desde el punto de vista de la revolución proletaria mundial” (Dziga Vértov, citado en Trinh T. Minh-ha, *Cinema-Interval*, 2013: XII).

<sup>710</sup> *Человек с киноаппаратом* describe la vida urbana de la Unión Soviética (se grabó en Kiev, Jarkón, Moscú y Odesa) desde el amanecer hasta el anochecer, mostrando a los ciudadanos en el trabajo, en el ocio e interactuando con la maquinaria de la vida moderna. *Человек с киноаппаратом* puede ser

hechos visibles en un lenguaje absoluto verdaderamente internacional, que podría establecer una conexión óptica/visual entre los trabajadores del mundo<sup>711</sup>. A este respecto, Vertov escribe el siguiente manifiesto: “La película *Человек с киноаппаратом* representa una experimentación en la comunicación cinemática de fenómenos visuales sin el uso de intertítulos (una película sin intertítulos), sin la ayuda de un guion (una película sin guion), sin la ayuda del teatro (una película sin actores, sin decorados, etc.). Este nuevo trabajo de experimentación de *Киноки* [Kinoki] está dirigido a la creación de un lenguaje absoluto de cine auténticamente internacional — cine absoluto— sobre la base de su completa separación del lenguaje del teatro y de la literatura” (cit. en Fox 2015, 23).

Para la grabación, se consideró que en el concepto del *road documentary* es necesario fijar los planos, realizando series de *travellings* que creen fotografías móviles. Al carecer de planos subjetivos se quiere evitar que el espectador intente interpretar<sup>712</sup> una narración, por lo que la grabación carece de otro interés que no sea el movimiento en sí mismo y el sonido que se puede escuchar en ese momento.

Al carecer de narración, la duración tampoco está ligada a ninguna necesidad estructural de la obra, por lo que se grabaron un número de horas sin determinar de antemano<sup>713</sup>. La obra resultante no está concebida para ser visionada como una película, de principio a fin, sino a elección del espectador el tiempo que cada uno desee

---

relacionado con una modalidad de documentales urbanos que tuvo éxito en la época ejemplificadas por películas como *Paris Qui Dort* (1925) de René Clair, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927) de Walter Ruttmann, *Rien que les heures* (1926) de Alberto Cavalcanti, *Manhatta* (1921) de Charles Sheeler y Paul Strand, *Études sur Paris* (1928) de André Sauvage, o *Regen* (1929) de Joris Ivens. Lo que distingue al documental de Vértov de las citadas es la voluntad de realizar un análisis marxista de las relaciones sociales mediante el proceso de rodaje, montaje y contemplación (Perry 2006, cap. Vertov and Marxism).

<sup>711</sup> Dziga Vertov imaginó que el documental era una especie de lengua primigenia visual comunista, que no solo debería informar o entretener, sino también organizar a sus espectadores (Steyerl 2006).

<sup>712</sup> Sobre la interpretación de la realidad al realizar una película documental John Grierson indica: “La presencia de lo real no hace que una película sea automáticamente un documental, porque lo que uno hace con lo real puede ser tan efectista, artificial y falso como el peor Hollywood. Uno solo tiene que ser un terco con lo actual para escoger las cosas equivocadas al grabar. Uno solo tiene que hacer las preguntas incorrectas para fotografiar las respuestas incorrectas. ‘La visión sin comprensión está vacía’, dijo Kant, y la comprensión sin visión es ciega. Uno puede tomar esto como una guía especial para su acercamiento a la película documental. Ninguna rama del arte ha tratado más deliberadamente de combinar la investigación con la interpretación, ni ha puesto tanto énfasis en los antecedentes intelectuales del arte” (Grierson 1946, 160).

<sup>713</sup> En nuestro caso, el tiempo de grabación realizado por día estaba determinado por la única limitación de la batería.

observar una parte del viaje. La duración total es de algo más de 50 horas, por lo que junto con su contenido documental (paisaje en movimiento) la obra puede relacionarse con otras películas cuya duración se puede calcular como “dura lo que tenga que durar”, como por ejemplo la película sobre el Empire State Building de Andy Warhol [ver página 149] titulada *Empire* (1964)<sup>714</sup> [figura 330] y *A Trip Down Market Street* (1906) de los hermanos Miles<sup>715</sup>.



Figura 330.  
Fotograma de *Empire*, Andy Warhol,  
1964.

Semejante a la obra de los hermanos Miles, y como referencia directa a nuestro *road documentary*, destaca la serie documental *Tram: Die DVD zur Tour!* (2007), estas películas fueron grabadas desde el frente de las 16 líneas de tranvía de Leipzig (Alemania) [figuras 331] mostrando el recorrido completo. De esta serie, representativa de lo que puede denominarse como subgénero de los recorridos completos, nos interesa cómo se le ha dado la misma importancia a todo el trayecto del tranvía manteniendo el mismo plano.

---

<sup>714</sup> *Empire* es una película de ocho horas y cinco minutos de duración de imágenes a cámara lenta de una vista estática del Empire State Building. La película no tiene narrativa o personajes convencionales, y reduce en gran medida la experiencia del cine al paso del tiempo (Crimp 2012, 142).

<sup>715</sup> Harry, Herbert, Joseph y Earle C. Miles, pioneros en el cine estadounidense. En 1902, establecieron una de las primeras distribuidoras de películas en los Estados Unidos. Su película de 1906, *A Trip Down Market Street*, es un viaje de 13 minutos por la Market Street de San Francisco, desde 8<sup>th</sup> Street hasta Embarcadero.





Figuras 331. Fotogramas de *Tram 11: Die DVD zur Tour!*, Leipzig Fernsehen, 2007.

A parte de las películas documentales que muestran una acción continuada, otra de las influencias principales en nuestro *road documentary* reside en la fotografía, ya que la composición de nuestro documental puede entenderse y observarse como una fotografía que intenta abarcar la mayor parte posible de paisaje: un panorama no estático.

Teniendo en cuenta que la grabación del documental se realizaba como una sucesión de tomas largas, la visualización del vídeo es deudora de la propia velocidad del vehículo en el paisaje. Visualmente, el plano del paisaje puede dividirse en capas, desde la rápida del primer plano a la que transcurre despacio en el fondo, y esta sensación es mayor cuanto mayor sea la profundidad de campo. Al desechar todo lo superfluo, lo único que le queda al vídeo que realizamos es “imagen y movimiento”<sup>716</sup>.

Posteriormente, la edición del documental<sup>717</sup> ha sido la mínima: poner los vídeos en orden y realizar cortes cuando hubo algún problema de grabación o de sonido.

El propósito del presente *road documentary* es simplemente grabar la realidad y dejar toda interpretación al espectador [figura 332], algo que puede entenderse desde la

<sup>716</sup> Para más información sobre la teoría del postmodernismo y postestructuralismo del documentalismo, consultar: Noel Carroll, “Non-fiction Film and Postmodernist Scepticism”, en David Bordwell (Ed.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, 1996: 283-306.

<sup>717</sup> Las películas documentales también se editan, y la edición supone casi invariablemente interpretar el evento e implica una intencionalidad. Cuando un autor agrega música, títulos o narraciones de voz en *off*, se agrega una mediación adicional entre el documental y el tema. Un documental puro suele ser difícil de conseguir, por lo que muy pocos documentales, si es que alguno, alguna vez cumplen con esta idea. Las grabaciones de las cámaras de vigilancia parecen ser el mejor ejemplo de documental puro (Plantinga 2005, 107).

perspectiva de los primeros practicantes del *Direct Cinema*<sup>718</sup> [cine directo], del *Observational Cinema*<sup>719</sup> y, en menor medida, del *cinéma vérité*<sup>720</sup> [cine de realidad].

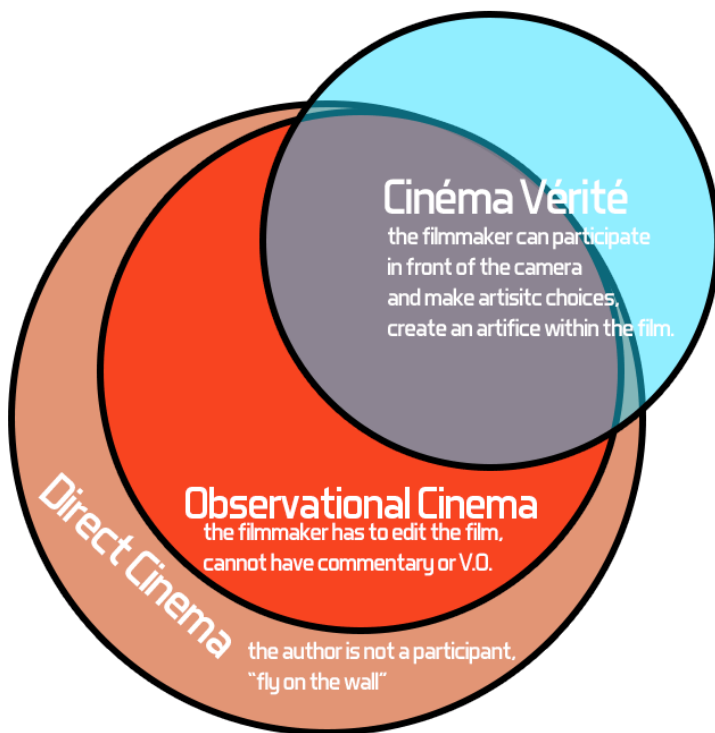


Figura 332. Esquema con la conexión entre los tres estilos (imagen obtenida de internet, desde: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Venn-diagram-cinema-verite-direct-cinema-observational-cinema.png?1582884344539>).

<sup>718</sup> El concepto *Direct Cinema* fue creado entre 1958 y 1962 como respuesta para representar la verdad en los documentales (Aitken 2013, vol. 3, cap. Canada, French). La forma en que se planteó fue: excluir la voz en *off* o los comentarios, invisibilizando en la medida de lo posible la presencia del autor. El cineasta estadounidense Robert Lincoln Drew (1924 - 2014), lo expresó como “Mi objetivo era capturar la vida real sin intrusión [...] Mi idea era tener una o dos personas, no intrusivas, capturando un momento” (Robert Lincoln Drew, citado en Laura Niebling, *Rockumentary: Theorie, Geschichte und Industrie*, 2018: 143). Las técnicas de *direct cinema* allanaron el camino de estilos similares de filmación de documentales, y también se utilizarían posteriormente en películas de ficción, como *La Battaglia di Algeri* (1978).

<sup>719</sup> El *Observational Cinema* en su conjunto se puede describir como un documental al que se le ha eliminado todo lo superfluo a parte del tema, como son: narraciones, entrevistas, música de fondo, edición común, etc. Sin embargo, también permite ofrecer un lado más envolvente y cercano, con menos sesgo ideológico o distracciones de las acciones en cuestión. Este estilo constituye una parte importante de la historia del cine, especialmente en términos de realización de películas de bajo presupuesto, y cómo las limitaciones técnicas pueden ser un activo para muchos autores.

<sup>720</sup> El *cinéma vérité* es un estilo de cine que comenzó como una reacción europea hacia el sistema clásico de hacer películas y tiene mucho que ver con el cine documental, pero también debe gran parte de sus características a los avances en el campo tecnológico y la aparición de equipos de filmación más pequeños y manejables, de 16 mm y 8 mm, que permitieron la grabación en prácticamente cualquier lugar y tan silenciosas que el sonido natural se podía grabar al mismo tiempo que las imágenes.

*Direct Cinema*: el autor no participa, es como una “mosca en la pared”<sup>721</sup>.

*Observational Cinema*: el cineasta edita la película, no puede tener comentarios ni *voice-over* [sobre voz].

*Cinéma Vérité*: el cineasta puede participar delante de la cámara y tomar decisiones artísticas, también puede crear una ficción dentro de la película.

Si bien los autores y teóricos relacionados con el *Direct Cinema* han remarcado el grado en que un documental es una mera grabación de un tema (y no una interpretación de él), es interesante poder referenciar estos documentales como basados en el poder visual de la fotografía en movimiento para mostrarnos el mundo con “una autenticidad que no solo depende de la riqueza visual y los detalles de la fotografía, sino también del vínculo indexical, causal entre la fotografía y la escena pro-cinematográfica” (Plantinga 2005, 106). En este sentido, Gregory Currie<sup>722</sup> distingue entre lo que él llama “rastros” y “testimonios”: un testimonio, a diferencia de un rastro, es la representación de un registro de “lo que alguien pensó sobre los hechos que fueron materia” (Currie 1999, 287), esto es: los testimonios, a diferencia de los rastros, están completamente mediados por las intenciones del autor. Las personas son capaces de dar testimonio sobre todo tipo de cosas que podrían no haber existido, mientras que solamente las cosas reales pueden dejar rastros de sí mismas. Esto puede entenderse como que una película documental en sí es el rastro de lo que representa, al respecto Currie indica: “para ser un documental, la cosa en cuestión debe ser un rastro” (Currie 1999, 289).

---

<sup>721</sup> El desarrollo de cámaras ligeras y equipos de grabación de sonido a fines de la década de 1950 contribuyó al surgimiento de un nuevo espíritu de autenticidad. El proyecto de la película documental, afirmaban algunos cineastas, era grabar y representar la realidad, y no hacer interpretaciones. El documentalista se convirtió, entonces, en un “facilitador”, una persona que graba un evento para representarlo, tal como es, ante el espectador. El sentido de que el deber del cineasta era grabar y no interpretar era que el espectador debe poder interpretar la película por sí mismo. El cineasta se abstuvo, en la medida de lo posible, de manipular o influir en el evento grabado, e intentó convertirse en una “mosca en la pared”.

<sup>722</sup> Gregory Currie (1950), profesor de filosofía británico.

## Road to Berlin (America)

Durante el *road trip* además del vídeo, también se realizaron fotografías con las que se documentaban situaciones, lugares u objetos que nos resultaban remarcables. Esta forma de proceder supone un modo de actuar diferente de las realizadas para *Berlin (America)* en los siguientes aspectos:

- Carecen de protocolo y los temas son libres.
- Al ser fotografías en movimiento (muchas son realizadas desde el automóvil en circulación) por lo que el encuadre es más azaroso.
- Se realizan en cualquier momento del día.
- Carecen de reflexión; se realizan cada vez que algo nos llamaba la atención.
- Son completamente subjetivas.
- Se utiliza una cámara fotográfica digital.

La idea de realizar estas fotografías surge en la fase de planificación del proyecto, aunque sin determinar lo que se puede llegar a hacer. En un principio se pretendían realizar varias series sobre temas recurrentes del *road trip* como son los moteles, las vistas desde el automóvil, los restaurantes de comida rápida o las gasolineras. Una idea que durante el transcurso del *road trip* tomó otra forma, cambiando el objetivo inicial de fotografiar exclusivamente estos dos elementos y abrir la posibilidad de incluir cualquier tema cotidiano relacionado con la carretera [ver Anexo 8].

El resultando de estas fotografías ha sido un diario fotográfico del *road trip* en el que se unen las diferentes experiencias ocurridas durante el viaje entre los Berlin en una sola narración accesible online<sup>723</sup>. La decisión de mostrar las fotografías en una página web se debe a que en ella se puede almacenar la información a modo de repositorio organizado en forma de diario:

- Mapas interactivos con el recorrido diario y la situación de cada Berlin.
- Acceso a los *road documentary* ordenados por días.
- Acceso a todas las 4830 fotografías de *Road to Berlin (America)*.

---

<sup>723</sup> Para más información, consultar: <http://berlin.america.erizmoreno.info/>

- La web amplía la información incluida en el mapa de la publicación Berlin (America).
- Permite actualizar y ampliar la información en el futuro sin cambiar de formato.

Trabajar con la página web también permite ordenar la información de manera diferente a una publicación, ya que en la web se ha optado por ordenar las fotografías en series del mismo motivo en un breve espacio de tiempo [figuras 333] dando a cada imagen el tamaño que necesita.



Figuras 333. Eriz Moreno, Road to Berlin (America), 2012.

## 5.2. Otra experiencia *road trip* posterior a *Untitled (BERLIN)*

### 5.2.1. *Bratstvo / Jedinstvo*, o la autopista como objeto

“- Sal, we gotta go and never stop going 'till we get there.

- Where we going, man? [sic]

- I don't know but we gotta go”

[- Sal, tenemos que seguir y no parar hasta allí.

- ¿A dónde vamos, tío?

- No sé, pero tenemos que ir] (Jack Kerouac 1955, 240).

Teniendo en cuenta la experiencia obtenida en *Untitled (BERLIN)* y en otros proyectos anteriormente descritos [ver página 29] a partir de 2014 comenzamos otro proyecto basado en la experiencia personal en el *road trip* titulado *Bratstvo / Jedinstvo*.

En este proyecto se narra el encuentro personal con los restos existentes de Yugoslavia, un país desaparecido hace 20 años<sup>724</sup> del que todavía se encuentran restos esparcidos por la geografía de los estados actuales que formaban parte de la federación y memoria en su población. En este proyecto unimos diferentes formas de percepción para poder mostrar una amplitud de aspectos (la complejidad de la región combina aspectos históricos, religiosos, políticos, culturales, etc.) desde perspectivas diferentes sobre lo que ha sido y es Yugoslavia, por lo que un acercamiento a esta realidad solo se puede lograr planteando una visión lo más amplia posible. Para conseguir este propósito el proyecto carece de una forma preestablecida y lo definimos en el momento de su exposición caso por caso.

El nombre y el motivo del proyecto provienen de la autopista Hermandad y Unidad<sup>725</sup> construida por la República Federal Socialista de Yugoslavia para conectar las seis

---

<sup>724</sup> En 1991 Croacia, Eslovenia y Macedonia, y en 1992 Bosnia y Herzegovina, se independizan, provocando el fin de la República Federativa Socialista de Yugoslavia. La unión de Serbia y Montenegro pasó a llamarse República Federal de Yugoslavia, permaneció con ese nombre hasta 2003. Pasada la guerra de Kosovo (1998 - 1999), en 2002, Serbia y Montenegro llegaron a un nuevo acuerdo de cooperación, que, entre otros cambios, puso fin al nombre de Yugoslavia. El 4 de febrero de 2003, la asamblea federal de Yugoslavia aprueba una nueva carta constitucional que redefinió la confederación estatal, pasando a llamarse Unión Estatal de Serbia y Montenegro.

<sup>725</sup> Su nombre hace referencia al lema nacional yugoslavo, este designaba la política oficial de las relaciones interétnicas en la República Federativa Socialista de Yugoslavia (RFSY), tal como figura en sus constituciones federales de 1963 y de 1974. La política prescribía que las naciones de Yugoslavia (serbios, macedonios, croatas, eslovenos, montenegrinos, bosnios) y las minorías nacionales (albaneses,

regiones constituyentes de la federación: 1180 kilómetros desde la frontera con Austria, atravesando las ciudades Ljubljana, Zagreb, Belgrado y Skopje hasta la frontera con Grecia en el sureste. Fue la primera y única carretera moderna del país.

Durante su construcción, generaciones de Yugoslavos crearon una relación simbólica con la autopista, esta tenía la intención práctica de conectar las diferentes repúblicas y grupos étnicos de Yugoslavia dentro de un programa político para el fortalecimiento de la identidad nacional, por lo que en su construcción, además de la fuerza de trabajo profesional, fueron empleadas las denominadas brigadas juveniles<sup>726</sup> [figura 334]. De esta manera la obra se convirtió en una cuestión propagandística que el gobierno promocionaba, motivado por la creación de un orgullo patriótico e ideológico (Baković 2015, 29), con el “objetivo de la construcción de un mejor futuro socialista” (Vejzagic 2013, 72).

---

húngaros, rumanos, búlgaros, judíos, italianos y otros) son grupos iguales que coexisten pacíficamente en la federación, promoviendo sus similitudes e interdependencia para superar los conflictos y odios nacionales. En toda Yugoslavia, muchas fábricas, escuelas, lugares públicos, conjuntos de folklore y equipos deportivos solían llamarse “Hermandad y Unidad”, así como la autopista Ljubljana-Zagreb-Belgrado-Skopje, en croata: Autocesta Bratstvo i jedinstvo, en macedonio: Автопат Братство и единство, en esloveno: Cesta Bratstva in enotnosti y en serbio: Аутопут Братство и јединство.

<sup>726</sup> Las acciones de trabajo juvenil [en serbocroata: Omladinske radne akcije] fueron actividades laborales voluntarias organizadas de jóvenes en la RFSY para construir infraestructura pública, como carreteras, ferrocarriles y edificios públicos, así como infraestructura industrial. Las acciones de trabajo juvenil fueron organizadas por la Liga de Jóvenes Comunistas de Yugoslavia y los participantes se organizaron en brigadas de trabajo, generalmente nombradas por su ciudad o un héroe nacional local. Los proyectos importantes construidos por las brigadas de trabajo juvenil incluyen el ferrocarril Brčko-Banovići, el ferrocarril Šamac-Sarajevo, partes de Nueva Belgrado y partes de la autopista Hermandad y Unidad. Las acciones iniciales se organizaron durante la Segunda Guerra Mundial en territorios liberados por los partisanos. Después de la guerra, las acciones fueron numerosas y masivas y las brigadas juveniles hicieron contribuciones significativas a la reconstrucción de su país que fue devastado por la guerra. Además de la mano de obra barata para el estado, las acciones de trabajo juvenil proporcionaron una forma de vacaciones gratis para los adolescentes. A medida que el país fue reconstruido y su economía estabilizada, las acciones de trabajo juvenil dejaron de realizarse, sin embargo, se revivieron a fines de la década de 1970, en un esfuerzo por organizar voluntariamente a los jóvenes en actividades políticas y culturales, ya que las acciones laborales demostraron desempeñar un papel importante en la socialización de los involucrados.



Figura 334.

Brigadas trabajando en la autopista Hermandad y Unidad, ca. 1960.

Mediante el trabajo colectivo, para una gran parte de la generación de la posguerra yugoslava la autopista formaba parte de su vida. Ayudaron a construirla y, durante sus viajes de juventud, normalmente en *autostop*, la experimentaron. Durante nuestro trabajo de campo ha sido común escuchar relatos nostálgicos sobre la época brigadista y sobre los encuentros fortuitos con gentes de otras culturas, en una época en la que las estaciones de servicio cerca de las grandes ciudades se convirtieron en lugares de encuentro.

Esta autopista se comenzó a utilizar de manera intensiva a partir de las décadas de 1960 y 1970, cuando se convirtió en una ruta muy frecuentada (y peligrosa debido a los numerosos accidentes de tráfico) para los inmigrantes kurdos, turcos, griegos, albaneses, yugoslavos (posteriormente kosovares, bosnios, croatas o serbios) que trabajaban en Europa Occidental y que la utilizaban para visitar su país de origen durante las vacaciones, y por los turistas (especialmente en verano) en dirección al sudeste de Europa [figura 335]. Entrar a la comunista pero no alineada Yugoslavia era mucho más fácil (*Time* 1967, 32) para las personas procedentes de los países pertenecientes a la OTAN, como Alemania y Turquía<sup>727</sup>, que entrar a cualquiera de los

---

<sup>727</sup> A fines de la década de 1960 y principios de la década de 1970 (1967 fue el “año internacional del turismo” de las Naciones Unidas) comenzó la política de libertad de movimiento en Yugoslavia,



países comunistas del Pacto de Varsovia de la región de los Balcanes, que podrían haber proporcionado rutas alternativas<sup>728</sup>. Como consecuencia de las experiencias personales durante el viaje, la autopista se convirtió en un “lugar” en la memoria colectiva de la primera y segunda generación de *gastarbeiter* [en alemán, trabajadores invitados], circunstancia reflejada entre las décadas de 1970 y 1990 en varias novelas y películas [figura 336] producidas en Alemania como una expresión cultural de este hecho.

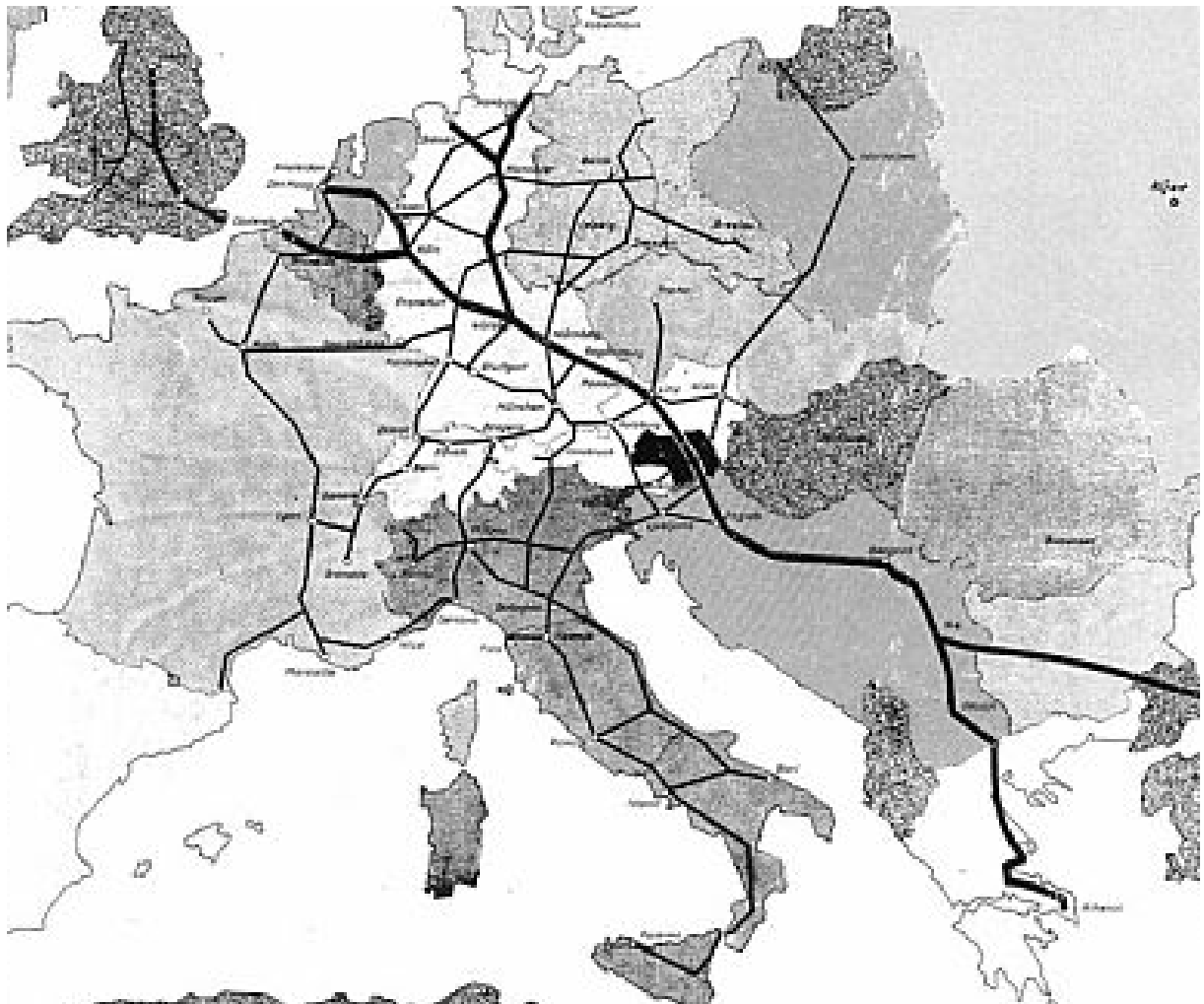


Figura 335. Mapa donde se muestran las conexiones a otros países a partir de la autopista Hermandad y Unidad.

---

produciendo dos circunstancias conectadas: la presencia creciente de trabajadores yugoslavos en Europa occidental y un creciente número de extranjeros de ambos lados del Telón de Acero que visitan Yugoslavia por turismo. Además, esta política, junto con el turismo internacional, se convirtió en una especie de seña identitaria del socialismo yugoslavo que sirvió como una imagen y un canal para la expresión de la política exterior y la agenda socioeconómica del país (Tchoukarine 2016, 169).

<sup>728</sup> Desde el Báltico hasta el Mar Negro los países constituyentes limítrofes del Pacto de Varsovia (República Democrática Alemana, Checoslovaquia, Hungría, Rumanía y Bulgaria) creaban una barrera/frontera con los estados “capitalistas”.



Figura 336.

Fotograma del documental *E5 Ölüm Yolu / Die Gastarbeiterstraße* [E5 Carretera de la muerte / La carretera de los trabajadores invitados], Tuncel Kurtiz, 1978.

Este documental se centra en el largo y tortuoso viaje realizado por los *gastarbeiter* turcos al regresar de Alemania a su patria para las vacaciones. La alta tasa de accidentes en esta carretera le dio la reputación de ser la más peligrosa del mundo. En las áreas de descanso, Kurtiz habla a los conductores sobre su hogar, la dificultad de la ruta y de la pasión, lo que los hace conducir esta ruta a pesar de todo: “Wir müssen fahren. Wir lieben es. Es ist eine Kunst” [Tenemos que conducir. Lo amamos. Es un arte] (cit. en Bauer y Graf 2018, 148). Otra película destacable de este mismo tema es: Tunç Okan, *Mercedes mon amour*, 1992.

Como mencionábamos anteriormente, es gracias a esta experiencia personal única, aunque sea realizada por miles de viajeros, que la autopista Hermandad y Unidad dejaba de ser un “no lugar” [ver página 227] para ser un lugar de significado para muchas de las personas que viajan por ella. Siendo conscientes de esta característica, en el proyecto *Bratstvo / Jedinstvo* nos resultaba interesante utilizar la autopista como medio de acercamiento al territorio a través de la experiencia como autor en un *road trip*.

Teniendo definidos el contexto (Yugoslavia) y el medio de acercamiento al sujeto (la autopista), la metodología seguida para la realización del proyecto fue la de la utilización del viaje como herramienta de creación. En cuanto al proceso de trabajo seguido ha sido riguroso en el procedimiento y versátil en sus soluciones<sup>729</sup>, siendo resultado del análisis de los patrones de trabajo seguidos en proyectos anteriores. En ellos encontramos que compartían procedimientos similares que se pueden resumir como: Investigar > Coleccionar > Narrar.

<sup>729</sup> En comparación con *Untitled (BERLIN)* en este proyecto unimos los diferentes apartados que hemos visto en el anterior resultando en un proyecto más flexible.

### 5.2.2. Investigar > Coleccionar > Narrar

En nuestra práctica artística, la denominación que hacemos del término “proyecto” es el conjunto de acciones resultado de investigar, coleccionar y narrar [ver Anexo 9], y que siguen siempre este orden jerárquico, esto es: de una misma investigación pueden surgir varias colecciones o de una colección varias narraciones, pero nunca en orden inverso.

El origen de este proceso de trabajo lo situamos en el proyecto *Untitled (BERLIN)*: durante el *road trip* se recogieron todo tipo de material (panfletos, objetos y publicaciones varias) relacionadas con nuestra experiencia con el territorio estadounidense y su cultura [figura 337]. Al mostrar todos los elementos juntos es posible observar y comprender el mismo viaje con una mayor amplitud de perspectivas. En este caso, la colección quedó como un experimento y no forma parte del proyecto, pero su análisis permitió desarrollar una praxis que se utilizaría en proyectos posteriores como *Fest der Millionen / Werk der Millionen* [ver página 36] o *18/19/2013* [ver página 39].

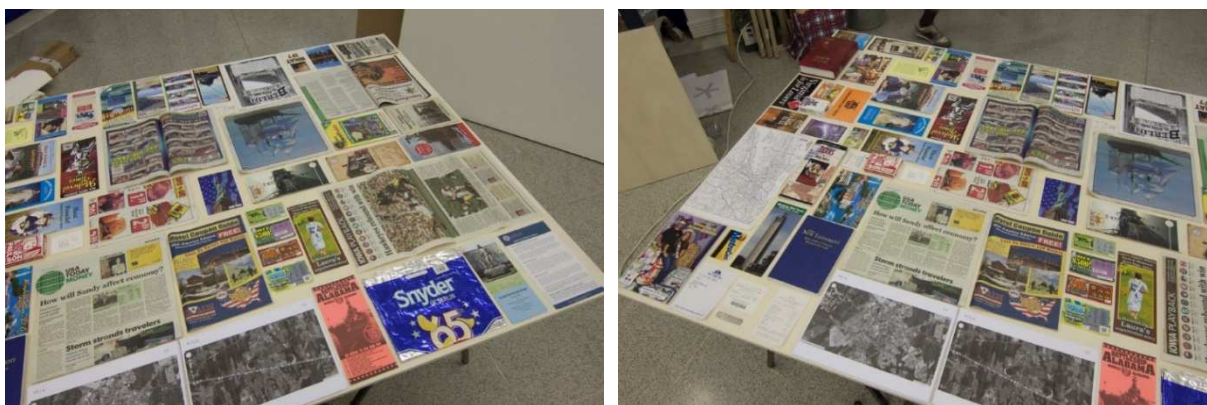


Figura 337. Mesa con objetos recogidos durante el *road trip* realizado para el proyecto *Untitled (BERLIN)*, Eriz Moreno, 2013.

## Investigar

En nuestro caso, los proyectos no surgen del trabajo directo con los materiales en un estudio, tratando cuestiones que hagan referencia al arte ni como resultado de situaciones personales concretas (por ejemplo: traumas familiares, reivindicaciones varias o protesta política) y/o en las que el protagonista es el autor, sino que proceden de una investigación, llegando a abarcar un amplio espectro de intereses, siendo las materias más recurrentes: botánica, economía, geografía, historia y sociología. A partir de la información que nos es accesible, cuando descubrimos alguna situación concreta que nos pueda ofrecer un mayor potencial a la hora de ser trasladada a obra artística (narrar), la aislamos y profundizamos en ella. Es mediante la investigación como comienzan nuestros proyectos y se establecen sus parámetros.

En el caso de *Bratstvo / Jedinstvo*, la investigación realizada no tiene que ver con el campo del arte, sino que se centra en la historia de Yugoslavia. Para ello se investigaron los lugares que pudieran ejemplificar su historia y que todavía pudieran ser visitados, por lo que la investigación inicialmente se centró en un conocimiento de la historia aplicado a la geografía y fue a partir de este conocimiento como se diseñó la ruta a seguir durante el *road trip*, cubriendo las siguientes necesidades:

- Transitar por la mayor parte de la autopista Hermandad y Unidad.
- Visitar todas las capitales de las repúblicas y provincias autónomas que conformaban la RFSY<sup>730</sup>.
- Visitar la mayor cantidad posible de ciudades con más de 100.000 habitantes.
- Visitar la mayor cantidad posible de conjuntos monumentales [figura 338].

---

<sup>730</sup> La RFSY se componía de seis repúblicas: Bosnia y Herzegovina (Sarajevo), Croacia (Zagreb), Macedonia (Skopje), Montenegro (Podgorica), Serbia (Belgrado) y Eslovenia (Ljubljana); y dos provincias autónomas dentro de Serbia: Kosovo (Pristina) y Vojvodina (Novi Sad). También se visitó la capital de la República Srpska (Banja Luka), una de las dos entidades políticas que forman Bosnia y Herzegovina en la actualidad.



Figura 338. Fotografía de monumento en Tjentište (Bosnia y Herzegovina), Eriz Moreno, 2015

## Coleccionar

A partir del proceso de investigación, que establece el ámbito del proyecto, se pasa a una segunda fase: coleccionar. Se ha denominado de esta manera ya que es en esta fase cuando se obtiene el conjunto de objetos, audiovisuales o archivos que puede ser presentado al público (*inputs*), su elección viene a ser establecida por las decisiones tomadas durante la investigación y, teniendo en cuenta su origen, puede dividirse en dos grupos: ajeno o propio:

- Los *inputs* ajenos pueden tener una procedencia tanto pública (internet y de archivos públicos o bibliotecas) como privada (particulares, tiendas de artículos de segunda mano, anticuarios o mercadillos) y los formatos pueden ser tanto físicos como no físicos. Los *inputs* ajenos más comunes que componen nuestra colección son: libros, fotografías, vídeos, periódicos y revistas, postales, canciones, mapas, pines [figura 339] y medallas, banderas y dinero.
- Los *inputs* propios son aquellos obtenidos como resultado de una primera experiencia como autor con el objeto a estudio, en este caso obtenidos mediante un viaje como parte del proceso de investigación de campo. Los *inputs* más

comunes de esta colección son: fotografías, vídeos, entrevistas y objetos escaneados.



Figura 339.

Fotografía de pines en el Museo Nacional de Historia Contemporánea de Ljubljana (Eslovenia), en el medio pueden verse dos dedicados a la autopista Hermandad y Unidad, Eriz Moreno, 2015.

Otro aspecto que remarcamos a la hora de trabajar con estos *inputs* es que evitamos las analogías, siempre hacen referencia a su propio contexto y no se vinculan con elementos ajenos a ellos mismos<sup>731</sup>. En el caso de *Bratstvo / Jedinstvo* había un amplio margen de casualidad en la obtención de ambos tipos de *inputs*, ya que pocas veces se podía conocer de antemano lo que iba a ser encontrado y que pudiera ser útil. Este hecho se aceptó y lo que finalmente han sido los resultados del proyecto en un principio eran solamente indicios de un aspecto general que se va concretando y completando durante el tiempo que permanezca activo (y aún lo está). En este caso, durante el *road trip* se realizaron las siguientes colecciones:

- [Ajeno] Digitalizaciones de recursos bibliotecarios.
- [Ajeno] Compra de fotografías y objetos variados.
- [Ajeno] Descarga de vídeos subidos en diferentes plataformas *online*.
- [Propio] Grabación (vídeo) del recorrido de la autopista Hermandad y Unidad<sup>732</sup>, realizado en varios tramos y posteriormente montado en un solo vídeo en dirección de norte a sur.
- [Propio] Documentación fotográfica de todos los restos de Yugoslavia encontrados durante el *road trip*.
- [Propio] Grabación (audio) de conversaciones sobre Yugoslavia.
- [Propio y ajeno] Apropiación de objetos [figura 340].

<sup>731</sup> En el caso de *Bratstvo / Jedinstvo* un ejemplo de lo que queremos evitar sería el utilizar los *inputs* yugoslavos para criticar el socialismo o exponerlos con otros elementos de otros lugares.

<sup>732</sup> Para ver el vídeo completo, consultar: <https://youtu.be/bGZAyf-43Xo>



Figura 340.

Fotografía de libros, Josip Broz Tito, *Sabrana djela* [Obras completas], en alfabeto latino y cirílico, volúmenes 1-20, 1977-1986, Eriz Moreno, 2016. Origen: encontrados en la biblioteca de la Escuela Política “Josip Broz Tito” en Kumrovec (Croacia).

Los diferentes contenidos de la colección se analizan y se combinan a diferentes escalas, buscando las relaciones entre ellos ya que solamente mediante la comprensión de estos *inputs* se puede plantear lo que posteriormente pueda ser la creación de una narración que sea históricamente precisa y la capacidad de establecer los signos que provoquen la lectura no lineal de la exposición. Por ello, el proceso de colección será de una gran importancia para la posterior organización y reorganización de las posibles lecturas o de los medios que comuniquen una información<sup>733</sup>.

## **Narrar**

Este último apartado trata sobre el análisis final de la colección de *inputs* unido a la investigación y experiencia previa que nos aporta las claves para poder mostrar el proyecto en público. Se ha seleccionado este término ya que la parte visible y pública del proyecto es el resultado de la elección y observación de las relaciones que se crean entre los diferentes *inputs*, algo que entendemos como una narración. Es en este momento cuando se crea “la obra de arte”: mediante la elección consciente del qué, dónde, cómo y por qué se coloca en el espacio tridimensional (publicación o sala de exposiciones). Esta fase del proyecto, basada pero independiente de las dos fases anteriores, es la que consideramos como la segunda experiencia. En ella, nuestra

---

<sup>733</sup> Para más información sobre la heterogeneidad temática del archivo y su estrecha interrelación en términos de una matriz visual que pone en cuestión las rigurosas categorías de archivo, consultar: Nana Last, “Thomas Struth: From Image to Archive to Matrix”, en *Praxis: Journal of Writing and Building*, núm. 7, 2005: 78-87.

función es la de generar (y no ilustrar) un contexto con el que, sin dejar rastro (ni añadiendo ni interviniendo), crear una mirada de sentido (que no de significado).

El material coleccionado se mantiene en proceso de definición hasta el momento en que se plantea una propuesta expositiva/editorial, en ese momento se “trabajaré” en crear una obra específica con el contexto del lugar a exponer. Trabajar con un material “fluido” o “líquido” (se adapta al contenedor) permite que con los mismos elementos se pueda crear más de una narración, modificar su organización, su forma, su tono y toda una infinidad de coordenadas que marcan las líneas de relación de lo presentado con el público.

Disponer de un espacio permite un análisis que difícilmente sería posible ser realizado en los espacios de trabajo convencionales donde el proceso creativo se plantea como una producción de obras individuales o en serie. La “colocación” de estos *inputs* en una exposición clásica provocaría que, en algunas ocasiones, se creen tensiones entre los objetos y el espacio, ya que por sí mismos no son más que lo que son (un pin, una postal, la foto de un monumento) (Manen 2012, cap. 4-¿Confrontación o conjunciones?).

Cabe añadir, en referencia a lo anteriormente mencionado sobre las diferentes narraciones a partir del mismo material, que en este caso con la misma colección de *inputs* se pudieron realizar más de un tipo de narraciones, ya que como en toda narración la elección de lo que se “dice” y se “calla” responde a factores que responden al contexto propio del lugar en el que se narra [figuras 341 y figuras 342].





Figuras 341. Fotografías de la exposición *Bratstvo / Jedinstvo* en Sala Rekalde de Bilbao, Eriz Moreno, 2016.

La elección de *inputs* tiene como objetivo mostrar la imagen oficial que Yugoslavia proyectaba de sí misma, estos tienen un origen ajeno (donado, comprado en internet y mercadillos) y propio (objetos encontrados, fotografías y vídeo).



Figuras 342. Fotografías de la exposición *Bratstvo / Jedinstvo* en Sala Torrene de Getxo, Eriz Moreno, 2017.

La elección de *inputs* tiene como objetivo mostrar la imagen que la población del país realizó de sí misma. Todas las fotografías expuestas fueron encontradas en mercadillos situados en las diferentes capitales de los países que conformaban Yugoslavia, excepto la fotografía superior izquierda, cuyo origen es un coleccionista privado de Belgrado (Serbia), donde se muestra la inauguración de un tramo de la autopista Hermandad y Unidad.

## 6. CONCLUSIONES

Esta investigación parte de una hipótesis inicial que plantea el utilizar el *road trip* como medio/manera de realizar fotografías para ser publicadas en ensayos fotográficos como una doble experiencia, una primera de lugar entre el autor y el territorio y una segunda de creación entre el autor, las fotografías y la publicación, en esta práctica entendemos que el trabajo más importante de creación sucede durante esta segunda experiencia ya que es cuando se realiza la obra que realmente podrá ser vista por el público.

Para poder explicar el origen de este medio/manera hemos tenido que tratar una variedad de materias que incluyen otras disciplinas diferentes a las del arte, pero consideramos que la información aportada desde estas ha sido suficientemente precisa para poder explicar su presencia y de las que se desprenden una serie de consideraciones que sintetizamos.

### 6.1. El *road trip* + ensayo fotográfico como una doble experiencia de lugar

El creador del término “no lugar” Marc Augé lo utiliza haciendo referencia a eventos que se encuentran en el espacio pero que no despiertan ningún apego o sentimientos de identidad, y menciona específicamente las autopistas, además de la mayoría de los comercios surgidos en los laterales de las carreteras como las franquicias de restaurantes, moteles o gasolineras, ya que, según su teoría, si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.

Sin embargo, hemos encontrado que en el caso del *road trip* la carretera y el vehículo son los espacios simbólicos alrededor de los que se crea el concepto de identidad, por lo que pueden ser considerados lugares.

Es por ello es por lo que entendemos el *road trip* como experiencia de lugar, donde se crea una relación propia entre la persona, la carretera y el vehículo: el afecto del nómada. Tal y como se dice en la frase que extraemos de la película documental *E5 Ölümlü Yolu / Die Gastarbeiterstraße*: “Tenemos que conducir. Lo amamos. Es un arte”.

La propia experiencia del *road trip* tiene como característica cierta noción de aparente superficialidad, de una acción de desplazarse y establecer una relación transitoria con el entorno y es, precisamente, de esa relación de la que depende el resultado-respuesta perdurable en forma de obra de arte. Y es precisamente esta perdurabilidad la que fijará una experiencia del territorio con ese “no lugar” de inicio.

Crear un ensayo fotográfico con el material obtenido durante el mismo añade una segunda experiencia a la primera directa con el lugar, ya que el acto de seleccionar partes de la realidad (en nuestro caso mediante la fotografía) les aporta una significación/sentido. Esta segunda experiencia, *a posteriori*, se establece como propia, como elemento con autonomía y características singulares, siempre fundamentada en la reflexión sobre la relación de sentido que se establece (a través de las fotografías) entre la persona y alguno de estos parámetros de lugar: vehículo, carretera y entorno. Estas características dan como resultado que el ensayo fotográfico no sea acumulativo, informativo o narrativo, sino que sea un elemento experiencial creativo propio.

El *road trip* (y más ampliamente, la noción de viaje) es el método y el origen de las publicaciones que hemos visto en el capítulo cuarto y el de nuestra propia práctica, y el ensayo fotográfico su resultado creativo.

A lo largo de la tesis hemos descubierto que los ensayos fotográficos han resultado ser unos grandes constructores de identidad colectiva paisajística y de maneras de vivir, que, más allá de la expresión individual de un autor, funcionan como elementos simbolizadores: ofrecen una suerte de reinención de lugar. La publicación o ensayo fotográfico traza una experiencia derivada pero autónoma, no solo en su constitución como obra sino también como nueva referencialidad.

## **6.2. Condiciones necesarias del contexto para la construcción binomio *road trip* + ensayo fotográfico**

*The Americans* (1958) y *Twentysix Gasoline Stations* (1962) marcan el hito en nuestra investigación, aunque hubo ensayos fotográficos como resultado de la experiencia personal con el *road trip* que les precedieron. Ambos muestran dos maneras de afrontar el *road trip* y el ensayo fotográfico. Si bien comparten el medio de relacionarse

con el territorio y el uso de la publicación como forma de expresión, su coincidencia en el espacio físico y temporal, así como son deudores de similares condicionantes (tecnológicos, económicos y creativos) difieren en lo conceptual como mostraremos más adelante.

La cronología de los condicionantes que eran necesarias abordar en nuestra investigación comienza con Joseph Nicéphore Niépce al estar involucrado en los dos inventos fundamentales para la aparición del *road trip* y el ensayo fotográfico. Por un lado, en 1807 cuando, con su hermano, inventó el que posiblemente haya sido el primer motor de combustión interna y por otro consiguió en 1827 el proceso químico correcto para poder realizar la primera fotografía conservada, un medio que proporciona una descripción visual precisa de lo registrado en el momento en que sucede aportando una nueva forma de explicación del mundo como imagen que no existía hasta su invención.

Ya hemos visto que ambos campos evolucionaron rápidamente, y como 1888 es el año clave en el que se realizó el primer *road trip* de la historia y salió a la venta la Kodak No.1, la primera cámara con película fotográfica en rollo, portátil y de fácil manejo con el lema “You press the button, we do the rest”. La cámara daba respuesta a una cuestión práctica en cuanto a la movilidad y estaba destinada a un uso amateur, propiciando la aparición del concepto *snapshot*, por el que se relacionó la informalidad y accidentalidad con la verdad fotográfica. En relación a los ensayos fotográficos uno de los principales hechos ocurrió poco después, en la década de 1890, cuando se hizo más barato, más fácil y más rápido usar el proceso de semitono, acelerando la velocidad con la que las fotografías podían reproducirse en los periódicos, dando origen a las agencias y fotógrafos de prensa especializados, implantando la fotografía en los medios de comunicación y en la sociedad.

Otro de los condicionantes principales del *road trip* que hemos mencionado era obviamente disponer de carreteras, teniendo en cuenta que a comienzos del siglo XX en todo los Estados Unidos solamente había 225 km de carreteras pavimentadas con asfalto u hormigón. La rápida proliferación de automovilistas que demandaban una red nacional de carreteras trajo como consecuencia que se aprobara la *Federal Aid Highway Act* de 1916, renovada en 1921, estableciendo las bases para un programa de construcción y mejora de carreteras con ayuda federal.

Tras la Primera Guerra Mundial la economía estadounidense comenzó el auge conocido como *The Roaring Twenties*. En este punto hemos señalado cómo en esta sociedad el automóvil jugó un papel de representación de la riqueza y fue el ejemplo del dinamismo y la simultaneidad de acontecimientos que ocurría en las ciudades estadounidenses que junto con el urbanismo y sus características físicas (rascacielos, vallas publicitarias, etc.) fueron los elementos que definieron el concepto de modernidad durante el siglo XX. Dentro de este contexto hemos destacado el libro *The Great American Roadside* (1934) de James Agee, que describe la vida en los márgenes de las carreteras, un fenómeno novedoso e imparable que dio lugar al surgimiento de una nueva imagen y a una nueva identidad basada en el movimiento y en los iconos populares. Una sociedad en la que las diferencias locales desaparecían siendo sustituidas y uniformizadas por una nueva cultura que realmente podíamos considerarla como nacional. No era por tanto la producción industrial lo que había unido al país, sino más bien el consumo impulsado por los millones de automovilistas/ciudadanos.

De este periodo de entreguerras hemos remarcado los avances en el campo de la ingeniería fotográfica realizados por diferentes compañías, entre las que destacamos la salida al mercado de la Leica I en 1924, la primera cámara con *cassette* para negativo de 35 mm (que en pocos años ya se venderían precargados, desligando al fotógrafo del cuarto oscuro). Este invento permitió que los fotógrafos tuviesen una mayor autonomía y versatilidad, posibilitándoles realizar composiciones con ángulos forzados, que anteriormente eran complicados de obtener por falta de espacio, e improvisadas, pudiendo registrar episodios de la vida cotidiana y trabajar en todo tipo de lugares.

En este vaivén de causa-efecto entre los diferentes condicionantes, hemos analizado como el *crack* de la bolsa de Nueva York de 1929, que dio comienzo a la Gran Depresión de la década de 1930, propició una serie de cambios, tales como la fundación en 1935 de la RA, ampliada en 1937 con el nombre de FSA, que fueron importantes para los condicionantes creativos de nuestra investigación debido a la influencia que tuvieron las obras de los fotógrafos contratados por el mismo en autores/artistas posteriores. Sus fotografías sobre las zonas desfavorecidas de los Estados Unidos fueron capaces de comunicar el sufrimiento rural en unos términos plástico-estéticos que la población urbana pudiese entender. De entre esos fotógrafos contratados destacamos a Walker Evans por su predicamento reconocido por la mayoría de los autores/artistas que

hemos trabajado en el capítulo tercero, principalmente Robert Frank, Edward Ruscha, Lee Friedlander, Paul Graham, Alec Soth y Doug Rickard.

Por tanto, podemos afirmar que los reportajes de Evans se convirtieron en un auténtico condicionante creativo. Su ir de lo general a lo específico, comenzando con una vista general de las ciudades, para, a continuación, pasar a identificar y reconocer el terreno, los componentes urbanos (como monumentos o arquitecturas) y los diferentes estratos sociales utilizando un estilo espontáneo y directo, marcaron un estilo de reportaje. En su estilo compositivo fotográfico podemos observar la influencia de Henri Cartier-Bresson, quien dio a conocer el concepto del “instante decisivo”, el cual implica que el fotógrafo anticipe un momento importante en el flujo constante de la vida y lo capte en una fracción de segundo, mostrando una historia completa dentro del encuadre, tal y como ocurre en las pinturas históricas.

Hemos destacado la exposición y ensayo fotográfico de Evans realizadas en 1938 con el título *American Photographs*, donde las fotografías están organizadas sin un orden geográfico o cronológico, sino en una secuencia que avanza de forma temática y en la que cada escena va añadiendo matices a una narración documental sobre los Estados Unidos con una aparente ausencia de finalidad: documenta, pero no opina. Consideramos que la distribución del espacio interno de la publicación es una respuesta de Evans a dos situaciones concretas: al modo excesivamente ilustrativo en que se utilizaban las fotografías en los artículos de revistas como *Life* y a la acción propagandística realizada por la RA/FSA. En *American Photographs* Evans parece tener un interés por mostrar simplemente los Estados Unidos que encuentra durante sus viajes.

Dentro de la red de condicionantes tecnológicos, sociales, económicos, políticos y creativos que hemos analizado, la Segunda Guerra Mundial marcó un punto de inflexión: finalizó el programa gubernamental de la FSA, se interrumpió la construcción de carreteras y la industria automovilística se dedicó exclusivamente a las necesidades bélicas. Posteriormente, entre 1945 hasta la primera crisis del petróleo en 1973, comenzó el periodo de mayor expansión económica en la historia conocida como la “edad de oro del capitalismo”, la economía estadounidense se transformó rápidamente, los ahorros de los estadounidenses durante el tiempo de guerra crearon un mercado propicio para la vivienda, lo que provocó el éxodo de población hacia los

extrarradios de las ciudades, y para todo tipo de bienes, incluida la compra masiva de automóviles, la vida americana se transformó estableciéndose las bases del concepto *American way of life*: “El buen comprador dedicado a lo ‘más nuevo y mejor’ era el buen ciudadano, ya que la recuperación económica después de una década y media de depresión y guerra dependía de una economía de consumo masivo y dinámico” (L. Cohen 2008, 119).

El automóvil ya no era ni un lujo ni una necesidad, sino que simplemente ya formaba parte de la realidad en el modo de vida estadounidense. Respecto a nuestra investigación, esta implantación absoluta del automóvil provocó una gran presión sobre el aún inconcluso sistema de autopistas: conectar los nuevos barrios periféricos con el centro de las ciudades pasó a ser el nuevo objetivo. De esta manera las carreteras, más allá de su capacidad funcional, pasaron a ser un instrumento para la organización espacial del suelo, un medio de desarrollo urbano y una construcción del paisaje. Esta forma de vida y la configuración de la sociedad estadounidense que pasó a estar basada en la posibilidad del movimiento en automóvil se acentuaría con la masiva construcción de autopistas durante la Guerra Fría mediante la *National Interstate and Defense Highways Act* de 1956.

Ha sido dentro de este contexto económico y social en el que se crearon la mayor parte de las obras estadounidenses que hemos analizado, comenzando por los *road trips* de Jack Kerouac entre 1947 y 1950, en los que toma notas de todo lo que encuentra (gente, lugares, trabajo, comida, situaciones, etc.) dando como resultado *On the Road* (1957), libro considerado un referente de la generación *Beat*, que estableció el trasfondo de muchas otras obras posteriores que relacionan las nociones de viaje y libertad.

Es en este punto donde surgen los ensayos fotográficos *The Americans* (1958/1959) de Robert Frank y *Twentysix Gasoline Stations* (1963) de Edward Ruscha, que consideramos como los orígenes que mejor reflejan un nuevo paradigma, campo y manera en el arte: publicaciones concebidas, maquetadas y pensadas enteramente por sus autores como un espacio de creación.

Solo gracias a esta secuencia de acontecimientos analizados podemos explicar cómo los diferentes condicionantes crearon las condiciones apropiadas del objeto de nuestra investigación a mediados del siglo XX, debido a:



- Disponibilidad de automóviles y combustible económicos.
- Suficiente cantidad de kilómetros de carreteras en buenas condiciones.
- Disponer de suficientes servicios (gasolineras, moteles, talleres, etc.).
- Disponer de una tecnología fotográfica que permita disponer de cámaras portátiles que diesen resultados de buena calidad.
- Antecedentes conceptuales relacionados con la noción de viajar.
- Disponer de la libertad de creación como artista y la posterior edición de una publicación que tuviese unos costes de edición aceptables.

### **6.3. Conclusiones a través de una comparativa de *The Americans* (1958/1959) y *Twentysix Gasoline Stations* (1963)**

Hemos visto cómo estas dos obras de Robert Frank y Edward Ruscha respectivamente fundamentan la razón investigadora de la presente tesis y sentaron las bases futuras de esta “disciplina” artística y dos modelos de afrontarla.

La publicación de Frank muestra cuestiones como las divisiones de clase, raza y poder adquisitivo, unos problemas que no coincidían con la imagen que los estadounidenses de finales de la década de 1950 tenían de sí mismos y de su país. El mismo Frank pasó de una primera época optimista con la vida cultural y social del país, a una mirada crítica con el ritmo rápido de la vida, la excesiva obsesión por el dinero y las grandes diferencias sociales, percibiéndolo como un lugar triste y solitario.

La estructura de la publicación es una distribución de fotografías realizadas de forma accidental, “momentos decisivos”, que no siguen una línea cronológica o temática sino narrativa; tal vez lo más correcto sería decir que son un documental de lo que Frank encuentra casualmente en sus viajes: “fotografiar libremente a través de los Estados Unidos, utilizando exclusivamente una cámara pequeña [una Leica IIIc]. Haciendo un amplio, voluminoso registro fotográfico de cosas, el pasado y el presente americano” (Frank cit. en Alexander 1986, 13). Durante sus *road trips* realizó multitud de fotografías sin saber cuáles seleccionaría, el número final y su colocación es consecuencia de una decisión posterior, resultado de su experiencia anterior y de una voluntad de construir una narración.

En cambio, el caso de Ruscha ha de plantearse desde diferentes perspectivas: por un lado, el resultado lo tenía pensado antes de realizarlo y es consecuencia de una decisión puramente artística, por lo que existe un distanciamiento entre autor y objeto, aunque el recorrido seguido en su realización tuviese un origen y un vínculo personal.

La estructura está formada por una serie de 26 fotografías ordenadas visualmente sin un orden cronológico o geográfico. Su colocación sigue un orden tradicional similar al de *The Americans*, dejando la página izquierda en blanco con el título escrito y colocando la fotografía en la página derecha, salvo dos excepciones. Desde nuestra perspectiva, a diferencia de la de Frank, en esta obra la selección de fotografías es irrelevante, ya que conceptualmente daría igual una gasolinera que otra.

La impresión fue en *offset* (la de Frank fue en huecograbado), en papel barato y con formato comercial, buscando que resultara asequible y accesible, rechazando el lujo asociado a las obras de arte, por lo que su distribución fue voluntariamente por canales externos a los museos y galerías. Esta estrategia en la creación está directamente relacionada con la aparición de movimientos artísticos (arte conceptual, *pop*, minimal, *povera*, etc.) que deseaban romper con las tradiciones artísticas previas. Este clima propició la expansión del medio de la publicación, ya que representaba cierta desmaterialización del objeto de arte y un nuevo énfasis en el proceso de creación artística. Ruscha, al igual que hemos analizado en la obra de Dan Graham *Homes for America* (1966), muestra un interés en la cultura de consumo, desvinculándose del “objeto artístico” en el sentido “aurático” del término, y en la producción en serie, en sintonía con la sensación de uniformidad y conformidad que se implantó en la sociedad estadounidense.

Con esta perspectiva, tras analizar los ensayos fotográficos de otros autores/artistas posteriores hemos comprobado la existencia de un interés común por el paisaje social estadounidense. Esto es visible en las obras de Danny Lyon, cuando se involucra con los moteros que viven al margen de la sociedad; Lee Friedlander, en su obra sobre los monumentos que han quedado ocultos por la modernidad; Jacob Holdt, fotografiando a los “olvidados” por el capitalismo; Joel Sternfeld, cuando inspirado por la obra de Frank buscó capturar el paisaje “para encontrar la belleza y la armonía en una América cada vez más uniforme, tecnológica y perturbadora” (cit. en Kim 2014); Paul Graham, mostrando una comparativa de las diferentes clases sociales; Alec Soth, y sus retratos de la “otra América”; Taiyo Onorato y Nico Krebs, con su perspectiva distópica

estadounidense; Justine Kurland, siguiendo la vida de los *hobos* contemporáneos; Doug Rickard y Coll.eo, obteniendo imágenes de los barrios marginados mediante Google Street View, aplicación también utilizada por Hans Gremmen cuando siguió los pasos de los protagonistas de la novela de John Steinbeck *The Grapes of Wrath* (1939) desde Holanda.

Dentro de esta relación de experiencia personal con el lugar (Estados Unidos, en el caso de nuestra investigación) con resultado de obra de arte (ensayo fotográfico) es donde destacamos el papel de la fotografía como un medio para delimitar las ideas inconscientes o preconscientes de los autores, que posteriormente harán visibles en forma de publicación, considerando este medio como una forma de interrogar, donde expresar aspectos del arte que no podrían encontrar enunciado bajo la forma de obras o exposiciones convencionales, y sin convertirse en un mero soporte de reproducción (léase catálogo).

#### **6.4. Práctica propia: *Untitled (BERLIN)***

A nuestra práctica artística de ensayo fotográfico mostrada en esta investigación le preceden los siguientes factores:

- La cultura preexistente del *road trip*, práctica que, aunque no sea muy extendida en Europa, tampoco nos es ajena.
- Los antecedentes artísticos en el campo de la fotografía documental relacionada con el *road trip*.
- Los antecedentes conceptuales y artísticos en el campo de la estética objetiva.
- Los antecedentes artísticos en el campo del ensayo fotográfico unido al *road trip*.
- El antecedente personal *Projekt Beton* (2011)

Comenzar un viaje, desplazarse y recorrer la geografía es una praxis basada en el hecho mismo, donde todo sucede en directo en frente del autor, siendo la secuencia de encuentros fortuitos la que determina la naturaleza misma del resultado artístico, aunque tenemos en cuenta que el recorrido obedece también a una serie de conceptos previamente establecidos. Cuando tomamos la decisión de formalizar el proyecto *Untitled (BERLIN)* en formato de ensayo fotográfico tuvimos en cuenta todo ello,

considerando este medio como la mejor manera de afrontar un proceso de creación, en nuestro caso basado en un tipo de aproximación a la realidad marcada por el desplazamiento, la superficialidad y el distanciamiento respecto al lugar. La publicación ha de dar respuesta a esta falta de afección, de donde surgen las nociones de neutralidad y la objetividad. Teniendo en cuenta estas características, consideramos que el ensayo fotográfico era el medio actual más completo en el que poder expresar nuestra experiencia utilizando el *road trip* como medio/manera, debido a sus cualidades: ordenación, secuenciación y seriación. Las páginas de nuestra publicación *Berlin (America)* generan su sentido a partir del contexto, particularmente a partir de las páginas que la rodean, y su contenido depende del conjunto, por lo que cada una de las fotografías individualmente carecería de significado.

En nuestro proceso creativo cuando comenzamos a trabajar en proyectos generados dentro de un contexto concreto y creamos una metodología específica, el mismo proyecto genera su propio código, en nuestro caso basado en la creación de un “lenguaje” y unas “reglas” autoimpuestas en las que sustentamos nuestras fotografías. Por lo que, incluso al trabajar de manera espaciada en el espacio/tiempo, podemos activar esa metodología y seguirla, creando nuevas imágenes que mantienen una continuidad. Dentro de este ámbito de trabajo de carácter documental y tecnológico, la metodología seguida (Investigar > Coleccionar > Narrar) nos permite continuar desarrollando y profundizando en las distintas variantes artísticas existentes y, más ampliamente, seguir abriendo vías hacia nuevas ideas con diferentes enfoques, magnitudes y características (vídeo, objetos, narrativa de la colección, etc.).

Conceptualmente, hemos encontrado que los proyectos personales mostrados en la tesis se asemejan en la ausencia de ficción y la falta de intención de representar, de emular o de atribuir un nuevo significado a la obra realizada. Lo que los proyectos muestran al público son simplemente “un ordenamiento, pero un ordenamiento de fenómenos visuales” (Panofsky 1991, 71). Consideramos a la imagen como un dispositivo de medición, en el que ignoramos el azar y la subjetividad. Teniendo en cuenta estas cualidades, la denominación que hacemos del término “proyecto” es el conjunto de acciones (descritas en el capítulo quinto) resultado de investigar, coleccionar y narrar, y que siguen siempre este orden jerárquico.

## 6.5. Consideraciones finales

En el presente trabajo de investigación hemos analizado los procesos, estrategias, métodos y usos de los ensayos fotográficos de manera singular y comparativa, guiados por una relación experiencial del autor con el lugar mediada por el empleo de la fotografía. Un proceso con el que se colecciona, organiza y clasifica esta experiencia, siguiendo una lógica de archivo y desarrollando una narración visual que se transfiere a una segunda experiencia, el ensayo fotográfico, que nos ha proporcionado el método de este estudio comparativo y combinatorio que hemos seguido bajo el modelo de un sistema tipológico.

Nuestra investigación contribuye a situar al ensayo fotográfico en relación a los procedimientos y prácticas del arte contemporáneo y comprenderlo en una relación que es constituyente de un contexto cultural y social. Como idea final podemos decir que la forma actual de ver los ensayos fotográficos, desde el punto de vista del arte, es resultado de un proceso en el que han influido los numerosos factores que ya hemos mencionado. En esta tesis hemos podido ver una parte del total, los casos relacionados con los *road trip* y Estados Unidos, y debido a las implicaciones del tema, hemos visto cómo éste involucra a varios de los fotógrafos más relevantes del siglo XX. Todos ellos han dejado parte de su forma de trabajar, sus inquietudes e influencias en este medio, el ensayo fotográfico, fomentándolo como una forma independiente de expresarse a partir de la imagen, un medio que entendemos dentro del “campo extendido” que abarca en su esencia la contemporaneidad del arte.



## 7. ANEXOS

### ANEXO 1

Alfred Stieglitz, (cit. en Wasserstrom 1964, 127-129):

“Me pidieron que enviara colecciones de fotografías estadounidenses a esta y aquella exposición internacional.

Tales colecciones nunca fueron enviadas a menos que las condiciones que establecí fueran aceptadas sin reservas. Sentí que solo de esta manera las Instituciones de Arte (porque eran estas con las que estaba tratando) respetarían el espíritu de mi esfuerzo. Estaba luchando por un nuevo espíritu en la vida que fuese mucho más profundo que solo una lucha por la fotografía. El trabajo de [Edward] Steichen, y el de Clarence H. White, [Joseph T.] Keiley y [Gertrude] Käsebier era tan ‘nuevo’ como la fotografía, por lo que su trabajo era considerado por los conservadores que controlaban el mundo, tan absurdo como insolente, un desafío para la decencia de la fotografía y el buen gusto. Era la vieja historia de una nueva visión suplantando a los muertos, o suplantando la falta de cualquier visión.

No sabía que con el tiempo estaría ampliando la lucha, una lucha que involucró a pintores, escultores, literatos, músicos y todo lo que es genuino en cada esfera de la vida.

Se había formado un club llamado National Arts Club. Charles de Kay, editor de arte y editor asociado del New York Times, cuñado de Richard Watson Gilder, poeta y editor de la revista *Century Magazine* cuando la revista *Century* tenía verdadero peso, fue su fundador y su director. Como este último recibió un sueldo generoso.

Un día apareció en The Camera Club y me dijo: ‘Stieglitz, ¿por qué no muestras estas fotografías estadounidenses en Nueva York, las fotografías que enviaste al extranjero a las instituciones de arte y que están creando tanto revuelo allí?’ Le respondí que no había ningún espacio en Nueva York para celebrar tal exposición, y no lo había. En ese momento, las impresiones americanas que había enviado a la inauguración de New Glasgow Art Galleries pedidas por J. Craig Annan, un gran fotógrafo, estaban regresando a aquel país.

De Kay dijo: ‘¿Por qué no podemos tener esas impresiones que se mostrasteis en Glasgow?’

‘Bueno, de Kay’, le dije, ‘si tu club me da una habitación, en tu galería, para mostrar las impresiones que me parezcan, y me dejas colgarlas a mi manera, que no entre un alma en la habitación antes de abrir las puertas, está bien’.

‘¿Pero, y qué hay de nuestro comité de arte?’

‘No reconozco comités. O quieres exponerlo o no. Tu comité probablemente dirá: Deja que ese loco siga adelante’.

Al día siguiente vino y dijo: ‘Me dijeron: Deja que ese loco continúe’.

Entonces la exposición encontró su camino hacia aquellas paredes. Hice a Steichen el director de la orquesta. Steichen estaba en París, cuando digo Steichen, me refiero a sus impresiones.

Tan pronto como de Kay me dio permiso para seguir adelante, me dijo: ‘Ahora tenemos que tener algo de publicidad. ¿Cómo llamaremos a esto?’

Le dije: ‘Lo que deseas, preferiblemente *Una exposición de fotografías americanas* [estadounidenses]’.

‘Eso no atraerá la atención’, dijo. ‘¿Por qué no *Exposición de fotografías estadounidenses organizadas por The Camera Club de Nueva York?*’

‘Por qué la gran mayoría de los miembros del The Camera Club odian el tipo de trabajo por el que estoy luchando’.

‘Bueno, ¿por qué no *Exposición de fotografías americanas organizada por Alfred Stieglitz?*’ dijo.

‘No, no, me colgarían de la primera farola. Eso no me importaría, pero no quiero que exploten mi nombre. De Kay’, dije, ‘lo tengo, es bueno, lo llamo *Una exposición de fotografía americana organizada por la Photo-Secession*’.

‘¿Qué es eso?’ preguntó. ‘¿Quiénes son?’

‘Yo mismo, por el momento, y habrá otros cuando comience la exposición. La idea de Secesión es odiosa para los estadounidenses, pensarán en la Guerra Civil. Yo no lo hago. *Photo-Secession* en realidad significa una separación de la idea aceptada de lo que constituye una fotografía; además de esto, en Europa, en Alemania y en Austria, ha habido divisiones en los círculos artísticos y los modernos se llaman a sí mismos secesionistas, por lo que *Photo-Secession* realmente engancha con el mundo del arte. Hay cierto sentido del humor en la palabra *Photo-Secession*’.



Se fue y a la mañana siguiente había un largo editorial en el *New York Times* sobre la próxima exposición de fotografías estadounidenses organizadas por Photo-Secession y que se realizaría en el National Arts Club.

En la inauguración, cuando apareció Käsebier, era una noche de ventisca, me dijo: ‘¿Qué es esto de la *Photo-Secession*? ¿Soy un foto-secesionista?’

Mi respuesta fue: ‘¿Sientes que lo eres?’

‘Lo hago’.

‘Bueno, eso es todo’, dije.

Luego, un hombre que era secretario de la Architectural League y miembro de The Camera Club, futuro presidente de The Camera Club, y que estaba en varios comités en el National Arts Club y ocasionalmente tomaba alguna fotografía de desnudo que estaba medio bien, una de ellas colgada de las paredes de esta exposición, vino a mí y me dijo: ‘Stieglitz, ¿soy un secesionista?’

Le dije, ‘no’.

No pasó mucho tiempo antes de que la *Photo-Secession* fuera conocida en todo el mundo. Era la fuerza de la luz.”

## ANEXO 2

Tony Smith<sup>734</sup>, entrevista con Samuel J. Wagstaff, Jr. (Wagstaff 1966):

“**Tony Smith:** Me encontraba dando clases en Cooper Union, en el primero o segundo año de la década de los cincuenta [1950], cuando alguien me explicó cómo llegar a la autopista en construcción New Jersey Turnpike [figura 343]. Me llevé a tres alumnos y conduje desde algún lugar de los Meadows hasta New Brunswick. Era una noche oscura y no había ni luces, ni señales reflectantes, ni líneas, ni vallas, nada en absoluto excepto salvo el oscuro pavimento discurriendo a lo largo de un paisaje de llanuras, bordeado a lo lejos por colinas, pero salpicado por chimeneas, torres, humos y luces de colores. Este viaje fue una experiencia reveladora. La carretera y la mayor parte del paisaje eran artificiales y, aun así, no podía considerarse una obra de arte. Sin embargo, consiguió que se produjese algo en mí que el arte no había logrado nunca. Al principio no supe lo que era, pero su efecto me liberó de muchas de las opiniones que anteriormente tenía sobre el arte. Parecía como que allí hubiera existido una realidad que no hubiese tenido antes ninguna expresión dentro del arte.



Figura 343. Fotografía de la New Jersey Turnpike, ca. 1950.

La experiencia de la carretera era algo planeado, pero no socialmente reconocido. Me dije a mí mismo que parecía claro que era el fin del arte. Después de todo, la mayoría de las pinturas parecían bastante pictóricas. No hay forma de poderla enmarcar,

---

<sup>734</sup> Anthony Peter Smith (1912 - 1980), escultor y teórico del arte norteamericano, perteneciente al movimiento del arte minimal.

únicamente puedes experimentarla. Más tarde, descubrí algunas pistas de aterrizaje abandonadas en Europa —obras abandonadas, paisajes surrealistas, algo al margen de cualquier uso, ninguna función, mundos creados sin tradición—. Empecé a apreciar aquel paisaje artificial sin precedentes culturales. Hay una explanada para desfiles militares en Nuremberg [figura 345] lo suficientemente grande como para acomodar a dos millones de personas. Todo el campo está rodeado por altos muros y torres. El acceso lo forman tres escalones de hormigón de dieciséis pulgadas [40,64 cm] uno sobre otro, extendiéndose a lo largo de, aproximadamente, una milla [1609 km].



Figura 345. Fotografía de *Lichtdom* en la Haupttribüne des Zeppelinfeldes, Albert Speer, 1933.

[...]

Considero el arte como algo vasto. Creo que el sistema de autopistas fracasa porque no es arte. El arte de hoy es un arte de sellos de correos. Me gusta el edificio del Secretariado de las Naciones Unidas, emplazado a modo de saludo. En términos de escala, tenemos menos arte per cápita, por metro cuadrado, que ninguna otra civilización anterior. Somos enclenques. En cualquier pueblucho inglés hay una catedral. No hay nada digno de ver entre el monumento Bennington y el puente de George Washington. Ahora tenemos estilización. En Hackensack hay un inmenso tanque de gasolina subterráneo. Pienso en el arte en un contexto público, y no en términos de movilidad de las obras de arte. El arte simplemente está ahí. Temperamentalmente me inclino más hacia la pintura mural, en especial la de Orozco, el mejicano. Me gusta la manera en que una extensión enorme ocupa una superficie, de la misma manera que un estado lo hace en un mapa.”

### ANEXO 3

Entre 1943 y 1950, el departamento de relaciones públicas de la empresa Standard Oil of New Jersey<sup>735</sup> puso en marcha un proyecto fotográfico para mostrar los diferentes aspectos de la industria del petróleo a escala mundial, como los pozos, las refinerías, las fábricas, los hogares y los automóviles<sup>736</sup>. El proyecto fue encabezado por Roy E. Stryker, anteriormente director de la Historical Section de la RA/FSA. Stryker había aprendido que los documentos más valiosos y duraderos se conseguían con unas directrices muy generales. Para el trabajo se contrató a un grupo de fotógrafos<sup>737</sup> de confianza a los que se les podía dejar que exploraran temas a medida que estos surgían. “No solo estáis fotografiando para Standard Oil, estáis fotografiando Estados Unidos. Estáis dejando constancia de la historia. Todo es un flujo” (Stryker cit. en Plattner, Stryker, y Bublely 1983, 19).

A lo largo de los 8 años siguientes, los fotógrafos crearon un retrato de la relación que el país mantenía con el petróleo. El archivo que se conserva contiene más de 100.000 fotografías, con un considerable énfasis en las carreteras y el transporte comercial [figura 346], a las que Stryker había logrado suavizar la exigencia de Standard Oil of New Jersey de realizar fotografías favorecedoras<sup>738</sup>.

---

<sup>735</sup> Standard Oil Co. Inc. fue una empresa petrolera estadounidense que llegó a ser la más importante en su sector. Abarcaba todos los aspectos desde la producción, el transporte, la refinación, hasta la venta final de los productos. Tras una larga serie de juicios contra el monopolio, el 15 de mayo de 1911, el Tribunal Supremo de los Estados Unidos decretó la fragmentación de Standard Oil en 34 empresas independientes. De esta división surge Standard Oil de New Jersey, que tenía los derechos en ese estado y además en Maryland, Virginia Occidental, Virginia, Carolina del Norte, Carolina del Sur, y el distrito de Columbia. En 1941 también adquirió los derechos en Pensilvania, Delaware, Arkansas, Tennessee, y Luisiana. En 1972, Standard Oil de New Jersey se renombró como Exxon Corporation.

<sup>736</sup> El interés de promocionar en plena Segunda Guerra Mundial una imagen favorable de la industria del petróleo en los Estados Unidos puede proceder de la presencia que las compañías relacionadas con Standard Oil tuvieron en Alemania en el periodo de entreguerras, lo que provocó que participara de algún modo en el abastecimiento de combustible del ejército alemán. El proyecto fotográfico era, en parte, una tentativa de rehabilitación de la imagen pública de la compañía (Yeadon 2008, 196).

<sup>737</sup> Los fotógrafos contratados fueron: Berenice Abbott, Charlotte Brooks, Esther Bublely, John Collier, Jr., Harold Corsini, Arnold S. Eagle, Morris Engel, Elliot Erwitt, Russell Lee, Sol Libsohn, Jacob Lofman, John Morris, Gordon Parks, Martha Roberts, Edwin y Louise Roskam, Charles E. Rotkin, Richard Saunders, Arthur Siegl, John Vachon y Todd Webb.

<sup>738</sup> Para más información sobre el proyecto de Standard Oil of New Jersey, consultar: Ulrich Keller, *The Highway as Habitat: A Roy Stryker Documentation 1943-1955*, 1986.



Figura 346. Sol Libsohn, *U.S. 22, Pennsylvania*, 1945.

En numerosos aspectos, esa independencia era un indicio de la creciente confianza y el deseo por parte de los fotógrafos de encontrar su propio equilibrio entre el arte y el reportaje y entre la libertad de la expresión y las necesidades de documentar. De hecho, gran parte de la fotografía americana más destacada de la primera mitad del siglo XX surgieron del equilibrio entre los encargos que pagaban las facturas y el impulso creativo. El proyecto de la Standard Oil of New Jersey demostró lo que se podía conseguir como resultado de la mediación entre las necesidades de una corporación y las de los fotógrafos. Normalmente la libertad de creación no era algo habitual y, en muchos sentidos, el viaje fotográfico por carretera se convirtió en el paradigma de la huida del mundo y de los valores del trabajo remunerado. Ponerse en camino era lo que los fotógrafos hacían para oponerse a las exigencias comerciales, pero la financiación debía venir de alguna parte.

## ANEXO 4

David Company, entrevista realizada por Leica Internet Team (LIT) para el blog *Leica Camera* (Company 2014c):

“**LIT:** *The Open Road: Photography & American Road Trip* [2014, figura 347] es el primer libro que explora el viaje fotográfico por carretera como un género. ¿Qué te inspiró a reunir a los distintos fotógrafos en este libro? ¿Por qué crees que es importante examinar de cerca este género y por qué ahora?”

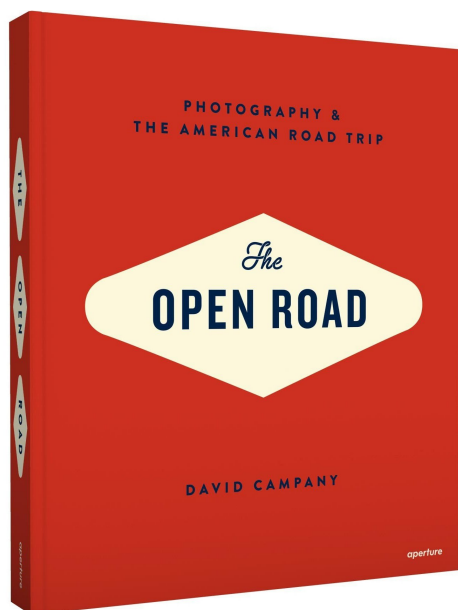


Figura 347.

David Company, *The Open Road: Photography & American Road Trip*, 2014.

**David Company:** Comencé el libro sabiendo que muchas de las mejores fotografías realizadas en Estados Unidos durante el último siglo se han realizado en la carretera. Así que en la búsqueda de proyectos pensaba más bien en los *road trip*, preguntándome por qué el *road trip* ha sido tan importante para la fotografía estadounidense. ¿Por qué ahora? Eso es lo que me pregunté cuando la editorial Aperture me invitó a hacer este libro. Me sorprendió que no se hubiera hecho antes. Pero ahora es un buen momento porque la fotografía finalmente tiene una actitud madura y curiosa hacia su propio pasado. Es fascinante ver a fotógrafos más jóvenes que responden y desarrollan los desafíos que otros enfrentaron hace sesenta, ochenta, noventa años. Las otras artes han tenido esa disposición durante mucho tiempo, pero es sorprendentemente reciente en fotografía. Así que *The Open Road* reúne a tres o cuatro generaciones, conversando entre sí. Y a través de esto se pueden comprender las continuidades y los cambios en los Estados Unidos y sus imágenes.

**LIT:** Cada capítulo explora el trabajo de un fotógrafo diferente, incluidos Joel Meyerowitz y Robert Frank. ¿Cómo fueron seleccionados los fotógrafos y las imágenes que aparecen en este libro? Como comisario, ¿tienes un enfoque concreto o reglas específicas?

**DC:** El objetivo era en realidad evitar reunir un quién es quién. Sentí que debería ser un qué, guiado por grandes imágenes en lugar de grandes nombres. En todos mis libros trato, ante todo, de guiarme por las fotografías. Más allá de esto, estaba interesado en mostrar variedad. El género, si es que la fotografía de *road trip* realmente es un género, incluye de todo, desde la poesía visual y los viajes de placer, hasta el descubrimiento personal y las polémicas políticas. No hay reglas.

**LIT:** ¿Durante el proceso aprendiste algo que te sorprendiera o que te gustase especialmente? O ¿hay algún dato interesante o un hecho poco conocido que descubriste sobre las fotografías y/o los fotógrafos al escribir este libro que nuestros lectores puedan encontrar de interés?

**DC:** Bueno, tuve una sospecha confirmada y esa fue la influencia de Walker Evans en casi todos los fotógrafos del libro. Evans nunca realizó un viaje por carretera específicamente fotográfico, pero el automóvil fue crucial para su trabajo mientras exploraba las pequeñas ciudades e idiosincrasias de los Estados Unidos en la década de 1930. Y su libro *American Photographs* (1938) realmente comenzó la idea de que un fotógrafo que viaje podría ser capaz de realizar y secuenciar imágenes como respuesta a la nación en su conjunto. Puedes ver la sensibilidad de Evans en muchos proyectos posteriores: *The Americans* de Robert Frank, *American Surfaces* de Stephen Shore, *American Pictures* de Jacob Holdt, *American Prospects* de Joel Sternfeld, *A New American Picture* de Doug Rickard. Y fotógrafos como Justine Kurland que realmente han profundizado y ampliado el lenguaje de Evans. Evans es el gigante silencioso.

**LIT:** Como no estadounidense, ¿por qué crees que las carreteras estadounidenses son atractivas tanto para los fotógrafos estadounidenses como para los extranjeros?

**DC:** El mito del espacio y el espacio del mito.

**LIT:** ¿Alguna vez has hecho un *road trip* por carreteras estadounidenses? Si es así, ¿puedes contarnos un poco tu experiencia? Si no es así, ¿el proceso de escritura de este libro te ha inspirado para hacerlo en el futuro?

**DC:** Sí, lo hice. Creo que el *road trip* más divertido que hice fue en 1999 con un buen amigo. Fue en gran medida un viaje fotográfico. Confirmó nuestra fascinación, nuestro horror, nuestro sentido de posibilidad, lo sublime y lo banal. Y nos obligó a enfrentar

los clichés en nuestras cabezas con los clichés que hay por ahí fuera. Creo que es por eso que la mayoría de los fotógrafos van a la carretera.

[...]

**LIT:** La introducción que escribió para el libro, ‘rastrear el auge de la cultura vial en América y considerar a los fotógrafos en movimiento en todo el país y en todo el siglo, desde principios del siglo XX hasta nuestros días’. Tanto la fotografía como los Estados Unidos han cambiado drásticamente en ese lapso de tiempo ¿Qué cambios se destacarías y hay algún hilo conductor entre las diferentes obras y diferentes períodos de tiempo además del tema inherente del libro?

**DC:** ‘Automovilismo’ y ‘*road trip*’ se comercializaron como experiencias consumistas casi desde los primeros años del automóvil. Lo que sorprende es que casi toda la excelente fotografía de los *road trip*, al menos desde la década de 1920 en adelante, es bastante crítica con la cultura consumista y el materialismo estadounidense. A veces explícitamente, a veces implícitamente, pero siempre está ahí. Es como si la crítica y el gran arte, la decepción y la esperanza se alimentaran mutuamente. Creo que ese es un fenómeno particularmente norteamericano. Todo tiene que ver con el hecho de que el país es un gran experimento social y, como tal, necesita supervisión. Los artistas hacen ese monitoreo y, a menudo, lo hacen mejor cuando simplemente están expresando sus sentimientos sobre lo que ven.”



## ANEXO 5

Robert Frank, entrevista con Jiang Rong (Rong 2011):

**“Jiang Rong:** ¿Cómo comenzó la idea de viajar por los Estados Unidos y hacer el proyecto de *The Americans*?

**Robert Frank:** Ya había estado en los Estados Unidos durante 8 o 9 años y nunca había viajado más allá de Nueva Jersey o un día a Saint Louis. Así que, naturalmente, sentía curiosidad por el país, sabiendo lo grande que era de un océano a otro. Fue la curiosidad y la energía que tenía entonces para simplemente ir, subir al coche y conducir por todo el país. Lo hice en dos partes, creo que la primera parte fue a Detroit, y regresé a Nueva York. Y luego fui con mi familia a Texas desde Nueva York. Y desde Texas seguí solo para ir a San Francisco y Los Ángeles.

**JR:** Walker Evans ha sido considerado por algunas personas como tu mentor. Y también te ayudó a solicitar la beca Guggenheim para hacer este proyecto. Todos sabemos que, en 1938, publicó *American Photographs*, entonces, ¿hasta qué punto te ha influenciado, especialmente al hacer el proyecto *The Americans*?

**RF:** Creo que él fue sin duda una inspiración. Pero el viaje no tuvo mucho que ver con Evans. Fue simplemente para producir fotografías memorables, como las que había visto de Evans. Así que el viaje a través del país realmente no tiene nada que ver con Evans. Tiene que ver con mi curiosidad. Pero fue la forma en que fotografió a las personas lo que me influyó, porque trabajé con él. A veces le ayudaba a realizar algunas fotografías de fábricas (*mill*) cerca de Nueva York. Todavía recuerdo ciertas fábricas que fotografió. Me impresionó mucho la forma en la que trabajó y los resultados. Esa fue la inspiración.

**JR:** Como saben, Evans exploró las posibilidades de cómo las cosas ordinarias o vernáculas como un automóvil, una barbería y la casa rural de un aparcero pueden proporcionar imágenes auténticas. En 1961 dijiste que ‘puedes fotografiar cualquier cosa ahora’. ¿Qué quisiste decir con eso?

**RF:** En aquel momento, en la década de 1960, había verdadera libertad y nuevas personas aparecieron en escena, incluidos nuevos pintores, nuevos escritores y nuevos poetas. Además, se podían hacer cosas nuevas. Había más libertad. Así que sentí lo mismo aplicado a la fotografía. Y sentí que dependía de mí ser fiel a lo que veía. Sentí que era importante que otras personas lo vieran.

**JR:** Por supuesto, tu forma de realizar fotos es diferente a la de Evans, en su mayoría él usó una cámara de gran formato mientras que tú utilizabas una cámara Leica de 35

mm y tu estilo fotográfico es más espontáneo mientras que sus fotos son más formales. Algunas de tus fotos están incluso fuera de foco. Técnicamente hablando, algunas personas piensan que tus fotos están mal enmarcadas. Pero creo que de una manera deliberada querías hacer eso para romper con las formalidades y las convenciones de la forma tradicional de realizar fotos. Entonces, ¿qué crees que es lo más importante a la hora de realizar fotografías?

**RF:** Eres libre y arriesgas algo al realizar una fotografía. No estás sacando una foto de tu hermana. Se arriesga porque tal vez no sea la forma en que la gente piensa que uno debería fotografiar. Así que comienzas un camino diferente. Hay un riesgo involucrado en eso. Y creo que, si un artista no toma riesgos, entonces no merece la pena.

**JR:** Creo que cada generación de este país [Estados Unidos] tenía algún referente de alguien que viajaría por todo el país. En la década de 1930, fue Evans. En la década de 1950, fuiste tú. Y en la década de 1970, fue Stephen Shore. Y, por supuesto, otros fotógrafos también hicieron lo mismo, como el fotógrafo mexicano Pedro Meyer y algunos jóvenes fotógrafos estadounidenses. ¿Qué te parecen las fotos de Shore? También fue a Texas y Detroit. Pero sus fotos son muy diferentes de las tuyas, centrándose principalmente en lugares o escenas callejeras sin gente en ellas. Por supuesto, también usó películas de color para realizar sus fotos.

**RF:** Bueno, no sé mucho de sus trabajos. Cada vez que lo veo encuentro que es un trabajo muy claro y muy limpio. Y parece estar muy seguro de lo que fotografía y de lo que publica.

**JR:** Una vez dijiste: ‘No hay un momento decisivo. Tienes que crearlo’. Pero también creo que en tus fotos de *The Americans* puedo ver muchos momentos importantes. Yo no los llamaría ‘momentos decisivos’. Preferiría llamarlos ‘momentos libres’, porque son más parecidos a los momentos anteriores o posteriores al llamado momento decisivo de Cartier-Bresson. Creo que el momento de Cartier-Bresson está más acerca de la precisión geométrica de un momento, mientras que el tuyo es más acerca de capturar una postura, o una expresión alienada y vacía en las caras de las personas de las que realizas fotografías. Entonces, ¿cómo definir los momentos en tus fotos?

**RF:** Simplemente creo que tengo mejores momentos que Cartier-Bresson o cualquier otra persona. Pones tus fotografías en un libro. Pueden ser ocho o diez fotos o más. Entonces te impresiona mirar este libro lleno de imágenes. No piensas mucho en los momentos. Piensas en lo que siente este fotógrafo sobre lo que ve. Es menos una apariencia estética de algo que está bien compuesto y bien iluminado. No se trata de eso. Creo que, en cierto modo, las fotografías de Evans siempre tienen eso incorporado.

Es un aspecto perfecto de haberlo tomado en el momento adecuado, directo y nítido. En mi caso trabajé mucho más rápido y menos reflejado en lo que es una posible perfección de una fotografía.

**JR:** Usted participó en el equipo curatorial encabezado por Edward Steichen de la exposición *The Family of Man* [La familia del hombre], pero dejó el equipo mucho antes de que se terminara. Comenzó a hacer su propio proyecto de *The Americans* en el mismo año, 1955, que se inauguró la exposición en el MoMA, Nueva York. ¿Por qué decidiste dejar ese equipo curatorial en el que estabas involucrado originalmente?

**RF:** Porque no quería ningún sentimentalismo.

**JR:** El libro *The Family of Man* ha sido reimpresso muchas veces hasta hoy. Ha sido considerado como uno de los libros de fotos más populares del mundo hasta ahora. ¿Crees que las fotografías tienen que ser hermosas en un sentido convencional o moralmente edificantes para tener valores?

**RF:** No, en absoluto. Deben impresionar al espectador y, si es posible, permanecer en su memoria más tiempo del que estaría una fotografía de un periódico o una imagen de TV.

**JR:** Se ha dicho que su libro *The Americans* es como una parodia del catálogo de Steichen de 1955 para la exposición *The Family of Man*. Dicen que hay claros paralelismos entre estos dos libros, incluida la introducción de tu libro por Jack Kerouac, de la que se dice que se burla de la introducción de Carl Sandburg en *The Family of Man*. ¿Estás de acuerdo con esto?

**RF:** Nunca hice esa comparación con Sandburg. *The Family of Man* se publicó en un momento diferente. Salió en 1955, creo. Es verdad. Estaba en un camino diferente. Estaba interesado en una luz diferente que brillara en el país o en la ausencia de la luz de *The Family of Man*.

**JR:** A menudo se te ha considerado como perteneciente a la generación *Beat*. Y tu libro *The Americans* ha sido visto como una expresión visual de los valores promovidos por la generación *Beat*. Pero antes dijiste que eras diferente a ellos, porque tenías responsabilidades familiares. Tuviste hijos y no compartiste su forma de vida. ¿Conocías a alguno de los *Beat Generation* antes del proyecto *The Americans*?

**RF:** Tenía un grupo de amigos en Nueva York que conocía. No sé a qué grupo pertenecían. Eran simplemente poetas, pintores y fotógrafos. Ya sabes, más tarde, la palabra *Beat* surgió. No sé quién lo inventó o cómo se produjo. Pero para mí, era solo un grupo que tenía intereses similares y que los disfrutaban mutuamente. Tal vez de alguna manera, estaban en contra de las reglas generales de aquella época. Y sintieron

que podían diferir y hacerlo de manera diferente. Y no tenían que trabajar en un trabajo necesariamente para ser miembros de la sociedad. En aquel momento era como si no tuvieras que trabajar como otras personas. Había otras posibilidades. Los sueños eran posibles.

**JR:** Conociste a Kerouac en 1957 y le pediste que escribiera una introducción para tu libro. También hiciste un viaje con él a Florida. ¿Cuándo se hizo ese viaje?

**RF:** No recuerdo exactamente cuándo, pero fue hecho después de conocerle. Quería llevar a su madre de Florida a una casa que compró en Long Island en aquellos días.

**JR:** También dijiste que te gustaban los libros de Albert Camus y las canciones y poemas de Bob Dylan. ¿Crees que la filosofía existencialista también se expresó en tus fotos? ¿Y de qué manera ha influido Dylan en tus obras?

**RF:** Ciertamente lo creo en mis trabajos personales, especialmente cuando utilicé palabras en mis fotografías o rasgué palabras en negativos. Hubo una tentativa y ensayo de hacerlos más directos. Y tal vez es una influencia de las canciones y voces de Dylan lo que me hizo sentirme más seguro de hacer algo así.

**JR:** También se dice que debido a la forma en que realizaste esta serie de obras llamadas *The Americans* has cambiado la estética de la fotografía y la forma en que la gente mira las fotos. Cuando se trata de diseñar tu libro, también es muy particular que no hayas puesto los títulos junto a las fotos cuando publicaste *The Americans* en este país en 1959. Pusiste todos los títulos al final del libro. Esto también fue una innovación.

**RF:** Hay dos cosas de las que has hablado que cambiaron la forma en que las personas verían las fotografías. No lo cambié. Pero creo que expuse otras posibilidades de hacer reportajes o de hablar sobre un viaje. No tiene que seguir una receta periodística para hacer algo bien. Y todo se reduce a mí, un joven fotógrafo que se arriesga a decir que quiere que este libro contenga 83 imágenes de su elección. Y no son la elección del editor. Y no son la elección porque quería estar en línea con Evans o con el libro *The Family of Man*. Quiero decir, es solo una declaración individual.

**JR:** Algunas personas piensan que usted es 'un fotógrafo suizo, pero un poeta estadounidense'. En otras palabras, tomó sus fotos desde el punto de vista europeo en lugar de hacerlo desde un punto de vista tradicional estadounidense. Pero también habías vivido en este país durante 8 o 9 años, como has dicho, antes de hacer este proyecto *The Americans*. Entonces, ¿crees que cuando tomaste las fotos de *The Americans*, usaste una perspectiva europea?

**RF:** Si vienes de Europa y vienes de joven, y ves América, poco a poco te convertirías en estadounidense. Es una buena manera de viajar por todo el país, fotografiar y decirle a la gente qué es América y qué siento al respecto y esto es lo que el país me ha hecho.

**JR:** Entonces, sí que crees que como un hombre joven que acaba de llegar a Estados Unidos, aún tenías cierta influencia de una perspectiva europea. Pero como habías estado viviendo en este país durante un tiempo, también trataste de adaptarte a la forma estadounidense de ver las cosas.

**RF:** Creo que mi educación europea o mis formas de ver no tienen nada que ver con eso, porque adopté a este país muy rápidamente. Mi pasado nunca entró en juego. Fue la singularidad de los Estados Unidos lo que entró en juego, incluidos los automóviles, las personas, las ciudades aterradoras, las personas trabajadoras y este gran país donde todos hablan un mismo idioma. Creo que fue lo singular de este país lo que creo que es la intuición que me hizo concentrarme en ese aspecto de los Estados Unidos. Es una especie de 'habitualidad' (*ordinariness*).

**JR:** Además, tus fotos han sido consideradas como muy narrativas, al igual que las películas. Y después de haber realizado *The Americans* enseguida comenzaste a reinventarte. Empezaste a hacer películas. Y en 1959 hiciste, junto con otros, la película llamada *Pull My Daisy*, que todavía se considera uno de los clásicos del cine independiente. ¿Por qué querías empezar a hacer películas?

**RF:** Es un paso lógico. Cuando estas realizando imágenes fijas y mirando a través del visor y seleccionando momentos para hacer una imagen, crees que hay algo más en una imagen antes y después. Así que piensas en una película de inmediato. Y también puedes expresar más, porque se puede incluir la voz en una película.

**JR:** En la década de 1970, mientras sigues interesado en hacer películas y vídeos, también regresaste a las imágenes fijas. En 1972, publicaste tu segundo libro de fotos llamado *The Lines of my Hand*. ¿Cuál es el significado de *The Lines of my Hand*?

**RF:** Podrías compararlo a cuando miras una cara humana y puedes ver las líneas en una cara. Entonces podrías sentir lo que la vida le ha hecho a esa persona a lo largo de los años. *The Lines of my Hand* es una metáfora fácil.

**JR:** ¿Por qué decidiste volver a las imágenes fijas en la década de 1970?

**RF:** Si te has esforzado en hacer películas puedes sentirte decepcionado de hacerlas después de diez años, y dices: bueno, es hora de volver a algo más simple.

**JR:** Cuando comenzaste a realizar imágenes fijas nuevamente, tus imágenes eran realmente diferentes de lo que solías hacer en *The Americans*. Creo que llamaste a ese proyecto 'el último proyecto en fotografía que harías'. En cuanto a los trabajos

posteriores que has realizado a partir de la década de 1970, son imágenes más construidas, como dijiste, con palabras inscritas o rayadas en un negativo. Por ejemplo, como *Tired of Goodbyes* [Cansado de despedidas] y muchos otros.

**RF:** Esto tiene que ver con el cambio de formato. No continué utilizando la cámara de 35 mm. Elegí usar una cámara más grande, una cámara Polaroid. Utilicé una cámara de 5 x 7" [12,7 x 17,78 cm]. Quería tener mucho cuidado de no repetirme y por eso utilicé una cámara que sin duda fuese un cambio respecto a mis imágenes de 35 mm.

**JR:** Y también empezaste a usar varias imágenes y juntarlas. Es más bien como una obra de arte en lugar de una fotografía directa. También usaste pintura para escribir palabras en tus fotos. Y las palabras chorreaban. Esta es una forma muy contemporánea de hacer obras de arte. Incluso hoy en día la gente sigue usándola. ¿Crees que podrían considerarse más como obras de arte en lugar de fotos?

**RF:** Solo quería cambiar mi forma de trabajar. No me importaba si se trataban de obras de arte o se llamaban *collage* o dibujo. Solo quería cambiar mi forma de crear imágenes.

**JR:** Tus últimos trabajos han sido muy personales con emociones y sentimientos intensos y dolorosos. De forma más personal y privada, me aventuro a preguntarte si esto tiene algo que ver con la muerte prematura y trágica de tu hija.

**RF:** No tienes que hacer preguntas muy específicas. Si quieres hablar sobre tu vida y por lo que has pasado puedes hacerlo escribiendo o con fotografías. Quizás puedas hacerlo. Algunas personas no pueden hacerlo, ni con uno ni con lo otro. Yo podría hacerlo con ciertas fotografías y con algo de escritura. Si hubiera sido escritor probablemente habría escrito una historia o un libro. La fotografía te permite en un tiempo relativamente corto decir lo que tienes que decir y luego continuar con tu vida.

**JR:** Seguir con tu vida parece ser un tema importante en tus fotos posteriores ya que utilizas los títulos *Moving Out* [Mudarse] y  *Holding Still, Going On* [sic]<sup>739</sup>. Por lo tanto, ¿es avanzar uno de los objetivos principales que deseas lograr en tus fotos?

**RF:** Bueno, creo que la vida sigue adelante. Entonces, quedarse quieto es algo que puedes permitirte si te quedas quieto y continuas con los trabajos que has estado realizando, haciéndolos más perfectos y más grandes, eso para mí es una situación peligrosa porque pierdes la energía para crear algo nuevo.

---

<sup>739</sup> En realidad, el título del ensayo fotográfico es:  *Hold Still, Keep Going* [Quédate quieto, sigue adelante] (2001).

**JR:** En 1971, te mudaste a Nueva Escocia y querías que te dejaran solo. La mayoría de las veces te has negado a ser entrevistado. No quieres ser el centro de la atención. También dijiste en el pasado que, para ser un fotógrafo creativo, tienes que poder trabajar solo. Entonces, ¿crees que es importante para un artista estar solo?

**RF:** Bueno, cuando salí de Nueva York, puse un cartel. 'De vuelta en diez minutos'. Sí, es bueno estar solo. Puede ayudar a veces. Ya sabes.

**JR:** También has dicho anteriormente que siempre miras hacia afuera para poder mirar hacia adentro. Así que entiendo que, para ti, básicamente intentas expresarte a ti mismo y a tus sentimientos internos capturando lo que está sucediendo en el mundo. Mirando hacia atrás, en más de 60 años de carrera creando obras de arte y realizando fotos, ¿qué te gustaría compartir con la generación más joven de artistas? ¿Qué crees que es lo más importante que un artista debe tratar de hacer?

**RF:** (Una larga pausa de más de diez segundos) Creo que todos deberían tener el coraje de continuar y seguir adelante. ¡Para llegar más lejos!”

## ANEXO 6

Edward Ruscha, entrevista con John Coplans (Ruscha 2002, 29):

**John Coplans:** ¿Cuál es el objetivo de estos libros?

**Edward Ruscha:** Para empezar, cuando estoy planificando un libro tengo una fe inquebrantable en lo que hago. Con esto no quiero decir que no tenga dudas o que no haya cometido errores. Tampoco me interesan demasiado los libros por sí mismos, sino algunos tipos de publicaciones poco corrientes. Mi primer libro fue el resultado de un juego de palabras. El título me vino incluso antes de haber pensado en las fotografías. Me gusta la palabra ‘gasolina’ y también las características propias de ‘veintiséis’. Si hojeas el libro, te darás cuenta de lo bien que funciona la tipografía. Trabajé en ella antes de realizar las fotos. No es que tuviera un mensaje importante que transmitir respecto a las fotografías o a la gasolina ni nada parecido. Solo quería hacer algo que resultara coherente [figura 348]. Me gustaría hacer hincapié en que las fotografías que empleo no tienen ningún significado ‘artístico’. Creo que la fotografía ha muerto como arte, únicamente tiene cabida en el mundo comercial, con fines técnicos o informativos. No me estoy refiriendo a la fotografía cinematográfica, sino a la fotografía fija, es decir, a la edición limitada, individual, a las fotografías tratadas artesanalmente. Por este motivo, mi libro no contiene una colección de fotografías artísticas, sino que conforma una serie de datos técnicos, como la fotografía industrial. Para mí, no son más que instantáneas.

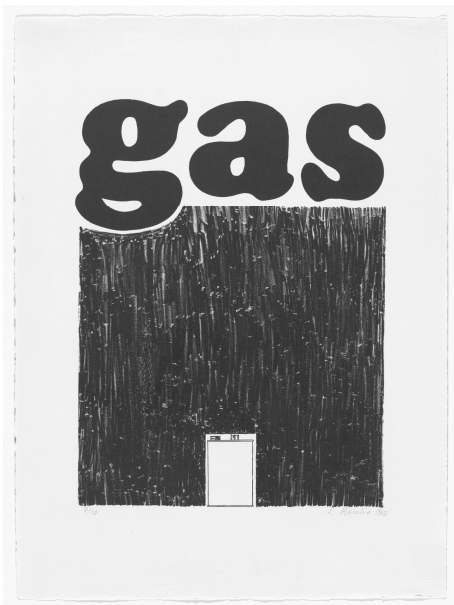


Figura 348.

Edward Ruscha, *Gas*, 1962.



**JC:** ¿Por qué necesitas realizar las fotografías personalmente?

**ER:** No, podría hacerlo cualquiera. De hecho, una de ellas la realizó otra persona. Fui a una tienda de fotografía y busqué fotos de incendios, pero no encontré ninguna. No importa quién realice la foto, es solo una cuestión de conveniencia.

**JC:** ¿Y la disposición?

**ER:** La disposición sí tiene mucha importancia. Las fotografías tienen que aparecer en la secuencia adecuada y ninguna debe destacar sobre las demás.

**JC:** ¿Tiene un interés especial por alguno de los sentidos del *readymade*?

**ER:** No, lo que busco es una especie de matiz. Una vez que he decidido todos los detalles —fotos, disposición, etc.— lo que intento es aportar un matiz profesional, un acabado de fábrica. Este libro ha sido realizado por el mejor impresor de Nueva York. Fíjate en lo bien hecho que está. No pretendo crear un libro de lujo de edición limitada, sino un producto de masas de primera categoría. Todos mis libros son idénticos. No presentan ninguna de las características de los libros hechos a mano y de edición limitada. Merece la pena gastarse el dinero para sentir la emoción de tener ante ti cuatrocientos libros idénticos.”

## ANEXO 7

Paul Graham, entrevista con Alberto Martín (Martín 2006):

**“Alberto Martín:** Hasta ahora habías trabajado sobre todo en el continente europeo. ¿De qué modo te has aproximado a la sociedad estadounidense?

**Paul Graham:** Me trasladé a Estados Unidos hace unos seis años, así que desde entonces estoy involucrado en la sociedad estadounidense, todo lo que un inmigrante reciente, con una mirada fresca y valores extranjeros, puede estarlo. Trabajo con todas mis fuerzas para acostumbrarme a lo que supone vivir en ese país. Este ímpetu y mi naturaleza curiosa, que parece buscar aquello sobre lo que no se habla, el elefante que permanece ahí de pie en medio de una habitación y al que nadie menciona, eso es lo que en estos momentos me motiva.

**AM:** En la serie *American Night* parece que estableces un cierto tipo de diálogo con la fotografía documental americana, tanto con la tradición como con las prácticas más recientes. ¿Estás de acuerdo?

**PG:** Sí, me alegro de que haya observado esto. Amo profundamente la fotografía, creo que es uno de los medios artísticos más maravillosos debido a esa cualidad única y esencial: su inmutable compromiso con el mundo tal como es. Esto le da una posición muy especial en el ámbito del arte, una posición que debemos cuidar si nos importa quiénes y qué somos. La gente hace ya tiempo que ha reconocido esta cualidad de la fotografía, sin embargo, no podemos mostrarnos complacientes, tenemos que mantenerla viva, renovando su vocabulario. Nuestro lenguaje visual, el imaginario que los fotógrafos suelen utilizar para describir el mundo, debe ser renovado, del mismo modo que los novelistas y los poetas renuevan nuestro lenguaje escrito.

**AM:** ¿Hasta qué punto esta serie —y en especial las imágenes blancas [sobreepuestas]— es una manera de contestar a un exceso de visión causado por la circulación masiva de fotografías y por la estandarización de cierto tipo de modelos documentales?

**PG:** En parte así es, se trata de una reflexión crítica sobre esto. Estamos inundados de imágenes que intentan echar luz sobre las cosas y el resultado es el opuesto, las oscurecen extrañamente. También examina lo que permitimos que se registre en nuestra visión, a través de la metáfora de lo que se puede registrar en la película. ¿Cuántas cosas estamos preparados para ver y qué es lo que suprimimos? ¿A qué concedemos el tiempo suficiente para que se quede impreso en nuestras mentes? A la gente quizá le interese saber que, desde el punto de vista técnico, las imágenes blancas

no están hechas con un filtro o a través de una tela blanca, ni se trata de un proceso químico, no es nada de todo esto. Sencillamente, subexpongo las imágenes, permitiendo que llegue muy poca luz a la película, el tiempo es demasiado corto para que se registre la realidad, para que la imagen se forme por completo.

**AM:** En este trabajo presentas tres tipos distintos de imágenes: una aparente ocultación de la realidad en las imágenes blancas, la dramatización de la realidad social y una aparente objetividad en las tomas frontales y nítidas. ¿Es esta confrontación la base para establecer un comentario crítico sobre la fotografía documental y para sugerir una mirada transversal sobre la realidad?

**PG:** Sí, de modo informal me refiero a ellas como las ‘imágenes blancas’, las ‘imágenes oscuras’ y las ‘casas’. En efecto, tienen las tres intenciones que usted sugiere. Las imágenes blancas son la esencia del trabajo, resultan duras e implacables. Gente caminando, esperando, de pie, sentados, en una invisible vida marginal. Gradualmente te adaptas a ese blancor, a ese exiguo paisaje, pero entonces pasas a una imagen perfecta llena de color representando una casa nueva en California. Cielo azul intenso, automóvil nuevo delante de la casa, césped verde. Visualmente supone un choque: el American Dream a todo color, la promesa de todo aquello a lo que la gente desposeída de las imágenes blancas no puede aspirar. Es como un espejismo, o un espejismo al revés, en el que la falsa imagen brillante es la realidad, mientras la promesa en tecnicolor es la ilusión. El tercer grupo de imágenes, las imágenes oscuras, aparecen juntas más tarde en la publicación. Son imágenes del interior profundo de las ciudades, sobre todo de Nueva York, Brooklyn y el Bronx, y constituyen a la vez un elemento central del trabajo y un comentario sobre la clásica fotografía de calle (*street photography*). Es también algo como *La ratonera*, en el *Hamlet* de Shakespeare: la obra de teatro dentro de la obra de teatro, la pequeña pieza teatral que te ayuda a reconocer el significado de la obra mayor, la vida misma.

**AM:** La forma en la que miras a los Estados Unidos ofrece un verdadero retrato de la condición humana: marginalidad, pobreza, diferencias sociales, conflictos raciales. Me gustaría saber si la idea principal es otorgar visibilidad a los excluidos socialmente, a aquellos expulsados de la Historia.

**PG:** Es difícil contestar a esto. Lo que dices es cierto, por supuesto, pero hay también otras cosas: la crítica juguetona sobre la fotografía que mencionabas; sobre la psicología de la percepción; sobre el modo que escogemos para ver el mundo. Prefiero no decir nada más porque, como sabes, si coges una obra de arte y la explicas pormenorizadamente, repasando todos sus detalles, acabas destruyéndola. La buena

obra de arte va más allá de cualquier explicación sobre ella. Si cazas una mariposa y la clavas con un alfiler sobre la mesa, te ayudará a comprenderla, pero habrás perdido la belleza de su vuelo para siempre.

**AM:** En tu caso, parece que la publicación sea el formato que mejor se adapta a la percepción de su obra, quizá incluso más que la exposición. Parece que intentes construir un verdadero ensayo fotográfico con cada una de tus series.

**PG:** Ambos son excelentes maneras de presentar la fotografía. Sí, una publicación es un todo completo, constituye la Obra, la cosa en su totalidad, y ofrece un diálogo íntimo con el espectador/lector a medida que se pasan las páginas. Sin embargo, las obras expuestas tienen una escala y una presencia, y, según el espacio, se pueden esconder o mostrarse a medida que el espectador recorre el lugar. La fuerza de la presencia de la obra puede resultar muy intensa para quien se coloca ante ella en una exposición o en un museo, cosa que una publicación jamás consigue transmitir. Si tienes suerte, es perfecto tener ambas posibilidades: las obras con su escala y autoridad colgadas en la pared, pero también una publicación que contenga la idea en su totalidad. En este aspecto, los fotógrafos son muy afortunados.

**AM:** ¿Actualmente estás trabajando en una nueva serie? ¿Piensas seguir centrando tu trabajo en la sociedad estadounidense?

**PG:** Sí, por supuesto. Hace algún tiempo, estuve leyendo los relatos cortos de Chéjov y me llamó la atención su sencillez y transparencia —no suceden muchas cosas, pero sientes la vida de la gente a través de momentos ordinarios descritos con claridad—. No progresan hacia un final o conclusión, al contrario, algo inconcluso habita en toda la historia; es muy sorprendente. Bien, pues esto me inspira nuevos enfoques —cómo conseguir esto con la fotografía, estar abierto a la vida tal como se presenta, a su flujo en el que aparecen momentos de banalidad divina que luego se evaporan, y todo sigue su marcha—. La fotografía es adicta a intentar resumir la vida en un momento extraordinario, sin embargo, quizá exista otra forma de reflejar el hermoso flujo y reflujo de lo cotidiano. La vida es sencillamente asombrosa, si miras detenidamente, todo brilla lleno de posibilidades.”

## ANEXO 8

A continuación, mostramos una selección de fotografías, dos por “tema”, que por casualidad<sup>740</sup> resultan semejantes a las realizadas por otros autores que han utilizado el *road trip* como medio/manera de realizar fotografías. La causa seguramente sea a que, al fotografiar desde el punto de vista del conductor y en una situación similar, la carretera ofrezca una serie de acontecimientos y situaciones semejantes a todos los autores que la utilicen como medio/manera. Además, la propia arquitectura y urbanismo estadounidense, que repite los modelos por todo el territorio tal y como se ha podido ver en la obra de Robert Adams, Dan Graham, Edward Ruscha o Stephen Shore, tiene como consecuencia la facilidad de encontrar lugares semejantes en diferentes lugares del país<sup>741</sup>.

---

<sup>740</sup> Se considera una casualidad debido a que las fotografías fueron realizadas con anterioridad al estudio de los fotógrafos en los que encontramos semejanza.

<sup>741</sup> John Brinckerhoff Jackson (1909 - 1996), geógrafo cultural francés, trabajó sobre el “paisaje vernáculo” a partir de la década de 1950, sobre todo desde la revista *Landscape* (de la que fue editor y editor entre 1951 y 1968) y en su ensayo *Discovering the Vernacular Landscape* (1984). Este trabajo se centraba en cómo los hábitos estadounidenses alteraron la apariencia de las ciudades y los barrios de la periferia. Según él, no se podía descartar el impacto de la vida cotidiana como uno de los condicionantes en la concepción de un territorio. Su teoría era que cualquier paisaje tiene un significado cultural moldeado por la gente, y que refleja su estilo de vida y sus valores de una manera tangible, de esta manera las *mobile homes*, estaciones de servicio y carteles publicitarios se convierten en parte del paisaje (Bertho 2015).



Eriz Moreno, *Road to Berlin (America)*, 2012.



Joel Meyerowitz. *Kansas*. 1969.



Eriz Moreno, *Road to Berlin (America)*, 2012.



John Baldessari, *The backs of all the trucks passed while driving from Los Angeles to Santa Barbara, California, Sunday 20, January 1963, 1963.*



Eric Tabuchi, *Alphabet Truck vol. 1*, 2008.





Eriz Moreno, *Road to Berlin (America)*, 2012.



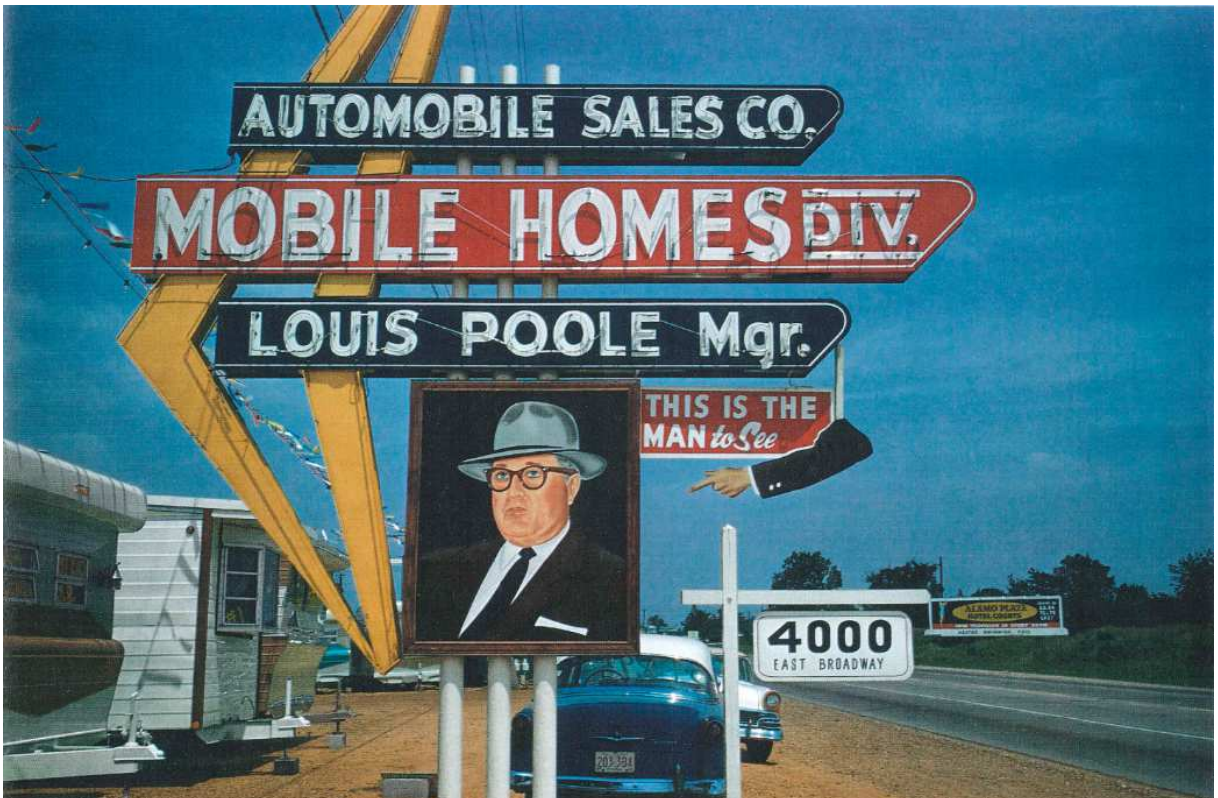
Stephen Shore, *Beverly Boulevard and La Brea Avenue, Lon Angeles, California, 21 June 1975*, 1975.



Robert Adams, *Denver, Colorado*, 1970.



Eriz Moreno, *Road to Berlin (America)*, 2012.



Inge Morath, *Memphis, Tennessee*, 1960.



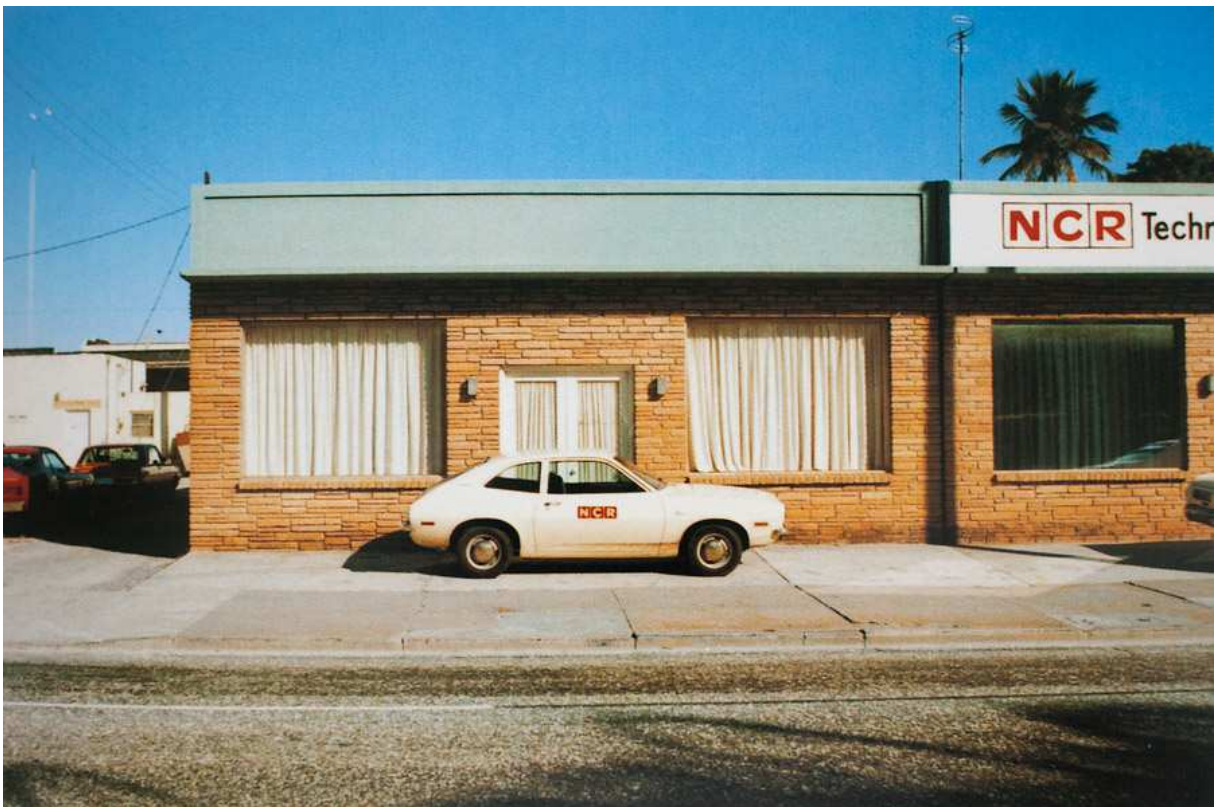
Eriz Moreno, *Road to Berlin (America)*, 2012.



Fotografía del porfolio *Los Álamos*, William Eggleston, 1965 - 1974.



Fotografía publicada en *American Night*, Paul Graham, 2003.



Fotografía publicada en *American Surfaces*, Stephen Shore, 1972.



Eriz Moreno, *Road to Berlin (America)*, 2012.



Fotografía publicada en *America by Car*, Lee Friedlander, 1995 - 2009.



Fotografía de la serie *American Roulette*, Shinya Fujiwara, 1988.



Bernard Plossu, *Route 666*, 1978.



Eriz Moreno, *Road to Berlin (America)*, 2012.



Joel Meyerowitz, *From the Car, Stonehenge, England*, 1966.





Eriz Moreno, *Road to Berlin (America)*, 2012.



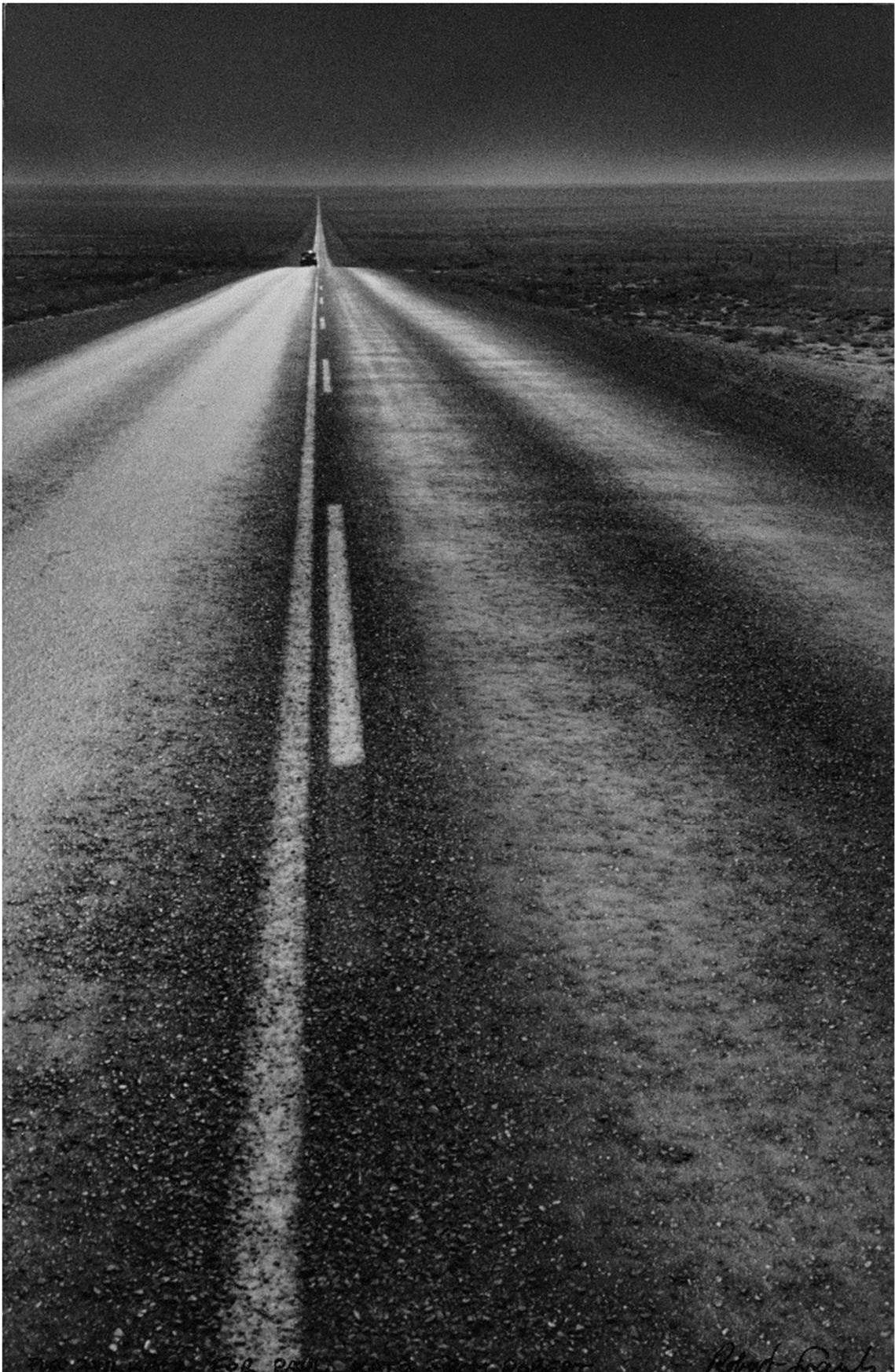
Bernard Plossu, *New Mexico*, 1979.



Eriz Moreno, *Road to Berlin (America)*, 2012.



Dorothea Lange, *The Road West, US Route 54 in Southern New Mexico*, 1938.



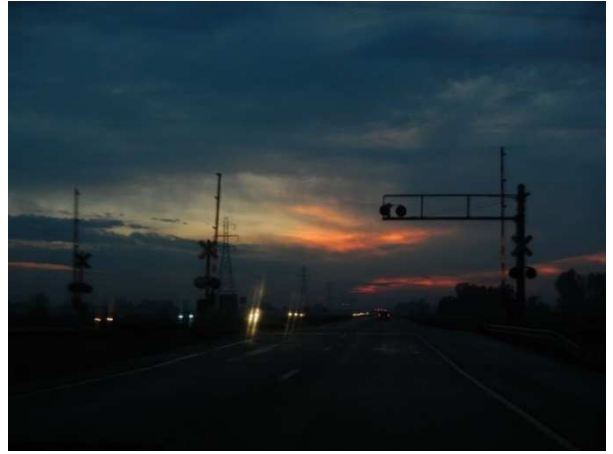
Robert Frank, *US-285, New Mexico*, 1955.



Eriz Moreno, *Road to Berlin (America)*, 2012.



Joel Sternfeld, *McLean, Virginia, December 1978*, 1978.



Eriz Moreno, *Road to Berlin (America)*, 2012.



Todd Hido, #7557 (publicada en *A Road Divided*), 2008.



Eriz Moreno, *Road to Berlin (America)*, 2012.



Alec Soth, *Sleeping by the Mississippi, Dyess, Arkansas (Johnny Cash's boyhood home)*, 2002.



Eriz Moreno, *Road to Berlin (America)*, 2012.



Edward Ruscha, *Union, Needles, California*, 1962.



Fotografía publicada en *Sleeping by the Mississippi*, Alec Soth, 2004.





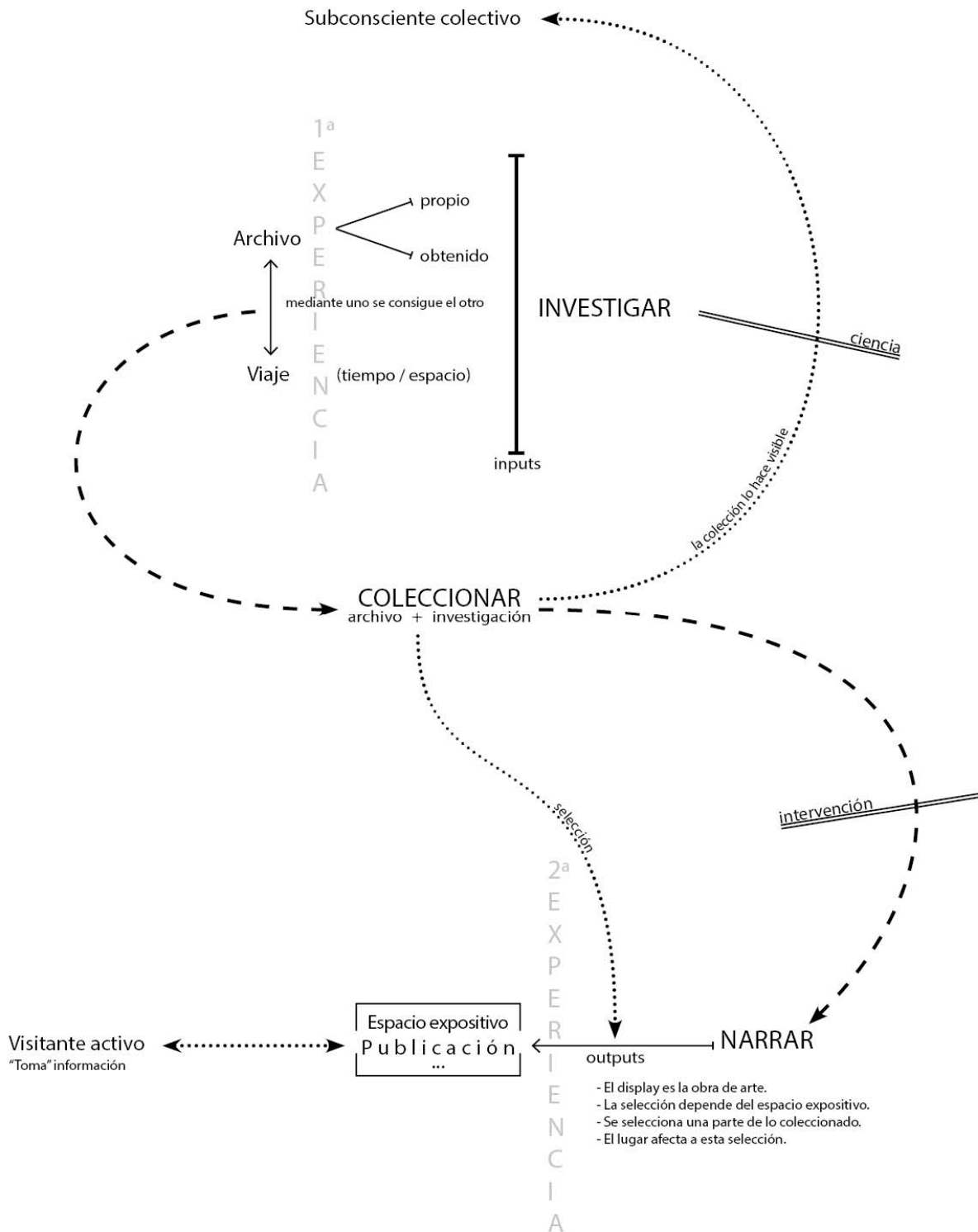
Eriz Moreno, *Road to Berlin (America)*, 2012.



Taiyo Onorato y Nico Krebs, *Knights Inn*, 2006.

## ANEXO 9

Mapa conceptual mostrando nuestra manera de realizar proyectos como *Bratstvo* / *Jedinstvo* (investigar > coleccionar > narrar):



## 8. BIBLIOGRAFÍA

- «A New American Picture». 2012. Aperture.org. 2012. <https://aperture.org/shop/a-new-american-picture>.
- «A Shimmer of Possibility | Paul Graham». 2018. Mack. abril de 2018. <https://mackbooks.co.uk/products/a-shimmer-of-possibility-br-paul-graham>.
- Abalos, Iñaki. 2009. *Naturaleza y artefacto: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. 1.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- Abbotson, Susan C. W. 2019. *Modern American Drama: Playwriting in the 1950s: Voices, Documents, New Interpretations*. Nueva York: Bloomsbury Publishing.
- Abbott, Berenice. 1939. *Changing New York*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: E.P. Dutton.
- . 1941. *A Guide to Better Photography*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Crown.
- Abbott, Berenice, y Julia van Haften. 1989. *Berenice Abbott, Photographer: A Modern Vision*. Nueva York: New York Public Library.
- Aceti, Lanfranco. 2009. «The War Shaped Identities: Destruction as Cultural Inheritance». En *In Transition: Cultural Identities in the Age of Transnational and Transcultural Flux*, editado por Helene Black y Tamara Galeeva. Limassol: NeMe Arts Centre.
- Acevedo Guerra, Jorge. 2008. «César Ojeda Figueroa. Martín Heidegger y el Camino hacia el Silencio: Ensayo de crítica filosófica». *Revista de filosofía* 64: 251-53. <https://doi.org/10.4067/S0718-43602008000100016>.
- Acker, Kerry. 2004. *Dorothea Lange*. 1.<sup>a</sup> ed. Filadelfia: Chelsea House Publications.
- Adams, Ansel. 1997. *La copia*. 1.<sup>a</sup> ed. Madrid: Omnicon.
- . 2001. *La cámara*. 1.<sup>a</sup> ed. Madrid: Omnicon.
- . 2008. *El negativo*. 1.<sup>a</sup> ed. Madrid: Omnicon.
- Adams, Ansel, y Mary Street Alinder. 1996. *Ansel Adams: An Autobiography*. 1.<sup>a</sup> ed. Boston: Little, Brown US.
- Adams, Ansel, y Robert Baker. 1978. *Polaroid Land Photography: Ansel Adams*. 1.<sup>a</sup> ed. Boston: New York Graphic Society.
- Adams, Katherine H., y Michael L. Keene. 2015. *Women, Art and the New Deal*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Adams, Robert. 1977. *Denver: a photographic survey of the metropolitan area*. 1.<sup>a</sup> ed. Denver: Colorado Associated University Press.

- . 1980. *From the Missouri West: Photographs*. 1.<sup>a</sup> ed. A New images book. Millerton, NY: Aperture Foundation.
- . 1983. *Our Lives and our Children: Photographs taken near the Rocky Flat Nuclear Weapons Plant*. 1.<sup>a</sup> ed. Millerton, NY: Aperture Foundation.
- . 1988. *Perfect times, perfect places*. 1.<sup>a</sup> ed. Millerton, NY: Aperture Foundation.
- . 1989. *To make it home: Photographs of the American West*. 1.<sup>a</sup> ed. Millerton, NY: Aperture Foundation.
- . 1992. «Two Landscapes». *The Ohio review*, 1992.
- . 1994. *Why People Photograph: Selected Essays and Reviews*. 1.<sup>a</sup> ed. Millerton, NY: Aperture Foundation.
- . 1995. *West from the Columbia: Views at the River Mouth*. 1.<sup>a</sup> ed. Millerton, NY: Aperture Foundation.
- . 1996. *Beauty in Photography: Eessays in Defense of Traditional Values*. 2.<sup>a</sup> ed. Millerton, NY: Aperture Foundation.
- . 2009. *What We Bought: The New World: Scenes from the Denver Metropolitan Area, 1970-1974*. Editado por Stiftung Niedersachsen y Sprengel Museum Hannover. 1.<sup>a</sup> ed. New Haven, CT: Yale University Press.
- . 2011. *Prairie: Photographs*. 2.<sup>a</sup> ed. New Haven, CT: Denver Art Museum.
- Adams, Robert, y Tod Papageorge. 2002. *Robert Adams: What We Bought: The New World*. Editado por Yale University. 1.<sup>a</sup> ed. New Haven, CT: Yale University Press.
- Adams, Robert, Director Jock Reynolds, y Joshua Chuang. 2011. *Robert Adams: The Place We Live, A Retrospective Selection of Photographs, 1964-2009*. 1.<sup>a</sup> ed. New Haven, CT: Yale University Press.
- Adams, Robert, y John Szarkowski. 2015. *The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range*. 1.<sup>a</sup> ed. Göttingen: Steidl.
- Adatto, Kiku. 2008. *Picture Perfect: Life in the Age of the Photo Op*. 1.<sup>a</sup> ed. Princeton: Princeton University Press.
- Adler, Dan. 2016. «The Apparatus: On the Photography of Thomas Ruff». *Art Journal* 75 (2): 66-87. <https://doi.org/10.1080/00043249.2016.1202638>.
- Adorno, Theodor Ludwig Wiesengrund. 1998. *Minima Moralia*. Madrid: Taurus.
- Agee, James. 1934. «The Great American Roadside». *Fortune*, septiembre de 1934. <https://trove.nla.gov.au/version/63897151>.

- . 2001. *Escritos sobre cine*. 1.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Paidós.
- . 2014. *Algodoneros. Tres familias de terratenientes*. Traducido por Alicia Frieyro. 1.<sup>a</sup> ed. Madrid: Capitán Swing.
- Agee, James, y Walker Evans. 2001. *Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Aguila, Clement, y Michel Rouah. 2004. *Exakta Cameras 1933-1978*. 1.<sup>a</sup> ed. Steyning: Hove Books.
- Aguirre, Ángela. 2008. «Andy Warhol, otra mirada del cine». *Creación y producción en diseño y comunicación* 17 (17): 53-55.  
[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=32&id\\_articulo=4173%20\(Consultado%20el%2005%20de%20mayo%20de%202012\)](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=32&id_articulo=4173%20(Consultado%20el%2005%20de%20mayo%20de%202012)).
- Aguirre, Peio. 2009. «There is No Road». *Exit Express. Periodico mensual de Información y debate sobre arte*, n.º 41: 36.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3014897>.
- Aicher, Otl. 2015. *Analogous and Digital*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Aitken, Ian. 2013. *Encyclopedia of the Documentary Film*. Vol. 3. Londres: Routledge.
- Akar, Marie, Pierre Banos, Olivier Bessard-Banquy, Barbara Bohac, Marie de Boüard, Serge Chamchinov, Olivier Deloignon, et al. 2013. *L'Esthétique du livre*. 1.<sup>a</sup> ed. Nanterre: Presses universitaires de Paris Ouest.  
<http://books.openedition.org/pupo/1859>.
- Albalá, Carlos, y Víctor M. Fernández. 2011. «Paul Graham | American Night». *More Than Blog* (blog). 19 de enero de 2011.  
<https://morethanblog.wordpress.com/2011/01/19/paul-graham-american-night/>.
- Alcoz, Albert. 2007a. «Retrovisors convexos: Lee Friedlander». *Benzina: revista d'excepcions culturals*, n.º 16: 100.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3194794>.
- . 2007b. «Visionary Film: Lee Friedlander - Veure i Ser Vist». *Visionary Film*. 2007.  
<http://www.visionaryfilm.net/2007/06/lee-friedlander-veure-i-ser-vist.html>.
- «Alec Soth on Influence, Summer Nights, and Allen Ginsberg». 2015. *Fraenkel Gallery* (blog). 31 de enero de 2015. <https://fraenkelgallery.com/alec-soth-influence-summer-nights-allen-ginsberg>.
- Alexander, J. A. P. 2015. *Perspectives on Place: Theory and Practice in Landscape Photography*. Nueva York: Bloomsbury Publishing.

- Alexander, Stuart. 1986. *Robert Frank: A Bibliography, Filmography, and Exhibition Chronology, 1946-1985*. Tucson, AZ: Center for Creative Photography, University of Arizona.
- @alexrenault. 2015. «Ford T (1908-1927)». *l'automobile ancienne* (blog). 28 de septiembre de 2015. <https://lautomobileancienne.com/ford-t-1908-1927/>.
- Alinder, Mary Street. 2014. *Group f.64: Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham, and the Community of Artists Who Revolutionized American Photography*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Bloomsbury Publishing.
- Alix, Sylvie. 1996. «Les collections de livres d'artistes et d'estampes a la Bibliotheque nationale du Quebec». *Art Libraries Journal* 21 (3): 48-54.
- . 1999. *Répertoire des livres d'artistes au Québec: 1993-1997*. 1.<sup>a</sup> ed. Montréal: Montréal, Bibliothèque Nationale du Québec.
- Alix, Sylvie, y Milada Vlach. 1993. *Répertoire des livres d'artistes au Québec: 1991-1992*. 1.<sup>a</sup> ed. Montréal: Bibliothèque Nationale du Québec.
- Allen, Deborah. 1957. «The Dream Cars Come True Again». *Industrial Design*, 1957.
- Allen, Frederick Lewis. 1986. *Since Yesterday: The Nineteen-Thirties in America; September 3, 1929-September 3, 1939*. 1.<sup>a</sup> ed. Perennial Library 1322. Nueva York: Harper & Row.
- Allen, Joe. 2011. *People Wasn't Made to Burn: A True Story of Housing, Race, and Murder in Chicago*. Chicago: Haymarket Books.
- Alonso, Gerard. 2012. «Born to Be Wild: [On the Road]». *Fotogramas & DVD: la primera revista de cine*, n.º 2028: 42. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4074708>.
- Alonso Recarte, Claudia. 2011. «Rompiendo las fronteras entre realidad y ficción: La influencia del Quijote en Jack Kerouac y John Clellon Holmes». En *Don Quijote en su periplo universal: aspectos de la recepción internacional de la novela cervantina*, 313-36. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3837317>.
- Altena, Dusty. 2014. «Road to Ruin. Vernacular Roadside Architecture as Artifact in Postmodern Culture». *Make Awesome*. 4 de diciembre de 2014. <http://makeawesome.com/essays/road-to-ruin/>.
- Alteveer, Ian, y Wagstaff Sheena. 2014. *The Roof Garden Commission: Dan Graham*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Alvarado, Rudolph, y Sonya Alvarado. 2001. *Drawing Conclusions on Henry Ford*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

- Amadeo, Kimberly. 2018. «Which President Increased U.S. Debt the Most?» The Balance. 31 de octubre de 2018. <https://www.thebalance.com/us-debt-by-president-by-dollar-and-percent-3306296>.
- . 2019. «The First Day of the Worst Stock Market Crash in U.S. History». The Balance. 28 de mayo de 2019. <https://www.thebalance.com/black-thursday-1929-what-happened-and-what-caused-it-3305817>.
- Amburn, Ellis. 2000. *Subterranean Kerouac: The Hidden Life of Jack Kerouac*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Saint Martin's Press.
- «America By Car (Special Edition)». 2010. *Fraenkel Gallery* (blog). 2010. <https://fraenkelgallery.com/publications/america-by-car>.
- American Association of State Highway and Transportation Officials. 1985. *Route Numbering Committee Agenda*. Duluth, MN: American Association of State Highway and Transportation Officials.
- «American Night | Paul Graham». 2004. Steidl Verlag. 2004. <https://steidl.de/Buecher/American-Night-0104485455.html>.
- American Road Congress, American Highway Association, y American Automobile Association. 1914. *Proceedings of the fourth American Road Congress, under auspices of American Highway Association, American Automobile Association, Atlanta, Ga., November 9-14, 1914*. 1.<sup>a</sup> ed. Atlanta: Waverly Press. <http://archive.org/details/proceedingsoffou00amerrich>.
- Anágua, Susana. 2009. «Against the Wheel/Will». *Anágua* (blog). 24 de febrero de 2009. <https://anagua.wordpress.com/educationexhibitions/ma-digital-arts-london/against-the-wheelwill/>.
- Anbinder, Paul, ed. 2001. *American Dreams: American Art to 1950 in the Williams College Museum of Art*. Nueva York: Hudson Hills.
- Andermatt, Nicole. 2015. «Joel Meyerowitz. It's About Being Out There And Feeling Alive». Nicole Andermatt. 29 de julio de 2015. <https://www.nicoleanderstatt.com/joel-meyerowitz-its-about-being-out-there-and-feeling-alive/>.
- Anderson, Elizabeth, Pierre Lelièvre, Thérèse Kleindienst, Pierre Aquilon, y Simone Balayé. 2000. *Le livre et l'art: études offertes en hommage à Pierre Lelièvre*. 1.<sup>a</sup> ed. París: Somogy.
- Anderson, Wes, y An-My Lê. 2017. *Stephen Shore: Selected Works 1973-1981*. Millerton, NY: Aperture Foundation.

- Andre, Carl. 1972. «A Note on Bernhard and Hilla Becher». *Art Forum*. 1972.  
<https://www.artforum.com/print/197210/a-note-on-bernhard-and-hilla-becher-36170>.
- «Andreas Gursky». 2002. *Exit: imagen y cultura*, n.º 5: 100-107.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=786834>.
- Andrew, Dudley. 1997. *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*. Austin: University of Texas Press.
- Andrews, James Robertson, y David Zarefsky, eds. 1989. *American Voices: Significant Speeches in American History, 1640-1945*. White Plains, NY: Longman.
- Angier, Roswell. 2015. *Train Your Gaze: A Practical and Theoretical Introduction to Portrait Photography*. Nueva York: Bloomsbury Publishing.
- Anglen, K. P. Van. 2018. *Call of Classical Literature in the Romantic Age*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Anreus, Alejandro, Diana L. Linden, y Jonathan Weinberg, eds. 2006. *The Social And the Real: Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere*. 1.ª ed. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Antolín Rato, Mariano. 2001. «Jack Kerouac. Un héroe de cierta historia colectiva». *Letra internacional*, n.º 73: 26-32.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=249470>.
- Antón, José Emilio. 1995. «El libro de artista». *Merzmail*. 1995.  
<http://www.merzmail.net/libroa.htm>.
- Anton, Saul. 2015. *Lee Friedlander: The Little Screens*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Antonas, Arístides. 2011. «El archivo y el evento». *Atlántica: revista de arte y pensamiento*, n.º 50: 2-15.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3985578>.
- Anzul, Margaret, Maryann Downing, Margot Ely, y Ruth Vinz. 1997. *On Writing Qualitative Research: Living by Words*. 1.ª ed. Londres: Routledge.
- Aparicio, Javier. 2009a. «El mítico rollo de Kerouac». *Revista de libros*, n.º 155: 43.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3076272>.
- . 2009b. «En la carretera de Kerouac». *Revista de Libros*. 1 de noviembre de 2009.  
<http://www.revistadelibros.com/articulos/en-la-carretera-de-kerouac>.



- Appel, Mary Jane, y Connie Todd. 2003. *Russell Lee: A Centenary Exhibition: Russell Werner Lee, he Man Who Made America's Portrait*. Editado por Wittliff Gallery of Southwestern & Mexican Photography y Albert B. Alkek Library. San Marcos, TX: Texas State University.
- Appleyard, Bryan. 2011. «Sunday Times: “Google Street View as Art” (2011)». *Doug Rickard* (blog). 2011. <http://www.dougrickard.com/articles/sunday-times-google-street-view-as-art-2011/>.
- . 2016. «Google Street View as Art». Archive.is. 2016. <http://archive.is/8VK9Y>.
- Aranzueque, Mercedes, y José Orts Serrano. 2012. «El Turismo en el siglo XIX, los viajeros románticos». *VisitElche* (blog). 24 de febrero de 2012. <http://www.visitelche.com/el-turismo-en-el-siglo-xix-los-viajeros-romanticos-2/>.
- Archer, Myfanwy Morgan. 1932. «Plate». *Wisconsin Magazine of History* 16 (3). <http://content.wisconsinhistory.org/cdm/ref/collection/wmh/id/8906>.
- Archer, Neil. 2012. *The French Road Movie: Space, Mobility, Identity*. Nueva York: Berghahn Books.
- . 2016. *The Road Movie: In Search of Meaning*. Nueva York: Columbia University Press.
- Argerich, Isabel. 2015. «Fotografía y archivo». *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, n.º 10 (enero): 101-17. <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=299&path%5B%5D=217>.
- Arias Serrano, Laura. 2012. *Las fuentes de la historia del arte en la época contemporánea*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Aristarkhova, Irina. 2016. «Baiting Hospitality». En *Security and Hospitality in Literature and Culture: Modern and Contemporary Perspectives*, editado por Jeffrey Clapp y Emily Ridge, 1.ª ed., 64-77. Londres: Routledge. [https://www.academia.edu/20784276/Baiting\\_Hospitality](https://www.academia.edu/20784276/Baiting_Hospitality).
- Arizona, Highway Department, Arizona, y Department of Transportation. 2005. «Arizona highways.» *Arizona Highways*.
- Armada, Alfonso. 2013. «Wim Wenders: “Como fotógrafo soy un solitario y busco la verdad en la imagen”». ABC. 30 de septiembre de 2013. <https://www.abc.es/cultura/arte/20130930/abci-entrevista-wenders-201309301119.html>.
- Armajani, Siah, Alicia Chillida, Nancy Princenthal, Pablo Llorca, y María Dolores Jimenez-Blanco. 1999. *Siah Armajani*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- Armstrong, David, Theo Farrell, y Bice Maiguashca, eds. 2003. *Governance and Resistance in World Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arrow, Jan. 1985. *Dorothea Lange*. Masters of photography. Londres: Macdonald.
- Arroyo, María Luz. 2011. «El documentalismo social moderno de Dorothea Lang: una reflexión sobre los “sujetos de la acción” en el mundo rural estadounidense». *Revista internacional de culturas y literaturas*, n.º 2: 10-14.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4660438>.
- «Artist Biography: Robert Frank». 2018. National Gallery of Art. 2018.  
<https://www.nga.gov/press/backgrounders/bio-robertfrank.html>.
- Artnet. 2018. «Alec Soth Biography». Artnet. 2018. <http://www.artnet.com/artists/alec-soth/biography>.
- Arts Midwest, Ohio Arts Council, y Columbus Museum of Art. 2000. *Illusions of Eden: Visions of the American Heartland*. Minneapolis: Arts Midwest.
- Atget, Eugène. 1930a. *Atget: photographe de Paris*. Editado por Pierre MacOrlan, Berenice Abbott, y Henri Jonquières. Nueva York: E. Weyhe.
- . 1930b. *E. Atget: Lichtbilder*. Leipzig: Henri Jonquières.
- . 1963. *A Vision of Paris*. Editado por Berenice Abbott. Nueva York: Macmillan.
- Atta-Sonno, Terence. 2017. *Away Bus!* Online: Lulu.com.
- Augé, Marc. 1996. *Los «no lugares»: espacios del anonimato: una antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- . 1998. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa.
- . 2007. «Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana». *Contrastes: Revista cultural*, n.º 47: 101-7.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2244321>.
- Auster, Paul, y Maribel de Juan. 1994. *Leviatan*. Barcelona: Anagrama.
- Austgen, Suzanne. 1993. «Agee and Evans' Great Experiment». *The Hanover Historical Review*, Spring de 1993. [https://history.hanover.edu/hhr/hhr93\\_5.html](https://history.hanover.edu/hhr/hhr93_5.html).
- «Axel Hütte». 2020. Galería Helga de Alvear. 2020.  
<http://helgadealvear.com/artistas/axel-hutte/>.
- «Axel Hütte. Terra incognita». 2004. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2004.  
<https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/axel-hutte-terra-incognita>.

- «Axell Hütte, de la Naturaleza al Arte». 2000. *Galería Antiquaria: arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*, n.º 189: 76.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3788962>.
- Ayers, Edward, Lewis Gould, David Oshinsky, y Jean Soderlund. 2008. *American Passages: A History of the United States, Volume II: Since 1865*. Vol. 2. Boston: Cengage Learning.
- Aymá, José. 2016. «Arte y verdad». *El Mundo*. 3 de agosto de 2016.  
<https://www.elmundo.es/cultura/2016/08/03/57a0cde722601d8d508b45f2.html>.
- Baacke, Annika. 2014. *Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation: Objektivität und Ästhetik, Kontinuität und Veränderung im Werk von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt*. Berlín: Epubli.
- Babbitt, James E., y John G. DeGraff III. 2009. *Flagstaff*. Mount Pleasant, SC: Arcadia Publishing.
- Bacca, Pippa. 2008. «Pippa Bacca. Sposa in Viaggio». Pippa Bacca. 2008.  
<http://www.pippabacca.it/category/sposa-in-viaggio/>.
- Badger, Gerry. 2011. *The Genius of Photography*. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Quadrille Publishing.
- . 2012. «Paul Graham». 1000 Words. 2012. <http://www.1000wordsmag.com/paul-graham/>.
- Baeza, Almudena. 2017. «La Teoría de lo Sublime en el vino y la gastronomía: Adiós al infame come y calla». *Blog Vila Viniteca* (blog). 7 de noviembre de 2017.  
<https://www.vilaviniteca.es/blog/es/la-teoria-de-lo-sublime-en-el-vino-y-la-gastronomia-adios-al-infame-come-y-calla/>.
- Bagwell, Dr Philip. 2002. *The Transport Revolution 1770-1985*. Londres: Routledge.
- Baier, Leslie. 1981. «Visions of Fascination and Despair: The Relationship between Walker Evans and Robert Frank». *Art Journal* 41 (1): 55-63.  
<https://doi.org/10.2307/776516>.
- Bair, Nadya. 2016. «The Decisive Network: Producing Henri Cartier-Bresson at Mid-Century». *History of Photography* 40 (2): 146-66.  
<https://doi.org/10.1080/03087298.2016.1146445>.
- Bajac, Quentin. 2017. *Stephen Shore*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Baković, Nikola. 2015. «“No One Here is Afraid of Blisters or Work!” Social Integration, Mobilization and Cooperation in Yugoslav Youth Brigades. The Example of Čačak Region Brigades (1946–1952)». *The Hungarian Historical Review* 4 (1): 29-55.  
<https://www.jstor.org/stable/24575787>.

- Bal, Mieke. 2014. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Baldwin, Sidney. 2011. *Poverty and Politics: The rise and decline of the Farm Security Administration*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Balmori, Diana, y Joel Sanders. 2011. «Flow: Interior, Landscape, and Architecture in the Era of Liquid Modernity». En *Groundwork: Between Landscape and Architecture*, 6-17. Nueva York: Monacelli Press. <http://joelsandersarchitect.com/humannature-wilderness-and-the-landscapearchitecture-divide-2/>.
- Baqué, Dominique, y Cristina Zelich. 2003. *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barger, M. Susan, y William B. White. 2000. *The Daguerreotype: Nineteenth-Century Technology and Modern Science*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Barros, Jota. 2014a. «Robert Frank, el testigo incómodo». *Rubixephoto* (blog). 10 de septiembre de 2014. <http://rubixephoto.com/2014/09/10/robert-frank-el-testigo-incomodo/>.
- . 2014b. «The Americans (Los Americanos), de Robert Frank». *Rubixephoto* (blog). 7 de noviembre de 2014. <http://rubixephoto.com/2014/11/07/the-americans-los-americanos-de-robert-frank/>.
- Barthes, Roland. 2007. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- . 2009. *Lo obvio y lo obtuso imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bartlett, Tom. 2010. *Motorized Bicycles*. Online: Lulu.com.
- Bartram, Alan. 2001. *Five hundred years of book design*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Baskind, Samantha. 2004. «The “True” Story: LIFE Magazine, Horace Bristol, and John Steinbeck’s The Grapes of Wrath». *Steinbeck Studies* 15 (2): 39-74. <https://doi.org/10.1353/stn.2004.0029>.
- Bassie, Ashley. 2008. *Expressionism*. Nueva York: Parkstone International.
- Batchen, Geoffrey. 1999. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bate, David. 2016. *Photography: The Key Concepts*. Nueva York: Bloomsbury Publishing.
- Batt, Andy, Candace Dobro, y Jodie Steen. 2014. *Camera & Craft: Learning the Technical Art of Digital Photography: (The Digital Imaging Masters Series)*. Boca Raton, FL: CRC Press.

- Baudrillard, Jean. 1978. «La realidad supera al hiperrealismo». En *Revue d'Esthétique. La práctica de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- . 1990. *Simulations*. Nueva York: Semiotext(e).
- . 2001. *Selected Writings*. Editado por Mark Poster. Stanford, CA: Stanford University Press.
- . 2010. *Crítica de la economía política del signo*. Madrid: Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean, y Hal Foster, eds. 1985. *La posmodernidad*. 1.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, Jean, y Joaquín Jordá. 2009. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, Jean, y Chris Turner. 2010. *America*. Londres: Verso.
- Bauer, Katrin, y Andrea Graf. 2018. *Raumbilder - Raumklänge: Zur Aushandlung von Räumen in audio-visuellen Medien*. Waxmann Verlag.
- Baumgarten, Lothar, Benjamin H. D. Buchloh, Fanni Fetzer, y Candida Höfer. 2015. *Candida Höfer: Düsseldorf*. Editado por Gunda Luyken. Düsseldorf: Richter Verlag.
- Bazin, André, y José Luis López. 2006. *¿Qué es el cine?* 7.<sup>a</sup> ed. Libros de cine. Madrid: Rialp.
- Beardsley, John, William Arnett, Paul Arnett, Jane Livingston, y Director of Garden and Landscape Studies John Beardsley. 2002. *Gee's Bend: The Women and Their Quilts*. Atlanta: Tinwood Books.
- Becher, Bernd. 1991. *Aus der Distanz. Photographien von Bernd und Hilla Becher, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth, Petra Wunderlich*. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
- Becher, Bernd, y Hilla Becher. 1988. *Water Towers*. 1.<sup>a</sup> ed. Cambridge, MA: MIT Press.
- . 1999. *Bernd and Hilla Becher: Basic Forms*. München: Schirmer/Mosel Verlag.
- . 2004. *Typologies of Industrial Buildings*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Becher, Bernd, Hilla Becher, Jean-François Chevrier, James Lingwood, y Thomas Struth. 2003. «Conversation with Jean-François Chevrier, James Lingwood, Thomas Struth». *Art and Photography*, 2003.
- Becher, Bernd, Hilla Becher, y Thierry de Duve. 2005. *Bernd & Hilla Becher: Basic Forms of Industrial Buildings*. 1.<sup>a</sup> ed. München: Schirmer/Mosel Verlag.
- Becker, Karin E. 1980. *Dorothea Lange and the Documentary Tradition*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

- Begg, Zanny. 2005. «Recasting Subjectivity». *Third Text* 19 (6): 625-36.  
<https://doi.org/10.1080/09528820500381640>.
- Belgrad, Daniel. 1999. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press.
- Belinky, Biju. 2017. «A Dreamy Trip Along the Mississippi River». Huck Magazine. 8 de septiembre de 2017. <https://www.huckmag.com/art-and-culture/photography-2/alec-soth-mississippi/>.
- Bell, Adam. 2014. «The Place We Live». The Brooklyn Rail. 2 de abril de 2014.  
[https://brooklynrail.org/2014/04/art\\_books/the-place-we-live](https://brooklynrail.org/2014/04/art_books/the-place-we-live).
- Bell, Bob Boze. 2014. *The 66 Kid*. Minneapolis: Voyageur Press.
- Belletto, Steven. 2017. *The Cambridge Companion to the Beats*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bello, D. C., y M. J. Etzel. 1985. «The Role of Novelty in the Pleasure Travel Experience». *Journal of Travel Research* 24 (1): 20-26.  
<https://doi.org/10.1177/004728758502400104>.
- Bello, Patrizia di, Colette Wilson, y Shamoan Zamir. 2011. *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*. Londres: I.B. Tauris.
- Bellour, Raymond. 2009. *Entre imágenes*. Buenos Aires: Colihue.
- Benjamin, Walter. 2015. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- . 2016. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Online: Createspace Independent.
- Benjamin, Walter, Nikola Doll, y Documenta. 2011. *Paris arcades*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Benjamin, Walter, y Rolf Tiedemann. 2013. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal Ediciones.
- Benson, Richard. 2003. *Lee Friedlander: At Work*. 1.<sup>a</sup> ed. Göttingen: Steidl.
- Benzo, Raúl, Andrea Carriquiry, Pedro da Cruz, Juan Fló, Mónica Herrera, Fermín Hontou, Inés Moreno, y Marcelo Urriaga. 2008. *El primitivismo y el arte del siglo XX: 100 años después de «Las señoritas de la calle de Avinyó»*. Montevideo: Universidad de la República.
- Bere, Carol. 2002. «Essays - The Book of Memory: W. G. Sebald's The Emigrants and Austerlitz». *The Literary review* 46 (1): 184.

- Berenyi, Monika. 2013. «Reading Images by Walker Evans in the US Resettlement Administration-Farm Security Administration Archival File, 1935-1938». *Monika Berenyi* (blog). 14 de noviembre de 2013. <http://monikaberenyi.com/?p=108>.
- Berger, John, y Jean Mohr. 1995. *Another way of telling*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Vintage Books.
- . 2013. *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, Michael L. 2001. *The Automobile in American History and Culture: A Reference Guide*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group.
- Berkeley University of California, y University Art Museum, eds. 1977. *America & Lewis Hine: Photographs 1904-1940*. Nueva York: Brooklyn Museum.
- Bernanke, Ben, Robert H. Frank, Kate Antonovics, y Ori Heffetz. 2015. *Principles of Macroeconomics*. 6.<sup>a</sup> ed. Dubuque, IA: McGraw-Hill Education.
- «Bernd & Hilla Becher: la nueva objetividad.» 2005. *Galería Antiquaria: arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*, n.º 239: 68. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=1182611>.
- Bernstein, Roslyn. 2013. «Walker Evans's American Photographs». *Guernica*. 28 de agosto de 2013. <https://www.guernicamag.com/roslyn-bernstein-walker-evanss-american-photographs/>.
- Bertho, Raphaële. 2015. «On Both Sides of the Ocean – The Photographic Discovering of the Everyday Landscape. Analyzing the Influence of the New Topographics on the Mission photographique de la DATAR». *Depth of Field* 7 (1). <http://journal.depthoffield.eu/volo7/nr01/a03/en>.
- Bethenod, Martin. 2002. «Des livres et des artistes». *Connaissance des arts*, 2002.
- Biarese, Cesare, y Francesca Solinas. 1988. *EuropaCinema 88: V Mostra del Cinema Europeo*. Bari: Edizioni Dedalo.
- Biennale du livre d'artiste en Limousin, ed. 1993. *Les alliés substantiels ou Le livre d'artiste au présent: actes du colloque de la 2ème biennale du livre d'artiste, 28 & 29 septembre 1991, Uzerche*. Uzerche: Pays-paysage.
- Bierman, Harold. 2007. *The Bare Essentials of Investing: Teaching the Horse to Talk*. Singapur: World Scientific.
- . 2020. «The 1929 Stock Market Crash». Economic History Association. 2020. <http://eh.net/encyclopedia/the-1929-stock-market-crash/>.

- Bigtrends. 2012. «Lessons From The Past – 10 Charts & Graphs Of The Great Depression». *Bigtrends* (blog). 25 de octubre de 2012. <https://www.bigtrends.com/education/lessons-from-the-past-10-charts-graphs-of-the-great-depression/>.
- «Bint photoBooks on INternet: Scanned from the Original Glass Negatives Paris Portraits 1925–30 Berenice Abbott Photography». 2019. *Bint Photobooks* (blog). 3 de octubre de 2019. <http://bintphotobooks.blogspot.com/2019/10/scanned-from-original-glass-negatives.html>.
- Bird, Michael. 2019. *Artists' Letters: Leonardo da Vinci to David Hockney*. Londres: White Lion Publishing.
- Birnbaum, Daniel. 2002. «Paradise Reframed: Thomas Struth in Retrospect». *Artforum international* 40 (9): 142.
- Bisbal Grandal, Ignacio. 2016. «El estudio del paisaje por medio de la fotografía: desarrollo de una metodología interpretativa». Phd, Madrid: E.T.S. Arquitectura (UPM). <http://oa.upm.es/40527/>.
- Black, Jeremy. 2003. *Italy and the Grand Tour*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Blanco Arroyo, María Antonia. 2017. *El mundo alterado: El paisaje antrópico en la fotografía contemporánea*. Athenaica. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=723706>.
- Blanco, Sandra. 2012. «Fotógrafo del viernes: Robert Frank». *MAD Photo* (blog). 2012. <http://blog.madphoto.es/2012/10/fotografo-del-viernes-robert-frank/>.
- Blank, Gil. 1982. «Une aventure en typographie : des Arts graphiques aux Éditions Erta». *Études françaises*, 1982.
- . 2004. «Does a Portrait Without Identity Still have Value to us as People». *Influence*, 2004.
- . 2009. «Thomas Ruff: Space Explorer». *Art World*, 2009.
- Blank, Gil, y Thomas Struth. 2007. «The Tower and The View: Gil Blank and Thomas Struth in Conversation». *Whitewall*, Summer de 2007.
- Blas, Mariano de. 2002. «El arte como viaje». *Sublime: arte + cultura contemporánea*, n.º 4: 32-35. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4515869>.
- Blau, Eve, Edward Kaufman, y Robin Evans, eds. 1989. *Architecture and its Image: Four Centuries of Architectural Representation: Works from the Collection of the Canadian Centre for Architecture*. Montreal: Centre Canadien d'Architecture.



- Blesa, Túa, y Alberto Navarro, eds. 1998. *Mitos: (actas del VII congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica, celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996)*. Vol. 3: [...]. Investigaciones semióticas 7. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Blouin, Danielle. 2001. *Un livre délinquant: les livres d'artistes comme expériences limites*. Saint-Laurent: Fides.
- Blüdnikow, Bent. 2015. «Jacob Holdt opdigtede scene i Amerikanske Billeder». *Berlingske*, 15 de agosto de 2015. <https://www.b.dk/content/item/78426>.
- Blumberg, Naomi. 2018. «Lee Friedlander: American Photographer». *Encyclopedia Britannica*. 2018. <https://www.britannica.com/biography/Lee-Friedlander>.
- Boerner, Gerald. 2009. «Photographer's Profile of the Day... Joel Meyerowitz». *Boerner* (blog). 8 de diciembre de 2009. <https://www.boerner.net/jboerner/?p=5368>.
- Bogdanovich, Peter. 1997. *John Ford*. Madrid: Fundamentos.
- Bohls, Elizabeth A., y Ian Duncan, eds. 2005. *Travel Writing, 1700-1830: an Anthology*. Oxford world's classics. Oxford: Oxford University Press.
- Bois, Yve-Alain, y Rosalind Krauss. 1996. «A User's Guide to Entropy». *October* 78: 39-88. <https://doi.org/10.2307/778906>.
- Bolton, Richard. 1992. *Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. 1.<sup>a</sup> ed. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bonet, Juan Manuel. 2012. «Fotolibros: ensayos fotográficos sobre ciudades». *Nueva revista de política, cultura y arte*, n.º 138: 123-31. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3948279>.
- Bonniel, Marie-Aude. 2019. «Le Figaro publie en Une le manifeste du Futurisme le 20 février 1909». *Le Figaro*. 19 de febrero de 2019. <http://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2019/02/19/26010-20190219ARTFIG00263--le-figaro-publie-en-une-le-manifeste-du-futurisme-le-20-fevrier-1909.php>.
- Boorstin, Daniel J. 1963. *The image, or, What happened to the American dream*. Londres: Penguin.
- Boorstin, Daniel J, y Carlos Ávila. 1997. *Compendio histórico de los Estados Unidos: un recorrido por sus documentos fundamentales*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Booth, Hannah. 2009. «The genius behind Alec Soth's Brighton biennial success». *The Guardian*, 19 de septiembre de 2009, sec. Art and design.  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/sep/19/alec-carmen-soth-brighton-biennial>.
- Borsuk, Amaranth. 2013. «The artist's book as idea». Jacket2. 2013.  
<https://jacket2.org/commentary/artist%E2%80%99s-book-idea>.
- Borzakian, Manouk. 2015. «Le road movie: individus nomades et société sédentaire». *La Géographie (2008): Terre des hommes*, n.º 1557: 24-27.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=5630582>.
- Bose, K. S., y R. H. Sarma. 1975. «Delineation of the intimate details of the backbone conformation of pyridine nucleotide coenzymes in aqueous solution». *Biochemical and Biophysical Research Communications* 66 (4): 1173-79.
- Bosma, Rixt A., y Hans Gremmen. 2012. *Objects in Mirror: The Imagination of the American Landscape*. Editado por Centraal Museum Utrecht. Ámsterdam: Fw: Books.
- Bourgeois-Vignon, Anne. 2017. «Sleeping By The Mississippi | Alec Soth». *Magnum Photos* (blog). 12 de octubre de 2017. <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/alec-soth-sleeping-by-the-mississippi/>.
- Braconi, J. C. 2009. «The Leica I A». *Leica Historica*. 2009.  
<http://leicahistorica.pagesperso-orange.fr/>.
- Bradley, Jason. 2011. «Why Choose Black And White Photography». *Outdoor Photographer* (blog). 2011. <https://www.outdoorphotographer.com/tips-techniques/nature-landscapes/why-choose-b-and-w/>.
- Brandow, Todd, William A. Ewing, y Edward Steichen. 2008. *Edward Steichen: Lives in Photography*. 1.ª ed. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Brannan, Beverly W. 2011. «Women Photojournalists: Louise Roskam | Biographical Essay». Library of Congress. 2011.  
<https://www.loc.gov/rr/print/coll/womphotoj/rosskamessay.html>.
- . 2012. «Women Photojournalists: Marion Post Wolcott | Biographical Essay». Library of Congress. 2012.  
<https://www.loc.gov/rr/print/coll/womphotoj/wolcottessay.html>.
- Brasseul, Jacques. 2003. *Histoire des faits économiques: de la Grande Guerre au 11 septembre*. París: Armand Colin.
- Braude, Jacob Morton. 1959. *New treasury of stories for every speaking and writing occasion*. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall.

- Braun, Marta. 1994. *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brea, José Luis. 1991. *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*. Colección Argumentos 121. Barcelona: Anagrama.
- Breakell, Sue. 2008. «Perspectives: Negotiating the Archive». *Tate Papers*, Spring de 2008. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/perspectives-negotiating-the-archive>.
- Breathnach, Kevin. 2019. *Tunnel Vision*. Londres: Faber & Faber.
- Breeze, James Lawrence. 1894. «Is Photography an Art?» Editado por Albert Shaw. *The Review of Reviews* 10 (6): 660. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b3274963&view=1up&seq=8>.
- Bright, Susan. 2005. *Fotografía hoy*. San Sebastián: Nerea.
- Brihuega Sierra, Luis Jaime, y Juan Antonio Ramírez. 2010. *El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Brion, Patrick. 2018. «Leica camera». *Combat Camera*. 2018. <http://www.combatcamera.be/equipment/2416-2/>.
- British Intelligence Objectives Sub-Committee, ed. 1945. «German Camera Industry». H. M. Stationery Office. Final Report NO. 184, Item NO. 9. <https://www.cdvandt.org/BIOS-184.pdf>.
- Brix, Michal, Walker Evans, y Birgit Mayer. 1991. *Walker Evans: America*. Editado por Städtische Galerie im Lenbachhaus München. 1.<sup>a</sup> ed. München: Schirmer/Mosel Verlag. <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/82628998.html>.
- Brogowski, Leszek. 1998. «Notes de lecture. (critique du livre d'Anne Moeglin-Delcroix : Esthétique du livre d'artiste)». *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1998.
- Brøndum, Christian. 2015. «Med KGBs velsignelse og penge - opgør med myten om Jacob Holdt». *Berlingske*, 25 de septiembre de 2015. <https://www.b.dk/content/item/98327>.
- Brook, Pete. 2011. «Navigating the Puzzle of Google Street View “Authorship”». *Wired*, 19 de agosto de 2011. <https://www.wired.com/2011/08/google-street-view-and-the-anatomy-of-authorship-in-the-age-of-digital-images/>.
- Brooker, Peter, y Andrew Thacker. 2009. *North America 1894-1960*. Vol. 2. The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Oxford: Oxford University Press.

- Brougher, Kerry, y Russell Ferguson. 2001. *Open City: Street Photographs since 1950*. Oxford: Museum of Modern Art Oxford.
- Brouws, Jeffrey T., Phil Taylor, Mark Rawlinson, y Edward Ruscha, eds. 2013. *Various Small Books: Referencing Various Small Books by Ed Ruscha*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Brown, Joshua. 2006. *Beyond the Lines: Pictorial Reporting, Everyday Life, and the Crisis of Gilded Age America*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Brown, Mark. 2008. «Wassily Kandinsky: The Overlooked Great in the History of Modern Art». *The Guardian*, 1 de noviembre de 2008, sec. Art and design.  
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2008/nov/01/kandinsky-art-painting-abstract-paris>.
- Browne, Turner, y Elaine Partnow. 1983. *Macmillan Biographical Encyclopedia of Photographic Artists & Innovators*. Nueva York: Macmillan.
- Broz, Josip. 1982. *Sabrana djela*. 1.<sup>a</sup> ed. 20 vols. Belgrado: Komunist.
- Bruggen, Coosje van. 1990. *John Baldessari*. Nueva York: Rizzoli.
- Brunner, Karl. 1982. *The Great Depression Revisited*. Boston: Kluwer-Nijhoff.
- Buchloh, Benjamin H. D. 1990. «Thomas Struth's Archive». En *Thomas Struth: Photographs*, Introducción. Chicago: Art Data.
- . 1998a. «Fotografiar, olvidar, recordar: fotografía en el arte alemán de posguerra». *El nuevo espectador*.
- . 1998b. «Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe». En *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*, editado por Ingrid Schaffner y Matthias Winzen, 51-60. München: Prestel.
- Buchloh, Benjamin H. D., Serge Guilbaut, y David Solkin. 2004. *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Buchloh, Benjamin H. D., Carolina del Olmo, y César Rendueles. 2004. *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal Ediciones.
- Buci-Glucksmann, Christine. 1996. *L'oeil cartographique de l'art*. Paris: Editions Galilée.
- Buerger, Janet E., y Alice Swan. 1989. *French Daguerreotypes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Buisseret, David. 1990. *From Sea Charts to Satellite Images: Interpreting North American History Through Maps*. Chicago: University of Chicago Press.

- Buk-Swienty, Tom. 2008. *The Other half: The Life of Jacob Riis and the World of Immigrant America*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Burgess, Patricia, y Roland Turner. 1988. *The Annual Obituary*. Nueva York: St. Martin's.
- Burgin, Victor. 1982. *Thinking Photography*. Nueva York: Macmillan International Higher Education.
- Burke, Carolyn. 2007. *Lee Miller: A Life*. Chicago: University of Chicago Press.
- Burke, Edmund. 2017. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Scotts Valley, CA: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Bury, Stephen. 2015. *Artists' Books: The Book as a Work of Art, 1963 - 2000*. Londres: Quaritch.
- Busch, Arthur. 1945. «George Bernard Shaw - Photographer». *Popular Photography*, febrero de 1945.
- Bussard, Katherine A., y Lisa Hostetler. 2013. *Color Rush: American Color Photography from Stieglitz to Sherman*. 1.<sup>a</sup> ed. Millerton, NY: Aperture Foundation.
- Butler, Cornelia H., y Catherine de Zegher. 2010. *On Line: Drawing Through the Twentieth Century*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Butler, Judith. 2007. «Torture and the Ethics of Photography». *Environment and Planning D: Society and Space* 25 (6): 951-66. <https://doi.org/10.1068/d2506jb>.
- Caffin, Charles Henry. 1901. *Photography as a Fine Art: The Achievements and Possibilities of Photographic Art in America*. Nueva York: Doubleday, Page & Company. <https://pdfslide.net/amp/documents/photography-as-a-fine-art.html>.
- «Cal, Springfield, Illinois». 2010. Akron Art Museum. 2010. <https://akronartmuseum.org/collection/Obj4558?sid=1&x=66735590>.
- Caldwell, Erskine, y Margaret Bourke-White. 1995. *You have seen their faces*. Athens, OH: University of Georgia Press.
- Callahan, David. 2014. *A History of Birdwatching in 100 Objects*. Londres: A & C Black.
- Camacho, José Manuel. 1989. «Lowell, la galloway de Jack Kerouac». *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias* 10 (56): 99-104. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4023665>.
- Camden, Laura L. 2006. *Mennonites in Texas: The Quiet in the Land*. Texas A&M University Press.

- Camiñas, Tasio, y Carmen Rodríguez. 2011. *El cielo sobre Wenders*. Cine 3. Girona: Luces de Gálibo.
- Company, David. 2009. «“Eugène Atget’s Intelligent Documents”». David Company. 19 de julio de 2009. <https://davidcompany.com/atget-photographe-de-paris/>.
- . 2011. *Arte y fotografía*. Londres: Phaidon Press.
- . 2014a. *En la carretera: viajes fotográficos a través de Norteamérica*. Madrid: La Fábrica.
- . 2014b. *The Open Road: Photography & the American Road Trip*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Aperture.
- . 2014c. «David Company: The Open Road». The Leica camera Blog. 21 de octubre de 2014. <https://www.leica-camera.blog/2014/10/21/david-company-the-open-road/>.
- Campbell, Erica Fahr. 2011. «Outer Space: Thomas Ruff’s Altered Reality». Time. 17 de octubre de 2011. <https://time.com/3781973/reality-is-optional-thomas-ruff/>.
- Campbell, Hugh. 2014. «Unconscious Places». En *Thomas Struth and the Architecture of the City*. Houston: Society of Architectural Historians. [http://researchrepository.ucd.ie/bitstream/handle/10197/5871/Struth\\_Campbell\\_April\\_2014.pdf;sequence=1](http://researchrepository.ucd.ie/bitstream/handle/10197/5871/Struth_Campbell_April_2014.pdf;sequence=1).
- Campbell, Neil. 2000. *The Cultures of the American New West*. Londres: Psychology Press.
- . 2008. *The Rhizomatic West: Representing the American West in a Transnational, Global, Media Age*. Lincoln, NV: University of Nebraska Press.
- Campbell, Randolph B. 2003. *Gone to Texas: A History of the Lone Star State*. Oxford: Oxford University Press.
- «Candida Höfer». 2003. *Exit: imagen y cultura*, n.º 9: 104. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=819315>.
- «Candida Höfer: Architecture of Absence». 2005. Art Daily. 2005. <https://artdaily.cc/news/12392/Candida-Hofer--Architecture-of-Absence#.XjB4W2jok-U>.
- «Candida Höfer: “Candida Höfer: The Atmosphere of Absence”». 2008. *American Suburb X* (blog). 22 de noviembre de 2008. <https://americansuburbx.com/2008/11/theory-candida-hfer-atmosphere-of.html>.

- Canna, Romina. 2013. «Entre el método y la teoría: el debate disciplinar por la definición de las autopistas urbanas en Estados Unidos». *Identidades: territorio, cultura, patrimonio*, n.º 4: 191-220.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4680532>.
- Capa, Robert. 2015. *Ligeramente desenfocado*. 1.ª ed. Madrid: La Fábrica.
- Capgras, Geneviève, Jacqueline Michelet, y Bibliothèque nationale de France, eds. 1997. *Livres d'artistes: l'invention d'un genre: 1960-1980*. Cahiers d'une exposition 20. París: Bibliothèque Nationale de France.
- Carbajal, Jesús. 2014. «La carretera: filosofía de la esperanza». *El Buho: revista electrónica de la Asociación Andaluza de Filosofía*, n.º 12.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=5601535>.
- Cardwell, Curt. 2011. *NSC 68 and the Political Economy of the Early Cold War*. 1.ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Careri, Francesco. 2013. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Traducido por Maurici Pla. 1.ª ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- «Carl Mydans». s. f. Indiana University and Purdue University. Accedido 11 de febrero de 2020. <https://scholarworks.iupui.edu/handle/1805/3149>.
- Carlebach, Michael L. 1988. «Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration». *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 8: 6-25. <https://doi.org/10.2307/1503967>.
- Carr, Ethan. 1999. *Wilderness by Design: Landscape Architecture and the National Park Service*. Lincoln, NV: University of Nebraska Press.
- Carrión, Jorge. 2009. *Viaje contra espacio: Juan Goytisolo y W. G. Sebald*. Madrid: Iberoamericana.
- Carrión, Ulises Bogard, Thierry Dubois, y Juan J Agius. 2008. *Quant aux livres On books*. Genève: Héros-Limite.
- Carroll, Noel. 1996. «Non-fiction Film and Postmodernist Scepticism». En *Post-theory: Reconstructing Film Studies*, editado por David Bordwell, 1.ª ed. Madison: University of Wisconsin Press.
- Cartier-Bresson, Henri. 1952. *Images à la sauvette*. 1.ª ed. París: Verve.
- . 2015. *Henri Cartier-Bresson: The Decisive Moment*. 1.ª ed. Göttingen: Steidl.
- Cartier-Bresson, Henri, y Peter Galassi. 2010. *El siglo moderno*. 1.ª ed. Madrid: La Fábrica.
- Casetti, Francesco, y Federico Di Chio. 2015. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

- Casey, Steven. 2005. «Selling NSC-68: The Truman Administration, Public Opinion, and the Politics of Mobilization, 1950–51». *Diplomatic History* 29 (4): 655-90. <https://doi.org/10.1111/j.1467-7709.2005.00510.x>.
- Casper, Jim. 2019. «A Series of Unfortunate Events - Photographs by Michael Wolf». LensCulture. 2019. <https://www.lensculture.com/articles/michael-wolf-a-series-of-unfortunate-events>.
- Castellanos, Paloma. 1999. *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: Akal Ediciones.
- Castleman, Riva. 1994. *A Century of Artists Books*. Editado por Museum of Modern Art (New York, N.Y.). Nueva York: Museum of Modern Art.
- Castro, Fidel. 2007. *Reflexiones de Fidel: del 9 de octubre de 2008 al 15 de diciembre de 2008*. La Habana: Cubadebate.
- Cat, Jordi. 2013. *Maxwell, Sutton, and the Birth of Color Photography: A Binocular Study*. Berlín: Springer.
- Cava, Felipe Hernández. 2009. «El coche y yo». *Exit: imagen y cultura*, n.º 34: 101. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2968301>.
- Cavaliere. 2015. «Leica Contax: Ernst Leitz from Wetzlar». *Leica Contax* (blog). 8 de diciembre de 2015. <http://leicacontax.blogspot.com.es/2015/12/Leica-Ernst-Leitz-Wetzlar-oskar-Barnack-max-berek-Hand-Kamera-Klapp-Moment-UR-Leica-mutter-urleica-anastigmat-elmax-elmar-cassette-camera-roll-zeiss-carl-ikon-perutz-take-out-cassette-take-up-spool-nullserie-base-plate-camera-lens.html>.
- Celant, Germano. 2010. *Book as Artwork 1960/1972*. 2.ª ed. Nueva York: 6 Decades Books.
- Chamonard, Marie. 1999. «Michel Butor et le livre d'artiste». *Art & métiers du livre*, 1999.
- Champney, James. 1896. «Researches on Rapid Photography by Means of Edison's Kinetograph and the Animated Reproduction with the Kinetoscope». *Journal of the American Medical Association* 26: 671-77. <https://archive.org/details/journalamericanm26ameruoft/page/676/mode/2up>.
- Chan, Melanie. 2014. *Virtual Reality: Representations in Contemporary Media*. Nueva York: Bloomsbury Publishing.
- Chaney, Edward. 1985. *The Grand Tour and the Great Rebellion, Richard Lassels and «The Voyage of Italy» in the Seventeenth Century*. Londres: Edition Slatkine.
- . 1998. *The Evolution of the Grand Tour: Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*. Londres: Cass.



- Chaney, Edward, y Timothy Wilks. 2014. *The Jacobean grand tour: early Stuart travellers in Europe*. Londres: Tauris.
- Chang, Chris. 2013. «Doug Rickard». *Art in America* (blog). 2013. <https://www.artinamericamagazine.com/reviews/doug-rickard/>.
- Chapman, Jane L. 2009. *Issues in Contemporary Documentary*. Cambridge: Polity.
- Chappell, Duncan. 2003. «Typologising the artist's book». *Art Libraries Journal* 28 (04): 12-20. <https://doi.org/10.1017/S0307472200013316>.
- Charters, Ann, y Samuel Charters. 2010. *Brother-Souls: John Clellon Holmes, Jack Kerouac, and the Beat Generation*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Chasseloup-Laubat, Gaston De. 2016. *Motors And Motor-Driving - A Short History Of The Motor Car*. Redditch: Read Books.
- Chateaubriand, François-René de. 1857. *Voyage en Amérique*. París: G. Roux.
- . 2018. *Memoirs from Beyond the Grave: 1768-1800*. Traducido por Alex Andriess. Nueva York: New York Review of Books.
- Chéroux, Clément. 2008. *Discoveries: Henri Cartier-Bresson*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- . 2014. *Henri Cartier-Bresson: Découvertes*. París: Editions Gallimard.
- Chevrier, Jean-François. 1989. *Photo-Kunst*. Editado por Staatsgalerie Stuttgart Graphische Sammlung. 1.<sup>a</sup> ed. Stuttgart: Edition Cantz.
- . 2007. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Editado por Jorge Ribalta. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chevrier, Jean-François, y James Lingwood. 1989. *Une autre objectivité / Another objectivity*. Editado por Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci y Centre national des arts plastiques (France). Milán: Idea Books.
- Chicago Daily News*. 1929. «Millions Fade in Bears' Raid at Market's End», 24 de octubre de 1929.
- Chicago Tribune*. 1929. «Billions Lost in Wild Stock Market Crash», 24 de octubre de 1929.
- Chuang, Joshua. 2016. *Robert Adams: Perfect Places, Perfect Company*. Göttingen: Steidl.
- Chui, Karen. 2016. «Ginza Kaiwai/ Ginza Haccho In 1954 By Yoshikazu Suzuki & Kimura Shohachi». *Medium* (blog). 13 de mayo de 2016. <https://medium.com/@karenchui/ginza-kaiwai-ginza-haccho-540a763dfb35>.

- Chun, Kimberly. 2015. «SF Gate on COLL.EO». Colleen Flaherty. 2015.  
<http://colleenflaherty.com/blog/2015/5/5/1b3bdari2scuw64t1qqhy6tgq48sx4>.
- Clarke, Graham. 1997. *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press.
- Clegg, Brian. 2007. *Light Years: An Exploration of Mankind's Enduring Fascination with Light*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Cline, John. 2005. «American Myth Today: O Brother Where Art Thou? And the Language of Mythic Space». Master's program in American Studies de la University of Virginia. 2005.  
<http://xroads.virginia.edu/~ma05/cline/obrother/free6/obrother1.htm>.
- «CLOSE UP | INTERVIEW Alec Soth (Photographer, Judge of New Cosmos of Photography 2017 (the 40th competition)». 2018. Canon Global. 27 de febrero de 2018. <https://global.canon/en/newcosmos/closeup/alec-soth/>.
- Clough, Patricia Ticineto, y Jean Halley. 2007. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press.
- Coburn, Alvin Langdon. 1966. *Alvin Langdon Coburn, Photographer: An Autobiography*. Edited by Helmut and Alison Gernsheim. Editado por Helmut and Alison Gernsheim. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Faber and Faber.
- Codes, Miguel-Ángel. 2005. «Bernd & Hilla Becher: tipologías». *Revistart: revista de las artes*, n.º 100: 28-29. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3334479>.
- Coe, Brian. 1978. *Cameras: from Daguerreotypes to Instant Pictures*. Nueva York: Crown Publishers.
- Cohan, Steven, y Ina Rae Hark. 1997. *The Road Movie Book*. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Routledge.
- Cohen, Lizabeth. 2008. *A Consumers' Republic: The Politics of Mass Consumption in Postwar America*. Nueva York: Knopf Doubleday.
- Cohen, Stu. 2008. *The Likes of Us: Photography and the Farm Security Administration*. Editado por Peter Bacon Hales. 1.<sup>a</sup> ed. Boston: David R. Godine.
- Colberg, Jörg. 2008. «An interview with Hilla Becher». Jörg Colberg. 2008.  
[http://jmcolberg.com/weblog/2008/07/of\\_course\\_we\\_were\\_freaks\\_-\\_an\\_interview\\_with\\_hilla\\_becher\\_complete\\_translation/](http://jmcolberg.com/weblog/2008/07/of_course_we_were_freaks_-_an_interview_with_hilla_becher_complete_translation/).
- . 2014. «Hans Gremmen». *Libro* (blog). 2014. <https://www.libro.photo/hans-gremmen/>.

- Cole, Thomas. 1836. «Essay on American Scenery». *The American monthly magazine*, n.º Enero: 1-12.  
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101015921271;view=1up;seq=19;size=175>.
- Cole, Tom. 2009. «“Americans”: The Book That Changed Photography». NPR.org. 2009.  
<https://www.npr.org/2009/02/13/100688154/americans-the-book-that-changed-photography>.
- Coleman, Allan D. 1995. *Critical Focus: Photography in the International Image Community*. Berlín: Nazraeli Press.
- Coleman, Catherine, ed. 1982. *Libros de artistas*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Coles, Robert. 1998. *Doing documentary work*. Oxford paperbacks. Oxford: Oxford University Press.
- Collectibles, House of. 1983. *Off 84 Pgt Antique*. Orlando, FL: House of Collectibles.
- Colletta, Lisa, ed. 2015. *The Legacy of the Grand Tour: New Essays on Travel, Literature, and Culture*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Collins, Tom. 2007. *The Legendary Model T Ford: The Ultimate History of America's First Great Automobile*. Iola, WI: Krause Publications.
- Colman, Dan. 2012. «Jack Kerouac's Hand-Drawn Cover for On the Road». *Open Culture* (blog). 2012. [http://www.openculture.com/2012/08/jack\\_kerouacs\\_hand-drawn\\_cover\\_for\\_ion\\_the\\_roadi\\_and\\_more\\_great\\_culture\\_from\\_around\\_the\\_web.html](http://www.openculture.com/2012/08/jack_kerouacs_hand-drawn_cover_for_ion_the_roadi_and_more_great_culture_from_around_the_web.html).
- Colorado Nates, Óscar. 2013a. «Fotodocumentalismo social: Jacob Riis y Lewis Hine, paladines del reformismo». *Oscar en Fotos* (blog). 20 de enero de 2013.  
<https://oscarenfotos.com/2013/01/20/fotodocumentalismo-social-jacob-riis-y-lewis-hine-paladines-del-reformismo/>.
- . 2013b. «Stephen Shore, de la superficie a las profundidades». *Oscar en Fotos* (blog). 16 de noviembre de 2013. <https://oscarenfotos.com/2013/11/16/stephen-shore-de-la-superficie-a-las-profundidades/>.
- Colson, James Burton. 2007. *Russell Lee. Photographs images from the Russell Lee Photograph Collection at the Center for American History*. Editado por University of Texas at Austin. Austin: University of Texas Press.
- Concha Lagos, José Pablo. 2019. «Aproximaciones a lo que puede ser representado por la fotografía». *LUR* (blog). 2019. <https://e-lur.net/investigacion/aproximaciones-a-lo-que-puede-ser-representado-por-la-fotografia/>.

- Constantinou, Odysseas. 2007. «Sound-to-Picture, the role of sound in the audio-visual semiosis of non-fiction film». Cardiff: Cardiff University.  
[https://orca.cf.ac.uk/54109/2/U495109\\_ConstantinouOV.2.pdf](https://orca.cf.ac.uk/54109/2/U495109_ConstantinouOV.2.pdf).
- Constitución de los Estados Unidos de América*. 2010. Barcelona: Linkgua.
- Coomes, Phil. 2011. «Pioneering colour photography». *BBC News*, 16 de mayo de 2011, sec. Home. <http://www.bbc.com/news/13411083>.
- Cooper, Douglas. 1970. *The cubist epoch*. Editado por Los Angeles County Museum of Art y Metropolitan Museum of Art of New York. Londres: Phaidon Press.  
<http://archive.org/details/cubistepoch00coop>.
- Coppel, Eugenia. 2014. «Estampas de la Gran Depresión». *El Mundo*. 2 de mayo de 2014.  
<http://www.elmundo.es/cultura/2014/05/02/536126b7e2704edd4d8b457d.html>.
- Coral, David. 2005. «The Americans. La mirada de Robert Frank». *Lateral: Revista de Cultura*, n.º 125: 36. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=1401116>.
- Corbett, David. 2005. *A History of Cars*. Nueva York: Gareth Stevens.
- Cosgrove, Ben. 2014. «Crimea: Where War Photography Was Born». *Time*. 2014.  
<http://time.com/3881577/crimea-where-war-photography-was-born/>.
- Cosgrove, Denis E. 1998. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Cotter, Holland. 2009. «Robert Frank Photographs at the Metropolitan Museum, Road Portrait of America». *The New York Times*, 24 de septiembre de 2009.  
<http://www.nytimes.com/2009/09/25/arts/design/25frank.html>.
- Cour, Peter La. 2010. *KGB i Danmark: agenter og kontakter under Den Kolde Krig*. Copenague: Peter la Cours Forlag.
- Court, Elsa. 2016. «Off the Beaten Track: Jack Kerouac on Robert Frank». *MoveableType* 8: 24-33. <https://doi.org/10.14324/111.1755-4527.067>.
- . 2020. *The American Roadside in Émigré Literature, Film, and Photography*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Courtaud, Bertrand. 1997. «Scanreigh & Courtaud : Le livre d'artiste rencontre passée et à venir». *Art & métiers du livre*, 1997.
- Courtney, Cathy. 1995. *Private Views & Other Containers: Artists Books*. 2.<sup>a</sup> ed. Londres: Estamp.

- . 1999. *Speaking of Nook Art: Interviews with British and American book artists; Ron King, Ian Tyson, Joan Lyons, Betsy Davids, Sas Colby, Telfer Stokes, Kathy Walkup, Susan King, Helen Douglas, Johanna Drucker, Paul Coldwell, Susan Johanknecht, Alisa Golden, Julie Chen, Karen Bleitz*. Los Altos Hills, CA: Anderson-Lovelace.
- Covey, Herbert C., y Dwight Eisanach. 2014. *How the Slaves Saw the Civil War: Recollections of the War through the WPA Slave Narratives*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.
- Cox, Julian, Elisabeth Sussman, Alexander Nemerov, Danica Willard Sachs, Ed Halter, y Alan Rinzler. 2016. *Danny Lyon: Message to the Future*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Crimp, Douglas. 2012. *Our Kind of Movie: The Films of Andy Warhol*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Crimp, Douglas, y Louise Lawler. 1995. *On The Museum's Ruins*. 1.<sup>a</sup> ed. Cambridge, MA: MIT Press.
- Cronon, William. 1996. *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Crosland, Maurice. 2002. *Science Under Control: The French Academy of Sciences 1795-1914*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crum, Maddie. 2012. «Average Book Length: Guess How Many Words Are In A Novel». *Huffington Post*, 9 de marzo de 2012, sec. Books.  
[https://www.huffingtonpost.com/2012/03/09/book-length\\_n\\_1334636.html](https://www.huffingtonpost.com/2012/03/09/book-length_n_1334636.html).
- Cueto, Juan. 1995. «Road movies». *Cinemanía*, n.º 2: 130-33.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4362181>.
- Cunningham, Spencer. 2016. «Review». Editado por James R. Swensen. *The Steinbeck Review* 13 (2): 218-20. <https://doi.org/10.5325/steinbeckreview.13.2.0218>.
- Currie, Gregory. 1999. «Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57 (3): 285-97.  
<https://doi.org/10.2307/432195>.
- Curtis, James. 1989. *Mind's Eye, Mind's Truth: FSA Photography Reconsidered*. American civilization. Filadelfia: Temple University Press.
- Curtis, Verna Posever, y Stanley Mallach. 1984. *Photography and reform: Lewis Hine & the National Child Labor Committee*. Editado por Milwaukee Art Museum. Milwaukee, WI: Milwaukee Art Museum.  
<http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/11074725.html>.

- Cushing, Lincoln. 2017. «New Left printing renaissance of the 1960s». Docs Populi. 15 de julio de 2017. [http://www.docspopuli.org/articles/New\\_Left\\_Printing.html](http://www.docspopuli.org/articles/New_Left_Printing.html).
- Dachy, Marc. 1998. «Du livre comme création». *L'Infini*, 1998.
- Dahó, Marta, David Company, Sandra S. Phillips, y Horacio Fernández. 2014. *Stephen Shore*. Millerton, NY: Aperture Foundation.
- Dalmau, Carmen. 2011. «From Here On». *Ante vuestros ojos* (blog). 2011. <http://antevuestrosojos.blogspot.com/2011/07/from-here-on.html>.
- «Dan Graham Paintings, Bio, Ideas». 2019. The Art Story. 29 de mayo de 2019. <https://www.theartstory.org/artist/graham-dan/>.
- Danesi, Marcel. 2009. *Dictionary of Media and Communications*. Armonk, NY: Pentagon Press.
- Daniel, Pete. 1987. *Official Images: New Deal Photography*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Daniels, Rudolph L. 2000. *Trains Across the Continent: North American Railroad History*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- «Danny Lyon: Bikeriders». 2018. Art2art Circulating Exhibitions. 2018. <http://www.art2art.org/danny-lyon-bikeriders.html>.
- Danto, Arthur Coleman. 2014. *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós.
- Daston, Lorraine, y Peter Galison. 2014. *Objectivity*. Nueva York: Zone Books.
- Davenport, Alma. 1999. *The History of Photography: An Overview*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Davidson, Bryan. 2011. *A Nickel Can of Pork and Beans*. Bloomington, IN: Author House.
- Davis, Anita. 2003. *North Carolina During the Great Depression: A Documentary Portrait of a Decade*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Davis, Hugh. 2008. *The Making of James Agee*. Knoxville, TN: University of Tennessee Press.
- Dawidoff, Nicholas. 2015. «The Man Who Saw America». *The New York Times*, 2 de julio de 2015, sec. Magazine. <https://www.nytimes.com/2015/07/05/magazine/robert-franks-america.html>.
- Dawsey, Jill, Pamela M. Lee, Benjamin Young, Judith Rodenbeck, y David Antin. 2016. *The Uses of Photography: Art, Politics, and the Reinvention of a Medium*. Berkeley, CA: University of California Press.

- Day, Jonathan. 2011. *Robert Frank's «The Americans»: The Art of Documentary Photography*. Chicago: Intellect Books.
- Dean, Tacita, y Jeremy Millar. 2005. *Place*. Art works. Londres: Thames & Hudson.
- Debord, Guy. 1956. «Theory of the Dérive». Situationist International Online. noviembre de 1956. <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>.
- . 1958. «Definitions». Situationist International Online. junio de 1958. <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/definitions.html>.
- . 1997. *Theory of the Derive*. Barcelona: Atlantic Books.
- . 2012. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- . 2017. «Théorie de la dérive - La Revue des Ressources». La Revue des Ressources. 20 de febrero de 2017. <https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>.
- «Decent exposures». 2002. *Design Week* (blog). 12 de diciembre de 2002. <https://www.designweek.co.uk/issues/12-december-2002/decent-exposures/>.
- Delano, Jack. 1997. *Photographic Memories*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Delano, Jack, y Irene Delano. 1994. *En busca del Maestro Rafael Cordero*. San Juan: University of Puerto Rico.
- Deleuze, Gilles. 1996. *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, José Vázquez Pérez, y Umbelina Larraceleta. 2012. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DeLue, Rachael Z. 2008. *George Inness and the Science of Landscape*. Chicago: University of Chicago Press.
- Deren. 2012. «Los monumentos de Passaic de Robert Smithson». Martina Deren. 1 de diciembre de 2012. <http://martinaderen.com/arte/los-monumentos-de-passaic-de-robert-smithson/>.
- Derrida, Jacques. 1996. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Traducido por Eric Prenowitz. 1.ª ed. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1997. *Mal de archivo una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- «DGPh verleiht den Kulturpreis 2010 an Stephen Shore». 2010. Deutsche Gesellschaft für Photographie. 2010. [https://www.dgph.de/presse\\_news/pressemitteilungen/dgph-verleiht-den-kulturpreis-2010-stephen-shore](https://www.dgph.de/presse_news/pressemitteilungen/dgph-verleiht-den-kulturpreis-2010-stephen-shore).

- Dhaliwal, Ranjit. 2013. «The first colour photograph, 1861». *The Guardian*, 2013.  
<http://www.theguardian.com/artanddesign/picture/2013/jul/09/first-colour-photograph>.
- Diamonstein, Barbaralee. 1981. *Visions and Images: American Photographers on Photography, Interviews with photographers*. Estados Unidos.  
[https://www.youtube.com/watch?v=wem927v\\_kpo](https://www.youtube.com/watch?v=wem927v_kpo).
- . 1982. *Visions and Images: American Photographers on Photography*. Nueva York: Rizzoli.
- Díaz Villanueva, Fernando. 2017. «60 años, una cámara». Fernando Díaz Villanueva. 15 de julio de 2017. <https://diazvillanueva.com/2017/07/15/60-anos-una-camara/>.
- Diefendorf, Jeffrey M., y Janet Ward, eds. 2014. *Transnationalism and the German City*. Berlín: Springer.
- Dienstag, Eleanor Foa. 2009. «Looking In: Robert Frank's The Americans». *Woman Around Town*. 25 de septiembre de 2009.  
<http://www.womanaroundtown.com/sections/playing-around/looking-in-robert-franks-the-americans/>.
- Dimendberg, Edward. 1995. «The Will to Motorization: Cinema, Highways, and Modernity: For Wolf Donner, in Memoriam». *October* 73: 90.  
<https://doi.org/10.2307/779010>.
- . 1997a. «City of Fear: Defensive Dispersal and the End of Film Noir». *Anyarchnewyork ANY: Architecture New York*, n.º 18: 14-17.
- . 1997b. *From Berlin to Bunker Hill: Urban Space, Late Modernity, and Film Noir in Fritz Lang's and Joseph Losey's M*. Birmingham, AL: Wide Angle.
- . 2004. *Film noir and the spaces of modernity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Dimock, George, y Lewis Wickes Hine. 2002. *Priceless Children: American Photographs 1890-1925: Child Labor and the Pictorialist Ideal*. Editado por Weatherspoon Art Gallery. Greensboro, NC: Weatherspoon Art Museum, University of North Carolina at Greensboro ; Distributed by University of Washington Press.
- «Directory of Cities and Towns in World». 2017. Global Gazetteer Version 2.3. 2017.  
<http://www.fallingrain.com/world/index.html>.
- Dobke, Dirk, y Dieter Roth. 2003. *Roth Time: A Dieter Roth Retrospective*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- . 2006. *Dieter Roth in Print: Artists' Books*. Editado por Carolina Nitsch Contemporary Art y Josée Bienvenu Gallery. Nueva York: Zucker Art Books.



- Dobke, Dirk, Dieter Roth, y Thomas Kellein. 2004. *Dieter Roth: Books + Multiples: Catalogue Raisonné*. Stuttgart: Hansjörg Mayer.
- Döblin, Alfred, y August Sander. 2018. *Antlitz der Zeit. Sonderausgabe: Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*. 1.<sup>a</sup> ed. München: Schirmer Mosel.
- Dobson, James E. 2017. *Modernity and Autobiography in Nineteenth-Century America: Literary Representations of Communication and Transportation Technologies*. Berlín: Springer.
- «Documentation of Steichen meeting, 1962». 2018. MoMA. 2018.  
<https://www.moma.org/audio/playlist/45/722>.
- Dolan, Julia. 2018. «Robert Adams (1937-)». Oregon Encyclopedia. 2018.  
[https://oregonencyclopedia.org/articles/adams\\_robert\\_1937\\_/#.WvKtG5eYM-U](https://oregonencyclopedia.org/articles/adams_robert_1937_/#.WvKtG5eYM-U).
- Doordan, Dennis P. 1995. *Design History: An Anthology*. Cambridge, MA: MIT Press.
- «Doris Lee». 2018. D. Wigmore Fine Art. 2018. [http://www.dwigmore.com/lee\\_bio.html](http://www.dwigmore.com/lee_bio.html).
- «Dorothea Lange - Photographer - Biography». 2016. Biography.com. 2016.  
<https://www.biography.com/people/dorothea-lange-9372993>.
- Doss, Erika Lee. 2008. *The Emotional Life of Contemporary Public Memorials: Towards a Theory of Temporary Memorials*. Amsterdam University Press.
- Doty, Charles Stewart, John Collier, Jack Delano, y Jack Walas. 1991. *Acadian Hard Times: The Farm Security Administration in Maine's St. John Valley, 1940-1943*. Orono, ME: University of Maine Press.
- Doty, Robert M. 1978. *Photo-Secession: Stieglitz and the Fine-Art Movement in Photography*. Editado por George Eastman Museum. Nueva York: Dover Publications.
- «Double-Blind, Sophie Calle». 2019. Electronic Arts Intermix. 2019.  
<https://www.eai.org/titles/double-blind>.
- Drucker, Johanna. 2004. *The Century of Artists' Books*. 2.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Granary Books. <http://www.granarybooks.com/books/drucker2/drucker2.html>.
- Dubois, Philippe. 1994. *El acto fotográfico de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Duciaume, Jean-Marcel. 1982. «Le livre d'artiste au Québec: contribution à une histoire». *Études françaises*, 1982.
- Duerden, Timothy J. 2018. *Lewis Hine: Photographer and American Progressive*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

- Duggan, Bob. 2010. «A Warm Kiss: Cartier-Bresson Speaks in “The Decisive Moment”». Big Think. 27 de mayo de 2010. <https://bigthink.com/Picture-This/a-warm-kiss-cartier-bresson-speaks-in-the-decisive-moment>.
- Duncan, Dayton, y Ken Burns. 2003. *Horatio's Drive: America's First Road Trip*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Duncan, Glen. 2005. *Route 66 in California*. Mount Pleasant, SC: Arcadia Publishing.
- Dunn, Geoffrey. 1995. «Photographic license: the story of Florence Owens Thompson, Dorothea Lange's “Migrant mother”, and how her famous portrait haunted her for a lifetime». *Metro* 10 (47): 19-25.
- Durand, Régis. 1995. *Le Temps de l'image: essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*. París: La Différence.
- Durand, Régis, y Joel Sternfeld. 2012. «Joel Sternfeld: Sweet Earth: Experimental Utopias in America». *Architecture d'aujourd'hui*, n.º 388: 134-43. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=5581828>.
- Durden, Mark. 2012. *Dorothea Lange*. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Phaidon Press.
- Durozoi, Gérard. 1997. *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*. Madrid: Akal Ediciones.
- Durrant, Summer. 2012. «Carl Mydans». Indiana University - Purdue University Indianapolis. <https://scholarworks.iupui.edu/handle/1805/3149>.
- Duval, Jean-François. 2013. *Kerouac y la generación beat*. Barcelona: Anagrama.
- Duve, Thierry de. 1997. «Bernd y Hilla Becher o La fotografía monumentalaria». *Papel Alpha*, n.º 3: 15-30. <http://revistas.usal.es/index.php/1136-4831/issue/archive>.
- Dwyer, Melva. 1992. «Art book publishing in Canada». *Art Libraries Journal* 17 (03): 34-37.
- Dyer, Geoff. 2009. «Vagabonding». En *Jacob Holdt's America: Faith, Hope and Love*, editado por Michael Juul Holm y Mette Marcus, 11-16. Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art. <http://www.american-pictures.com/gallery/exhibitions/louisiana/Katalog-engelsk.pdf>.
- . 2017. «The Photographer Who Saw America's Monuments Hiding in Plain Sight». *The New York Times*, 20 de octubre de 2017, sec. Magazine. <https://www.nytimes.com/2017/10/11/magazine/the-photographer-who-saw-americas-monuments-hiding-in-plain-sight.html>.
- Dyson, Stephen L. 2019. *Archaeology, Ideology, and Urbanism in Rome from the Grand Tour to Berlusconi*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Eastland, Jonathan. 1994. *Leica M Compendium: Handbook of the Leica-M System*. Londres: Taylor & Francis.
- Eaton, Timothy A. 1993. *Books as Art: Boca Raton Museum of Art*. Editado por Boca Raton Museum of Art. Boca Raton, FL: Boca Raton Museum of Art.
- Eauclaire, Sally. 1981. *The New Color Photography*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Abbéville Press.
- . 1989. *American Independents: Eighteen Color Photographers*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Artabras.
- Eco, Umberto. 2013. *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Akal Ediciones.
- Eco, Umberto (, y Helena Lozano Miralles. 1997. *Seis paseos narrativos por los bosques narrativos: Harvard University, Norton lectures 1992-1993*. Barcelona: Lumen.
- Education American Way of Life*. 1954. Estados Unidos.  
<https://www.youtube.com/watch?v=5DRAAjqsgSo>.
- Edwards, Susan H. 2008. «Ben Shahn at Harvard». Archive.org. 9 de mayo de 2008.  
<https://web.archive.org/web/20080509005855/http://www.artmuseums.harvard.edu/shahn/servlet/webpublisher.WebCommunication?ia=tr&ic=pt&t=xhtml&x=edwards>.
- Eisenhower, Dwight David. 1963. *The White House Years: Mandate for Change 1953-1956*. Portsmouth, NH: Heinemann.
- «El fotógrafo Thomas Struth, primer artista vivo que entra con sus obras en el Museo del Prado». 2007. El Mundo. 2007.  
<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/02/06/cultura/1170785434.html>.
- «El Nacimiento de la Moderna Cámara de 35 mm». 2008. *VisorDirectoBlog* (blog). 5 de septiembre de 2008. <https://visordirecto.wordpress.com/articulos/el-nacimiento-de-la-moderna-camara-de-35mm/>.
- El País*. 1980. «El precio del petróleo ha subido un 1.725% desde 1973», 24 de mayo de 1980, sec. Economía.  
[https://elpais.com/diario/1980/05/24/economia/327967216\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1980/05/24/economia/327967216_850215.html).
- Ellis, Melissa Martin. 2009. *The Everything Photography Book: Foolproof Techniques for Taking Sensational Digital and 35mm Pictures*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Elliston, Deborah A. 2000. «Geographies of Gender and Politics: The Place of Difference in Polynesian Nationalism». *Cultural Anthropology* 15 (2): 171-216.  
<http://www.jstor.org/stable/656575>.
- Elsaesser, Thomas. 2004. *Harun Farocki: Working on the Sightlines*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.

- «Emil Otto Hoppe | Photographer's Biography & Art Works». 2018. *Huxley-Parlour Gallery* (blog). 2018. <https://huxleyparlour.com/artists/emil-otto-hoppe/>.
- Endelman, Lincoln L. 1988. «A Brief History of High Speed Photography 1851-1930». En *High Speed Photography Retrospective*. San Diego, CA. <https://people.rit.edu/andpph/text-hs-history.html>.
- Engberg, Siri, Edward Ruscha, y Clive Phillpot. 1999. *Edward Ruscha: Editions, 1959-1999: Catalogue Raisonné*. Editado por Walker Art Center, Los Angeles County Museum of Art, y University of South Florida. 1.<sup>a</sup> ed. Minneapolis: Walker Art Center.
- Enwezor, Okwui. 2008. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Editado por International Center of Photography. 1.<sup>a</sup> ed. Göttingen: Steidl.
- Equipe de recherches Traverses, ed. 1996. *Peinture et écriture*. Collection Traverses. París: Différence : Editions Unesco.
- Esparza, Ramón. 2005. «Bernd y Hilla Becher: “Estamos más cerca de la fotografía del XIX que de la posmodernidad”». *El Cultural*, 2 de junio de 2005. <http://www.elcultural.com/revista/arte/Bernd-y-Hilla-Becher-Estamos-mas-cerca-de-la-fotografia-del-XIX-que-de-la-posmodernidad/12164>.
- . 2015. «Lo que el documento esconde: prácticas conceptuales en la fotografía documental». *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, n.º 10: 189-207.
- Esquivel, Luz del Carmen Vilchis. 2016. *Libros de artista. Teoría y praxis desde la experiencia de “el archivero”*. Bloomington, IN: Palibrio.
- Esteve-Coll, Elizabeth. 1992. «The Art Book: The Idea and the Reality». *Art Libraries Journal* 17 (03): 4-6. <https://doi.org/10.1017/S0307472200007884>.
- Ettegui, Peter. 2001. *Diseño de producción & dirección artística: cine*. Singapur: Oceano.
- «Eugène Atget». 2015. *Photo Humanis International* (blog). 2015. <https://photohumanisinternational.wordpress.com/tag/eugene-atget/>.
- Evans, Harold. 2003. *War Stories: Reporting in the Time of Conflict from the Crimea to Iraq*. Boston: Bunker Hill Publishing.
- Evans, Walker. 1983. *Walker Evans, 1928-1974*. Editado por Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- . 2008. «Walker Evans: Fotografía Documental». Editado por Fundación Mapfre. *AV proyectos*, n.º 30: 92-95. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2970196>.

- «Evans, Walker». 2018. Museum of Contemporary Photography. 2018.  
<http://www.mocp.org/detail.php?type=related&kv=9848&t=objects>.
- Evans, Walker, y Maria Morris Hambourg. 2000. *Walker Evans*. Editado por Metropolitan Museum of Art. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Evans, Walker, y Gilles Mora. 2007. *Walker Evans*. Photofile. Londres: Thames & Hudson.
- Everdell, William R. 2009. *The First Moderns: Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- Eyman, Scott, y Monica Rubio. 2006. *Print the Legend: La Vida Y Epoca De John Ford/ The Life and Times of John Ford*. Madrid: T & B Editores.
- Facos, Michelle. 2018. *A Companion to Nineteenth-Century Art*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Fagoyinbo, Joseph Babatunde. 2013. *The Armed Forces: Instrument of Peace, Strength, Development and Prosperity*. Bloomington, IN: Author House.
- Fahlman, Betsy. 2009. *New Deal Art in Arizona*. Tucson, AZ: University of Arizona Press.
- Falke, Terry. 2006. *Observations in an Occupied Wilderness*. San Francisco: Chronicle Books.
- Farm Security Administration, ed. 1939. *History of the Farm Security Administration*.
- , ed. 1978. *From Shore to Shining Shore: Photographs of the United States, 1935-43, from the Farm Security Administration*. York: Impressions Gallery of Photography.
- «Farm Security Administration/Office of War Information Black-and-White Negatives». 1935. Library of Congress. 1935.  
[//www.loc.gov/pictures/collection/fsa/docchap1.html](http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/docchap1.html).
- Fautua, David T. 1997. «The “Long Pull” Army: NSC 68, the Korean War, and the Creation of the Cold War U.S. Army». *The Journal of Military History* 61 (1): 93-120.  
<https://doi.org/10.2307/2953916>.
- «Federal Aid Highway Act of 1916». 1916. <http://legisworks.org/sal/39/stats/STATUTE-39-Pg355a.pdf>.
- «Federal Aid Highway Act of 1921». 1921.  
<https://govtrackus.s3.amazonaws.com/legislink/pdf/stat/42/STATUTE-42-Pg212.pdf>.
- «Federal Aid Highway Act of 1956». 1956.  
<https://www.govinfo.gov/content/pkg/STATUTE-70/pdf/STATUTE-70-Pg374.pdf>.

- Federal Writers' Project of the Works Progress Administration of Northern California, ed. 1972. *California: A Guide to the Golden State*. St. Clair Shores, MI.
- Fenton, Roger, Alison Gernsheim, y Helmut Gernsheim. 1954. *Roger Fenton, Photographer of the Crimean War: His Photographs and his Letters from the Crimea*. Londres: Secker & Warburg.
- «Fentons Crimean Commission: 8 March - June 1855». 2018. Royal Collection Trust. 2018. <https://www.royalcollection.org.uk/collection/themes/exhibitions/shadows-of-war/the-queens-gallery-palace-of-holyroodhouse/fentons-crimean-commission-8-march-june-1855>.
- Fernández González, Diana. 2017. «Pompeo Batoni. La imagen de los turistas del “Grand Tour”». *Vestuario Escénico* (blog). 17 de septiembre de 2017. <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2017/09/17/pompeo-batoni-la-imagen-de-los-turistas-del-grand-tour/>.
- Fernández, Horacio. 2005. «Bernd y Hilla Becher: modelos de interpretación». *Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América*, n.º 57: 54-70. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=1212683>.
- Fernández Martínez, Horacio. 2006a. «Minerva: Paraíso recordado, paraíso perdido». *Círculo de Bellas Artes*. 2006. <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=98>.
- . 2006b. «Paraíso recordado, paraíso perdido». *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, n.º 3: 88-97. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4880789>.
- Ferrini, Alessandra. 2013. «Candida Höfer: Archives». *Mnemoscape* (blog). 24 de abril de 2013. <https://mnemoscape.wordpress.com/2013/04/24/candida-hofer/>.
- Fife, Brian L., y Brink Lindsey. 2002. *Against the Dead Hand: The Uncertain Struggle for Global Capitalism*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Finnegan, Cara A. 2003. *Picturing Poverty: Print Culture and FSA Photographs*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- «First Pictures - Joel Sternfeld». 2012. Steidl Verlag. 2012. <https://steidl.de/Books/First-Pictures-0112263654.html>.
- Fischli, Peter, y David Weiss. 2012. *800 Views of Airports*. Nueva York: Distributed Art Publishers.

- Fisher, Andrea. 1987. *Let us Now Praise Famous Women: Women Photographers for the U.S. Government, 1935 to 1944: Esther Bubley, Marjory Collins, Pauline Ehrlich, Dorothea Lange, Martha McMillan Roberts, Marion Post Wolcott, Ann Rosener, Louise Rosskam*. Editado por Film, and Television (Great Britain) National Museum of Photography. Londres: Pandora Press.
- Fisher, James Terence. 2001. *The Catholic Counterculture in America, 1933-1962*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Flam, Jack, ed. 1996. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Flattau, John. 1980. *Landscape: Theory*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Lustrum Press.
- Flavin, Dan. 1967. «Some Other Remarks». *Artforum*, diciembre de 1967.
- Fleischhauer, Carl, Beverly W. Brannan, Lawrence W. Levine, y Alan Trachtenberg. 1988. *Documenting America, 1935-1943*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Fletcher, Kanitra. 2011. «Sophie Calle and Gregory Shephard». University of Texas. 13 de abril de 2011. <https://landmarks.utexas.edu/video-art/sophie-calle-and-gregory-shephard>.
- Flores, Patrick D. 2015. *Art After the War, 1948-1969*. Pasig City: Modern Reader.
- Flueckinger, Barbara. 2018. «Proposal of a variety of processes of three-color photography». *Timeline of Historical Film Colors* (blog). 2018. <http://zauberklang.ch/filmcolors/timeline-entry/1321/>.
- Flusser, Vilem. 2000. *Towards a Philosophy of Photography*. Traducido por Martin Chalmers. Londres: Reaktion Books.
- . 2006. «Image and History». *European photography: art magazine* 27 (79): 6-7. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3376795>.
- Fohlen, Claude. 1976. *La América anglosajona: de 1815 hasta nuestros días*. Barcelona: Labor.
- Folsom, Burton W. 2010. «What Ended the Great Depression?» Foundation for Economic Education. 24 de febrero de 2010. <https://fee.org/articles/what-ended-the-great-depression/>.
- Fondiller, Harvey V. 1979. *The Best of Popular Photography*. Nueva York: Ziff-Davis Publishing Company.
- Fontcuberta, Joan. 2011. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal Ediciones.

- . 2004. «An Archival Impulse». *October*, n.º 110: 3-22.  
<https://www.jstor.org/stable/3397555>.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, H. D. Benjamin, y Yve-Alain Bois. 2006. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal Ediciones.
- Fotografía americana 1918-1945*. 1991. Barcelona: Centro Cultural de la Caixa.
- «Fotografía: Axel Hütte, Terra incógnita». 2004. *AV proyectos*, n.º 2: 76.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2611383>.
- «Fotografía: Bernd y Hilla Becher, paisajes industriales». 2004. *AV proyectos*, n.º 1: 76.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2611394>.
- «Fotografía: la América de Walker Evans». 2013. *Lápiz: Revista internacional del arte*, n.º 280: 15.
- Foucault, Michel. 1972. *The Archaeology of Knowledge*. Nueva York: Pantheon Books.
- . 1999. *Estética, ética y hermenéutica*. 1.ª ed. Barcelona: Paidós.
- . 2015. *La arqueología del saber*. México D.F.: Siglo Veintiuno.
- Fourmont, G. 2010. «La fotógrafa que ilustró la dignidad de los más pobres». *Público*, 9 de julio de 2010.
- Fox, Broderick. 2015. *Documentary Media: History, Theory Practice*. Londres: Routledge.
- Franchi, Antonio. 2014. «Ansel Adams, fotógrafo de paisajes y propulsor del sistema de zonas». *Vive, que no es poco*. (blog). 6 de febrero de 2014.  
<http://franchiapp.blogspot.com/es/search>.
- Francis, Mark, y Hal Foster. 2005. *Pop*. Londres: Phaidon Press.
- Frank, Robert. 1946. *40 Fotos*. Zurich: Autoeditado. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.139087.html>.
- . 1957. «A Statement». En *U.S. Camera 1958*, editado por Tom Maloney, 1.ª ed., 115. Nueva York: US Camera. <https://americansuburbx.com/2012/07/robert-frank-a-statement-1958.html>.
- . 1959. *The Americans*. Nueva York: Grove Press.
- . 1985. *Robert Frank, fotografías/films 1948/1984*. Valencia: Sala Parpalló.
- Frank, Robert, y Alfred Leslie. 1959. *Pull My Daisy*. Estados Unidos.  
[https://youtu.be/\\_12rctV5Z84](https://youtu.be/_12rctV5Z84).



- Frankel, David. 2004. «Stephen Shore, 303 Gallery». *Artforum*, diciembre de 2004.
- Freedman, Russell. 1998. *Kids at Work: Lewis Hine and the Crusade Against Child Labor*. 1.<sup>a</sup> ed. Sacramento, CA: HMH Books for Young Readers.
- Freeth, Nick, y Paul Taylor. 2001. *Route 66: Main Street USA*. St. Paul, MN: MBI Publishing Company.
- Freidus, Marc, James Lingwood, y Rod Slemmons. 1991. *Typologies: Nine Contemporary Photographers*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Newport Harbor Art Museum.  
<https://trove.nla.gov.au/version/7878286>.
- Friedberg, Barbara. 2015. *Personal Finance: An Encyclopedia of Modern Money Management: An Encyclopedia of Modern Money Management*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.
- Friedlander, Lee. 2017. *The American Monument*. Editado por Peter Galassi y Leslie George Katz. 2.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Eakins Press Foundation.
- Frizot, Michel, y Françoise Ducros. 1987. *Du bon usage de la photographie une anthologie*. París: Centre National de la Photographie.
- «From the BJP Archive: Thomas Ruff». 2017. *British Journal of Photography*. 27 de septiembre de 2017. <https://www.bjp-online.com/2017/09/from-the-bjp-archive-thomas-ruff/>.
- Fuente, Alex. 2017. «Qué es un statement y cómo realizarlo». *Alex Fuente* (blog). 11 de noviembre de 2017. <https://alexlafuente.com/que-es-un-statement-y-como-realizarlo/>.
- Fulacher, Pascal. 1994. «3e Biennale du Livre d'Artiste en Limousin». *Art & métiers du livre*, 1994.
- Fuldner, Carl. 2017. «Emerson's Evolution». Tate. 2017.  
<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/27/emersons-evolution>.
- Furman, Marian Perdue. 2015. *Through a Woman's Eye: The Early 20th Century Photography of Alabama's Edith Morgan*. Montgomery, AL: NewSouth Books.
- Furtado, Teo. 1987. «Pictures of a Great Artist». *The Alcalde*, abril de 1987.
- Fussell, Paul, ed. 1987. *The Norton book of travel*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Norton.
- Gagosian Gallery, ed. 2014. *Edward Ruscha: Catalogue Raisonné of the Works on Paper*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Galassi, Peter. 1996. *Fotografía americana 1890 - 1965*. Editado por Instituto Valenciano de Arte Moderno, Kunstbibliothek, Museum of Modern Art, y Victoria and Albert Museum. Valencia: IVAM Centre Julio González.

- . 2001. *Walker Evans & Company*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Galassi, Peter, y Richard Benson. 2005. *Friedlander*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Galbraith, John Kenneth. 1993. *El Crac del 29*. Barcelona: Ariel.
- . 2009. *The Great Crash 1929*. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Penguin.
- «Gallery - Standard Oil Co. (New Jersey) Photography Project- Energy & Natural Resources - Strengths». 2012. Text/html. University of Texas. Dolph Briscoe Center for American History, UT Austin. 6 de febrero de 2012.  
[https://www.cah.utexas.edu/collections/standardoil\\_gallery.php](https://www.cah.utexas.edu/collections/standardoil_gallery.php).
- Gamerman, Ellen. 2013. «The Fine Art of Spying». *Wall Street Journal*, 13 de septiembre de 2013, sec. Life and Style. <https://www.wsj.com/articles/the-fine-art-of-spying-1379032309>.
- Gandy, Stephen. 2017. «Zeiss Contax 1». *Camera Quest*. 2017.  
<https://www.cameraquest.com/zconrf1.htm>.
- Gapper, Ollie. 2015. «Edges of the Experiment: An Interview with Designer Hans Gremmen, by Ollie Gapper». *Photobookstore Magazine* (blog). 1 de septiembre de 2015. <https://www.photobookstore.co.uk/blog/features/edges-of-the-experiment/>.
- García Canclini, Néstor. 2006. «Nomadismos». *Exit Express. Periodico mensual de Información y debate sobre arte*, n.º 21: 43.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3202235>.
- García, Carlos. 2008. *Ciudad hojaldre: visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García, Carolina. 2006. «Archivando el archivo». *Exit Express. Periodico mensual de Información y debate sobre arte*, n.º 21: 43.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3202234>.
- García Ibáñez, Andrés. 2017. «El aura del arte». *Diario de Almería*. 9 de marzo de 2017.  
[https://www.diariodealmeria.es/opinion/articulos/aura-arte\\_o\\_1115888735.html](https://www.diariodealmeria.es/opinion/articulos/aura-arte_o_1115888735.html).
- García, Manuel. 1985. «Robert Frank: la creación del momento decisivo». *Lápiz: Revista internacional del arte*, n.º 25: 10-15.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4311536>.
- García Sánchez, Jorge. 2011. «Souvenirs del Grand Tour». En *El XIV duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*, 197-200.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3928755>.

- García, Santiago Bruno Olmo. 1997. «Entrevista con Axel Hütte: reconstruir el paisaje». *Lápiz: Revista internacional del arte*, n.º 132: 24-33.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2916736>.
- García-Amaya, David. 2017. «La Cara B de Stephen Shore». *Albedo Media* (blog). 25 de mayo de 2017. <https://www.albedomedia.com/cultura/la-cara-b-de-stephen-shore/>.
- Garner, Gretchen. 2003. *Disappearing Witness: Change in Twentieth-Century American Photography*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Gaudino di Meo, Sabrina. 2014. «El sentido de lugar en el “no-lugar” | Bifurcaciones». *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos* (blog). 17 de octubre de 2014.  
<http://www.bifurcaciones.cl/2014/10/el-sentido-de-lugar-en-el-no-lugar/>.
- Gayol, Víctor. 2014. «La opaca transparencia: Entre verdad y representación en la imagen fotoperiodística documental». *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* 35 (140): 109-26. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0185-39292014000400005&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0185-39292014000400005&lng=es&nrm=iso&tlng=es).
- Gaze, Delia. 2013. *Concise Dictionary of Women Artists*. Londres: Routledge.
- Geddes, Norman Bel. 1940. *Magic Motorways*. Nueva York: Random House.
- Gee, Helen. 1978. *Stieglitz and the Photo-Secession: Pictorialism to Modernism, 1902-1917*. Editado por New Jersey State Museum. Nueva Jersey: New Jersey State Museum.
- Geffer, Philip. 2008. «Robert Frank’s Snapshots From the Road». *The New York Times*, 12 de diciembre de 2008.  
<http://www.nytimes.com/2008/12/14/arts/design/14geft.html>.
- . 2017. «Mishka Henner Uses Google Earth as Muse». *The New York Times*, 21 de diciembre de 2017, sec. Arts.  
<https://www.nytimes.com/2015/08/30/arts/design/mishka-henner-uses-google-earth-as-muse-for-his-aerial-art.html>.
- Gelder, Hilde Van, y Helen Westgeest. 2011. *Photography Theory in Historical Perspective*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Gemünden, Gerd. 1998. *Framed Visions: Popular Culture, Americanization, and the Contemporary German and Austrian Imagination*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Gergely, R. Z., E. Paldi, Y. Erlik, y A. Makler. 1976. «Treatment of ovarian hyperstimulation syndrome by antihistamine». *Obstetrics and Gynecology* 47 (1): 83-85.

- Gerhard Diez, Paul. 2011. *Paul Gerhard Diez, Travelling Across the USA*. Berlín: Books & Booklets.
- Gernsheim, Helmut. 1991. *Creative Photography: Aesthetic Trends, 1839-1960*. North Chelmsford, MA: Courier Corporation.
- Ghent Urban Studies Team, ed. 2002. *Post Ex Sub Dis: Urban Fragmentations and Constructions*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Giblett, Rod, y Juha Tolonen. 2013. *Photography and Landscape: Photography and Landscape*. Chicago: Intellect Books.
- Gidley, Mick. 2010a. *Writing with Light: Words and Photographs in American Texts*. Berna: Peter Lang.
- . 2010b. *Photography and the USA*. Londres: Reaktion Books.
- Gierstberg, Frits, Carlos Gollonet, Françoise Reynaud, Guillaume Le Gall, Geoff Dyer, Thomas Michael Gunther, Anne Cartier-Bresson, y Marsha Sirven. 2011. *Eugène Atget: Paris 1898-1924*. 1.<sup>a</sup> ed. Madrid: T.F. Editores.
- Gili, Marta. 2005. «Hablar y callarse». *Exit Express. Periodico mensual de Información y debate sobre arte*, n.º 10: 8.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3200463>.
- Giraud, Claudia. 2018. «Carte da parati a Villa d'Este. Le immagini». *Artribune* (blog). 16 de diciembre de 2018. <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/12/carte-da-parati-e-arte-contemporanea-a-villa-deste-14-artisti-ripensano-lo-studiolo-di-liszt/>.
- Gisbourne, Mark. 1994. «Interview with Thomas Struth». *Art Monthly*, mayo de 1994.
- Glass, Andrew. 2009. «June 30, 1864, Lincoln creates Yosemite Park». *Politico*. 30 de junio de 2009. <https://www.politico.com/news/stories/0609/24332.html>.
- Gleckner, Robert F. 1975. *Romanticism: Points of View*. Detroit: Wayne State University Press.
- Goddard, Stephen B. 1996. *Getting There: The Epic Struggle Between Road and Rail in the American Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- Goertz, Ralph. 2015. *Stephen Shore: New Color Photography*. Köln: Walther König.
- Goffard, Nathalie. 2019. «Ícaro y Autólico cibernautas: el renuevo del paisaje en la fotografía contemporánea». *LUR* (blog). 2019. <https://e-lur.net/investigacion/icaro-y-autolico-cibernautas-el-renuevo-del-paisaje-en-la-fotografia-contemporanea/>.
- Goldberg, Vicki. 1988. *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

- . 1999. *Lewis W. Hine children at work*. München: Prestel.
- . 2003. «Wim Wenders and the Landscape of Desire». *The New York Times*, 30 de noviembre de 2003, sec. Movies.  
<https://www.nytimes.com/2003/11/30/movies/art-wim-wenders-and-the-landscape-of-desire.html>.
- . 2017. «August Sander/Bernd and Hilla Becher: ‘A Dialogue’». *The New York Times*, 20 de diciembre de 2017, sec. Arts.  
<https://www.nytimes.com/2014/05/23/arts/design/august-sander-bernd-and-hilla-becher-a-dialogue.html>.
- Golden, Reuel. 2010. «A Shore Thing». *British Journal of Photography*, diciembre de 2010.
- Goldfield, David R., y Blaine A. Brownell. 1989. *Urban America: From Downtown to Nodown*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Goldie, Chris, y Darcy White. 2018. *Northern Light: Landscape, Photography and Evocations of the North*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Goldsmith, Arthur, ed. 1986. *Popular Photography*. Nueva York: CBS Magazines.
- Gollust, Shelley. 2002. «Route 66». *This is America*, 2002.
- Gombrich, Ernst H. 1996. *Arte, percepción y realidad: conferencias en memoria de Alvin y Flanny Blaustein Thalheimer*. Barcelona: Paidós.
- Gómez, Agustín. 2012. «Wim Wenders, apuntes sobreciudades, moda y, naturalmente, cine». En *Expresión, análisis y crítica de los productos audiovisuales: cine*, editado por J. Herrero y D. Acle, 11-36. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Gómez Cruz, Edgar. 2007. *De la cultura Kodak a la imagen en red. Una etnografía sobre fotografía digital*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Gómez Cruz, Edgar, y Asko Lehmuskallio. 2016. *Digital Photography and Everyday Life: Empirical Studies on Material Visual Practices*. Londres: Routledge.
- Gómez, José. 2005. «Bern y Hilla Becher: escultura documental». *Exit Express. Periodico mensual de Información y debate sobre arte*, n.º 10: 10.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3200466>.
- González, Chema. 2009. «Walker Evans y la edición fotográfica de la sociedad». *Cuaderno Fundación Mapfre*, n.º 37: 6-35.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3163212>.
- Good, Jennifer, y Paul Lowe. 2017. *Understanding Photojournalism*. Nueva York: Bloomsbury Publishing.

- Gordon, Eric A. 2018. «Artist Ben Shahn was moved by the Tom Mooney case». *People's World* (blog). 25 de julio de 2018. <https://www.peoplesworld.org/article/artist-ben-shahn-was-moved-by-the-tom-mooney-case/>.
- Gordon, Linda. 2009. *Dorothea Lange: A Life Beyond Limits*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Gorman, Robert F. 2007. *Great Events from History: The 20th century, 1901-1940*. Hackensack, NJ: Salem Press.
- Görne, Annemarie. 1970. *Fest der Millionen. Der XX. Jahrestag der DDR in der Hauptstadt*. Editado por DEWAG-Werbung. Leipzig: Fotokinoverl. VEB.
- Gossage, Leslie. 2017. «The Artful Propaganda of Ford's "The Grapes of Wrath"». *Scraps from the loft* (blog). 28 de enero de 2017. <http://scrapsfromtheloft.com/2017/01/28/artful-propaganda-fords-grapes-wrath/>.
- Graf, Alexander. 2002. *The Cinema of Wim Wenders: The Celluloid Highway*. Nueva York: Wallflower Press.
- Graham, Dan. 1966. «Homes for america». *Arts Magazine*, diciembre de 1966.
- . 1993. *Rock My Religion, 1965-1990*. Cambridge, MA: MIT Press.
- . 1997. *Dan Graham: Interviews*. Berlín: Cantz.
- . 1998. *Dan Graham*. Editado por Fundació Antoni Tàpies. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- . 2009. «Mis obras para páginas de revista (una historia del arte conceptual)». Editado por Fotocopioteca y Córdula Daus. *Fotocopioteca* 9: 1-10. [http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/09\\_cordula\\_daus.pdf](http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/09_cordula_daus.pdf).
- . 2012a. «Dan Graham on Dan Graham». *Artforum*. 2012. <https://www.artforum.com/print/reviews/201207/dan-graham-31966>.
- . 2012b. *Dan Graham's New Jersey*. Baden: Lars Müller Publishers.
- Graham, Dan, y Jeff Wall. 1999. *Two-way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Graham, Lorrie. 2015. «Robert Frank - Photographer». Lorrie Graham. 7 de julio de 2015. eug.
- Graham, Paul. 2003. *American Night*. Göttingen: Steidl.
- . 2004. *Hackers & painters: Big Ideas from the Computer Age*. 1.<sup>a</sup> ed. Sebastopol, CA: O'Reilly.

- . 2007. *A Shimmer of Possibility*. 1.<sup>a</sup> ed. Göttingen: Steidl.
- . 2012. *The Present*. Londres: Mack.
- . 2018. «Paul Graham Archive». Paul Graham Archive. 2018.  
<https://paulgrahamarchive.com/introduction.html>.
- Granade, S. Andrew. 2014. *Harry Partch, Hobo Composer*. Suffolk: Boydell & Brewer.
- Grant, Kim. 2017. *All About Process: The Theory and Discourse of Modern Artistic Labor*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Graw, I. 1988. «Bernhard Becher's Students/ Johnen + Schottle, Cologne». *Flash Art*, 1988.
- Green, David. 2007. *¿Qué ha sido de la fotografía?* 1.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- Green, Jonathan, y James Friedman. 1984. *American Photography: A Critical History 1945 to the Present*. Nueva York: Abrams.
- Greenfield, Howard. 1999. *Ben Shahn: An Artist's Life*. Nueva York: Random House.
- Green-Lewis, Jennifer. 1996. *Framing the Victorians: Photography and the Culture of Realism*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Greenough, Sarah, y Philip Brookman. 1994. *Robert Frank*. Washington D.C.: National Gallery of Art.
- Greenough, Sarah, Philip Brookman, Andrea Nelson, Leslie Ureña, y Diane Waggoner. 2016. *Photography Reinvented*. Editado por National Gallery of Art Washington. Washington D.C.: Princeton University Press.
- Gregory, Derek, y Rex Walford, eds. 1989. *Horizons in Human Geography*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Gregory, Ross, y Richard Balkin. 1995. *Modern America, 1914 to 1945*. Almanacs of American life. Nueva York: Facts on File.
- Grenning, Wayne S. 2014. *Flame Ignition: A Historical Account of Flame Ignition in the Internal Combustion Engine*. Coolspring, PA: Coolspring Power Museum.
- Grierson, John. 1946. «Postwar Patterns». *Hollywood Quarterly* 1 (2): 159-65.  
<https://doi.org/10.2307/1209557>.
- Griffiths, Philip Jones. 2000. «Der Fluch der Farbe». *Du*, agosto de 2000. [https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=dkm-003\\_2000\\_60\\_\\_1803\\_d](https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=dkm-003_2000_60__1803_d).
- Grigg, John A. 2008. *British Colonial America: People and Perspectives*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.

- Grigoriadou, Eirini. 2010. «El archivo y las tipologías fotográficas. De la Nueva Objetividad a las nuevas generaciones de fotógrafos en Alemania: 1920-2009». [Http://purl.org/dc/dcmitype/Text](http://purl.org/dc/dcmitype/Text), Barcelona: Universitat de Barcelona. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=91579>.
- . 2012. «El espacio urbano en las prácticas fotográficas de la “Escuela de Düsseldorf”». *De arte: revista de historia del arte*, n.º 11: 167-84. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4056675>.
- . 2014. «El archivo fotográfico de los “Lugares inconscientes” de Thomas Struth». *Liño: Revista anual de historia del arte*, n.º 20: 89-98. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4744142.pdf>.
- Gronert, Stefan, y David H Wilson. 2009. *The Düsseldorf School of Photography*. Millerton, NY: Aperture Foundation.
- Grønkjær, Louise. 2015. «Kugleregnet ved Wounded Knee». Information. 26 de agosto de 2015. <https://www.information.dk/kultur/2015/08/kugleregnet-ved-wounded-knee>.
- Gross, Frederick. 2012. *Diane Arbus's 1960s: Auguries of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gross, Larry. 1995. *On the Margins of Art Worlds*. Boulder, CO: Westview Press.
- Grove, Ánxel. 2014. «Los EE UU vistos desde un coche en ruta por los 6,6 millones de kilómetros de carreteras del país». 20minutos.es. 30 de octubre de 2014. <https://www.20minutos.es/noticia/2279676/0/en-la-carretera/fotos-eeuu/david-company/>.
- Groys, Boris. 2012. «De la imagen al archivo-imagen y de vuelta. El arte en la era de la digitalización». En *Arte, archivo y tecnología*, editado por Cristian Gómez-Moya y Alejandra Castillo, 13-25. Santiago de Chile: Ediciones Finis Terrae.
- Grubbs, Donald. 2000. *Cry from the Cotton: The Southern Tenant Farmers' Union and the New Deal*. Fayetteville, AR: University of Arkansas Press.
- Gruenke, Moritz. 2011. «Launch — TWENTYSIX GASOLINE STATIONS». *Artzines* (blog). 1 de octubre de 2011. <http://artzines.de/?p=2037>.
- Grüttemeier, Ralf, Klaus Beekman, y Ben Rebel. 2013. *Neue Sachlichkeit and Avant-Garde*. Ámsterdam: Rodopi.
- Guadagnini, Walter, ed. 2012. *Photography: A New Vision of the World 1891-1940*. Milán: Skira.
- Guasch, Ana María. 2011. *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal Ediciones.



- Gudmundson, Jane. 2010. «Une balade photographique dans le monde d'Alec Soth». *The Photo Academy Magazine* (blog). 12 de mayo de 2010.  
<https://mag.thephotoacademy.com/fr/une-balade-photographique-dans-le-monde-dalec-soth/>.
- Guest, Tim, y Germano Celant. 1981. *Books by artists*. Toronto: Art Metropole.
- Guimond, James. 1991. *American Photography and the American Dream*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Guitart Vilches, Miguel. 2013. «Reshaping Robert Adams' Landscape». *ZARCH: Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, n.º 2: 186-97.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4973734>.
- Gunkel, Christoph. 2010. «States of America: One Photographer's Look at Social Dislocation». *Spiegel Online*, 16 de febrero de 2010, sec. International.  
<http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/states-of-america-one-photographer-s-look-at-social-dislocation-a-678291.html>.
- Gunti, Claus. 2019. *Digital Image Systems: Photography and New Technologies at the Düsseldorf School*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Gursky, Andrea, y Veit Görner. 2001. «Me gusta dejar que las cosas sigan su rumbo». *Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América*, n.º 33: 23-36.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3043097>.
- Gursky, Andreas. 1994. *Andreas Gursky*. Köln: Walther König.
- . 1999. *Gursky Andreas: Photographs 1984-1998*. 1.ª ed. München: Schirmer/Mosel Verlag.
- . 2018. *Andreas Gursky*. Londres: Steidl.
- Gursky, Andreas, Bernhard Bürgi, Beate Söntgen, y Nina Zimmer. 2007. *Andreas Gursky*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Gustavson, Todd. 2009. *Camera: A History of Photography from Daguerreotype to Digital*. Nueva York: Sterling Innovation.
- Haaften, Julia van. 2018. *Berenice Abbott: A Life in Photography*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Hagener, Malte, y Vinzenz Hediger. 2015. *Medienkultur und Bildung: Ästhetische Erziehung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Hagner, Michael, Doreen Mende, Michael Oppitz, y Estelle Blaschke. 2009. *Candida Höfer: Projects: Done*. Editado por Markus Heinzelmann y Agnes Husslein-Arco. 1.ª ed. Köln: Walther König.

- Halaban, Gail Albert, y Francine Prose. 2019. *Gail Albert Halaban: Italian Views*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Aperture.
- Hambourg, Maria Morris. 2018. «Atget | Object: Photo». MoMA. 2018.  
<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/781.html>.
- Hambourg, Maria Morris, Jeff Rosenheim, Douglas Eklund, y Mia Fineman. 2010. «Walker Evans». *Otra forma de mirar* (blog). 24 de noviembre de 2010.  
<https://otraformademirar.org/2010/11/24/walker-evans/>.
- Hamilton, Richard. 1982. *Richard Hamilton: Collected Words 1953-1982*. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Thames & Hudson.
- Hammer, Mina Fisher. 1940. *History of the Kodak and Its Continuations*. Nueva York: House of Little Books.
- Hammond, Anne, y Ansel Adams. 2002. *Ansel Adams: Divine Performance*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Hannavy, John. 2013. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Londres: Routledge.
- Hansberry, Lorraine. 1964. *The Movement: Documentary of a Struggle for Equality*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Harding, Colin. 2012. «Photographing conflict: Roger Fenton and the Crimean War». *National Science and Media Museum blog* (blog). 11 de noviembre de 2012.  
<https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/remembrance-day-part-1-photographing-war-fenton-crimean/>.
- Harman, Oren. 2011. *The Price of Altruism: George Price and the Search for the Origins of Kindness*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Harmant, Pierre G., y Paul Marillier. 1967. «Some thoughts on the world's first photograph». *The Photographic Journal* 107 (4): 130-40.  
[https://web.archive.org/web/20070603095101/www.marillier.nom.fr/collodions/pg\\_h1stphoto.html](https://web.archive.org/web/20070603095101/www.marillier.nom.fr/collodions/pg_h1stphoto.html).
- Haro González, Salvador. 2013. «Edward Ruscha y el libro de artista. El nacimiento de un nuevo paradigma». En *Estudios sobre Arte Actual*, 43-62. Málaga: Universidad de Málaga. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4347017>.
- . 2014. *Treinta y un libros de artista: una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista editado*. Marbella: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo.
- . 2015. «El paradigma del libro de artista. El caso de Dieter Roth». Eumed. 2015.  
<http://www.eumed.net/libros-gratis/ciencia/2015/32/dieter-roth.htm>.

- Harry Ransom Center. 2018. «The First Photograph». Harry Ransom Center. 2018. <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/#top/heliography.html>.
- Hart-Davis, Adam. 2017. *Engineers*. Londres: Dorling Kindersley.
- Hartmann, Sadakichi. 1904. «A Plea for Straight Photography». *American Amateur Photographer*, marzo de 1904. <http://www.nearbycafe.com/photocriticism/members/archivetexts/photocriticism/hartmann/hartmannstraight.html>.
- Hasbroeck, Paul-Henry Van. 1993. *The Leica: A History Illustrating Every Model and Accessory*. Londres: Sotheby.
- Haskell, Francis, Marie-France de Paloméra, y Marie Lionnard. 1992. *La difficile naissance du livre d'art*. París: RMN.
- Hatch, Kevin. 2005. «“Something Else”: Ed Ruscha’s Photographic Books». *October*, enero, 107-26. <https://doi.org/10.1162/0162287053148102>.
- Hau, Sebastian Arthur. 2015. «Book Review: Doug Rickard, A New American Picture». *Ahorn Magazine*. 2015. [http://www.ahornmagazine.com/issue\\_7/essay\\_rickard\\_hau/essay\\_rickard\\_hau.html](http://www.ahornmagazine.com/issue_7/essay_rickard_hau/essay_rickard_hau.html).
- Hayot, Eric, y Rebecca L. Walkowitz. 2016. *A New Vocabulary for Global Modernism*. Nueva York: Columbia University Press.
- Hearst Magazines, ed. 1989. *Popular Mechanics*. Nueva York: Hearst Magazines.
- Heathcott, Joseph. 2017. «Dust and Design». Joseph Heathcott | Cities | Urbanity | Design. 3 de febrero de 2017. <http://www.heathcott.nyc/single-post/2017/02/02/Dust-and-Design>.
- Hedegaard, Lars, y Bent Blüdnikow. 2008. *Kampen om den kolde krig: festskrift til Bent Jensen*. Copenague: Gyldendal.
- Heiberg, Morten, Leif Aamand, y Danmark PET-Kommissionen. 2009. *PET-Kommissionens beretning: KGB's kontakt- og agentnet i Danmark: sagerne i PET's arkiv vedrørende Arne Herløv Petersen og Jørgen Dragsdahl*. Copenague: Justitsministeriet.
- Heiss, Alana. 2003. «MoMA PS1: Exhibitions: Paul Graham: American Night». MoMa. 2003. <https://momaps1.org/exhibitions/view/198>.
- Helmholtz, Hermann von. 1884. *Optisches über Malerei*. Braunschweig: Vieweg.
- . 1996. *Popular lectures on scientific subjects*. Vol. 2. Londres: Routledge.

- Henderson, Andrea, Andrea Henderson Fahnestock, y Vincent Katz. 2008. *Picturing New York: The Art of Yvonne Jacquette and Rudy Burckhardt*. Boston: Bunker Hill Publishing.
- Hendrickson III, Kenneth E. 2014. *The Encyclopedia of the Industrial Revolution in World History*. Vol. 3. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Hendrickson, Paul, y Marion Post Wolcott. 1992. *Looking for the Light: The Hidden Life and Art of Marion Post Wolcott*. Nueva York: Knopf Doubleday.
- Hendrix, John Shannon, y Lorens Eyan Holm. 2016. *Architecture and the Unconscious*. Londres: Routledge.
- Hennig, Peter. 2005. «Russian Zeiss Contax Copy Kiev». Telus. 2005. <http://www3.telus.net/public/rpnchbck/zconrfKiev.htm>.
- Hentschel, Head of Section for the History of Science & Technology Klaus, y Klaus Hentschel. 2002. *Mapping the Spectrum: Techniques of Visual Representation in Research and Teaching*. Oxford: Oxford University Press.
- Hentschel, Martin. 2008. *Andreas Gursky Works 80-08*. 1.<sup>a</sup> ed. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Herberg, Will. 1983. *Protestant-Catholic-Jew: An Essay in American Religious Sociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Herbert, W. N., y Matthew Hollis. 2000. *Strong Words: Modern Poets on Modern Poetry*. Hexham: Bloodaxe Books.
- Hermosilla, Gotzon. 2002. *Road movie*. Irún: Alberdania. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extlib?codigo=389216>.
- Hernández Latas, José Antonio. 2014. «La mirada de los grandes maestros de la fotografía sobre la arquitectura y la ciudad (II). Del pictorialismo a la fotografía directa o “straight photography”: Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Paul Strand y Charles Sheeler». En . Madrid: Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC. <https://araid.es/es/content/la-mirada-de-los-grandes-maestros-de-la-fotograf%C3%ADa-sobre-la-arquitectura-y-la-ciudad-ii-del>.
- Hernández Sánchez, Domingo, ed. 2002. *Estéticas del arte contemporáneo*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Hettrick, Emily. 2010. «2nd Article Review “Coatings on Kodachrome and Ektachrome Films” - Material Culture». RIT Wiki. 2010. <https://wiki.rit.edu/pages/viewpage.action?pageId=40052851>.

- Hicks, Candice. 2012. «Teen Artist Project- Visiting Artist Candice Hicks». *Bright Light Inspiration* (blog). 3 de enero de 2012.  
<https://brightlightinspiration.wordpress.com/2012/01/03/teen-artist-project-visiting-artist-candice-hicks/>.
- Hicks, Roger William. 1984. *A History of the 35 mm Still Camera*. Boston: Focal Press.
- Hicks, Wilson. 1973. *Words and pictures*. Nueva York: SAGE Publications.
- Hickey, David. 1982. *Works of Edward Ruscha*. Nueva York: Viking.
- Higgins, Dick, Charles Alexander, y Minnesota Center for Book Arts, eds. 1995. *Talking the Boundless Book: Art, Language, and the Book Arts: Essays from Art & Language, re-reading the Boundless Book*. Minneapolis: Minnesota Center for Book Arts.
- Higgins, Jackie, y Max Kozloff. 2014. *The World Atlas of Street Photography*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Hill, John T. 2006. *Walker Evans: Lyric Documentary*. Göttingen: Steidl.
- Hill, Kenneth L. 2012. *An Essential Guide to American Politics and the American Political System*. Bloomington, IN: Author House.
- Hill, Paul, y Thomas Cooper. 2007. *Diálogo con la fotografía*. 1.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hilland, Thomas, ed. 2001. *Places to go, people to see*. Berlín: Die-Gestalten-Verl.
- Hills, Patricia, y Roberta K. Tarbell. 1980. *The Figurative Tradition and the Whitney Museum of American Art: Paintings and Sculpture from the Permanent Collection*. Editado por Whitney Museum of American Art. Newark, DE: University of Delaware Press.
- Himes, Darius. 2008. «Highways, Hamlet, and Pancakes». Bookforum. 2008.  
[https://www.bookforum.com/inprint/015\\_02/2464](https://www.bookforum.com/inprint/015_02/2464).
- Hinckley, Jim. 2012. *The Route 66 Encyclopedia*. Minneapolis: Voyageur Press.
- Hine, Lewis Wickes, y John R Kemp. 1986. *Lewis Hine photographs of child labor in the new South*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hirsch, M. 2008. «The generation of posmemory». *Poetics Today*, 2008.
- Hoernle, Nils. 2011. «Jacob Holdt: American Pictures – A Foreigner’s Perspective on Social Injustice in the United States». *American Suburb X* (blog). 12 de septiembre de 2011. <http://www.americansuburbx.com/2011/09/jacob-holdt-american-pictures-a-foreigners-perspective-on-social-injustice-in-the-united-states.html>.

- Hoesel, Rob van, y Hans Aarsman. 2006. *Transit land: Belgian motorways = Transitoland*. Rotterdam: Veenman Publishers.
- Höfer, Candida. 1984. *Candida Höfer: Innenraum. Fotografien 1979-1984*. Köln: Rheinland Verlag.
- Höfer, Candida, y Giovanni de Riva. 2007. *Candida Höfer habla con Giovanni de Riva*. Madrid: La Fábrica.
- Hoffman, Katherine. 2018. *Concepts Of Identity: Historical And Contemporary Images And Portraits Of Self And Family*. Londres: Routledge.
- Hokanson, Drake. 1999. *The Lincoln Highway: Main Street Across America*. Iowa City, IA: University of Iowa Press.
- Holdt, Jacob. 1985. *American Pictures: A Personal Journey Through the American Underclass*. 1.<sup>a</sup> ed. Copenague: American Pictures Foundation.
- . 1997. «Amerikanske Billeder: En dokumentarisk bog om racisme og undertrykkelse». American Pictures. 1997. <http://www.american-pictures.com/dansk/bog/index.htm>.
- . 2005. «Jacob Holdt: American Pictures - Defeat at Wounded Knee?» American Pictures. 2005. <http://www.american-pictures.com/english/book/book-4.htm>.
- . 2007. «Introduction to American Pictures: From Vagabonding to International Bestseller and Multi-media Event». American Pictures. 2007. <http://www.american-pictures.com/english/intro/photography.htm>.
- . 2008. «Jacob Holdt's best shot». The Guardian. 26 de junio de 2008. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2008/jun/26/bestshot.jacob.holdt>.
- Holmes, Oliver Wendell. 1910. *The stereoscope, the stereograph, sun-painting and sun-sculpture*. Meadville, PA: Keystone View Co.
- Honigman, Ana. 2004. «Alec Soth at Wohnmaschine». *Art in America*, n.º 9: 166. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=992961>.
- Honn, K. V., y W. Chavin. 1976. «Role of prostaglandins in aldosterone production by the human adrenal». *Biochemical and Biophysical Research Communications* 72 (4): 1319-26.
- Hood Museum of Art, ed. 2009. *Modern and Contemporary Art at Dartmouth: Highlights from the Hood Museum of Art*. Lebanon, NH: University Press of New England.
- Hooper, Dennis. 1969. *Easy Rider*. Road movie. <http://www.imdb.com/title/tt0064276/>.

- Hopewell, Anthony. 2005. «Viajes / Journeys». Traducido por Celia Montolió. *Exit: imagen y cultura*, 2005. <http://exitmedia.net/EXIT/exit/51-EXIT-19-Viajes.html>.
- . 2017. «Statement | Anthony Hopewell». Anthony Hopewell. 2017. <http://tonyhopewell.photodeck.com/about>.
- Hopkins, David. 2000. *After Modern Art 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press.
- Hoppé, Ernst. 1927a. *Das Romantische Amerika: Die vereinigten Staaten. Baukunst, Landschaft und Volksleben*. 1.<sup>a</sup> ed. Berlín: Wasmuth.
- . 1927b. *Romantic America; Picturesque United States*. Nueva York: B. Westermann.
- Horn, Charles Van, y A. C. Erlick. 1971. *The American Way of Life: Politics, Patriotism, Isolation*. West Lafayette, IN: Measurement and Research Center, Purdue University.
- Hospers, Gert-Jan. 2004. «Restructuring Europe's Rustbelt». *Intereconomics* 39 (3): 147-56. <https://doi.org/10.1007/BF02933582>.
- Houellebecq, Michel, y Encarna Castejón. 2013. *Plataforma*. Barcelona: Anagrama.
- Hould, Claudette, y Sylvie Alix. 1993. *Répertoire des livres d'artistes au Québec: 1981-1990*. Montréal: Bibliothèque Nationale du Québec.
- Hould, Claudette, y Sylvie Laramée. 1982. *Répertoire des livres d'artistes au Québec: 1900-1980*. Montréal: Bibliothèque Nationale du Québec.
- How to go to Places*. 1954. Estados Unidos. <https://youtu.be/4IahEpFSfOA>.
- Howling Pixel. 2019. «Robert Smithson». Howling Pixel. 2019. [https://howlingpixel.com/i-en/Robert\\_Smithson](https://howlingpixel.com/i-en/Robert_Smithson).
- Hoy, Anne H. 1982. *Annie on Camera. Nine Photographers: William Eggleston, Mitch Epstein, Joel Meyerowitz, Jane O'Neal, Stephen Shore, Neal Slavin, Eric Staller, Robert Walker, Garry Winogrand*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Abbeville Press.
- . 2005. *The Book of Photography: The History, the Technique, the Art, the Future*. Washington D.C.: National Geographic Society.
- Hubert, Renée Riese, y Judd David Hubert. 1999. *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books*. Nueva York: Granary Books.
- Hudman, Lloyd E., y Donal E. Hawkins. 1989. *Tourism in Contemporary Society: An Introductory Text*. Nueva Jersey: A National Publishers Book.
- Hughes, Stefan. 2013a. *Catchers of the Light*. ArtDeCiel Publishing.

- . 2013b. *Catchers of the Light: The Forgotten Lives of the Men and Women Who First Photographed the Heavens*. Pafos: ArtDeCiel Publishing.
- Hulme, Peter, y Tim Youngs, eds. 2002. *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge companions to literature. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hume, David, Lorne Falkenstein, y Neil McArthur, eds. 2013. *The Broadview Anthology of British Literature: Concise Edition, Volume B*. 2.<sup>a</sup> ed. Vol. B. Peterborough, ON: Broadview Press Ltd.
- Humes, Edward. 2016. «The Absurd Primacy of the Automobile in American Life». *The Atlantic*. 12 de abril de 2016.  
<https://www.theatlantic.com/business/archive/2016/04/absurd-primacy-of-the-car-in-american-life/476346/>.
- Hunter, Louis C. 1979. *Waterpower in the Century of the Steam Engine*. 1.<sup>a</sup> ed. Charlottesville, VA: Published for the Eleutherian Mills-Hagley Foundation by the University Press of Virginia.
- Hunter, Nick. 2012. *Popular Culture: 1940-1959*. Raintree.
- Hurault Paupe, Anne. 2005. «Une utopie américaine: le road movie». *CinémAction*, n.º 115: 49-57. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3467737>.
- Hurley, Forrest Jack. 2010. «Russell Lee: “F. Jack Hurley on Russell Lee” (1973)». *American Suburb X* (blog). 14 de febrero de 2010.  
<http://www.americansuburbx.com/2010/02/theory-f-jack-hurley-on-russell-lee.html>.
- Hurley, Forrest Jack, y Marion Post Wolcott. 1989. *Marion Post Wolcott: A Photographic Journey*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Hurm, Gerd. 2010. «Paradise on Speed: Discourses of authenticity and acceleration in Jack Kerouac’s “On the road”». *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, n.º 51: 281-300. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3281154>.
- Hussey, Andrew. 2002. *The game of war: the life and death of Guy Debord*. Londres: Pimlico.
- Hütte, Axel. 2017. *Axel Hütte: Early Works*. Köln: Walther König.
- Huysen, Andreas, y Miguel Ángel Hernández. 2008. *Heterocronías tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC.
- Ibáñez Fanés, Jordi. 2004. *La Lupa de Beckett*. 1.<sup>a</sup> ed. Madrid: A. Machado Libros.
- Ilf, Ilya, y Yevgueni Petrov. 1936. «Американские фотографии». *Огонёк*, 1936.



- . 1937a. *Little Golden America: Two Famous Soviet Humorists Survey These United States*. Nueva York: Farrar & Rinehart.
- . 1937b. *Одноэтажная Америка*. Moscú: Художественная литература.
- . 2007. *Ilf and Petrov's American Road Trip: The 1935 Travelogue of Two Soviet Writers*. Editado por Erika Wolf, Aleksandr Mikhaïlovich Rodchenko, y Anne O. Fisher. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Cabinet Books.
- Imprenta de Cabrerizo, ed. 1843. *Ensayo sobre la vida y las obras del Vizconde de Chateaubriand*. Valencia: Imprenta de Cabrerizo.
- Ince, Kate. 2017. *The Body and the Screen: Female Subjectivities in Contemporary Women's Cinema*. Nueva York: Bloomsbury Publishing.
- Induráin Eraso, Carmen. 2000. «Easy Rider and the conventions of the road movie». *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua*, n.º 5: 113-21. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=302369>.
- Institut français d'architecture, y Archives d'architecture du XXe siècle, eds. 1991. *Archives d'architecture du XXe siècle*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Instituto Valenciano de Arte Moderno, ed. 2008. *La fotografía en la colección del IVAM: el siglo XX*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
- Iqbal, Temoor. 2016. «Birth of a legend – the Leica story – European CEO». European CEO. 2016. <https://www.europeanceo.com/lifestyle/birth-of-a-legend-the-leica-story/>.
- Irwin, William, y Jorge J. E. Gracia. 2007. *Philosophy and the Interpretation of Pop Culture*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Isaac, Frederick. 1989. «Milestones in California History: The Grapes of Wrath: Fifty Years after». *Calif Hist* 68 (3). <https://doi.org/10.2307/25462393>.
- Isla, José Gómez. 2005. *Fotografía de creación*. San Sebastián: Nerea.
- Israël, Armand, y Brigitte Waridel, eds. 1994. *Livres d'art: histoire et techniques*. París: Bibliothèque Cantonale et Universitaire.
- Ives, Colta Feller, y Elizabeth E. Barker. 2000. *Romanticism & the School of Nature: Nineteenth-century Drawings and Paintings from the Karen B. Cohen Collection*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Jackson, Bruce. 1998. *Walker Evans: Public Photographs 1935-1937*. Editado por University at Buffalo Art Gallery/Research Center in Art and Culture. Buffalo, NY: University at Buffalo Art Gallery.

- Jackson, John Brinckerhoff. 1986. *Discovering the Vernacular Landscape*. 2.<sup>a</sup> ed. New Haven, CT: Yale University Press.
- Jacobson, Ralph, Sidney Ray, Geoffrey G. Attridge, y Norman Axford. 2000. *Manual of Photography*. Londres: Taylor & Francis.
- Jakle, John A., Keith A. Sculle, y Jefferson S. Rogers. 2002. *The Motel in America*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- James, Christopher. 2015. *The Book of Alternative Photographic Processes*. Boston: Cengage Learning.
- «James Robertson – El momento decisivo». 2014. *Deia* (blog). 2014. <http://blogs.deia.eus/momentodecisivo/tag/james-robertson/>.
- Jameson, Isabelle. 2017. «Historia del libro de artista». *librodeartista.info ediciones* (blog). 4 de enero de 2017. <https://librodeartista.info/historia-del-libro-artista/>.
- Janis, Eugenia Parry, ed. 1977. *Photography Within the Humanities*. 1.<sup>a</sup> ed. Danbury, NH: Addison House Publishers.
- Jardine, Jeff. 2008. «Dust Bowl Part IV: Symbol of an Era». Modesto Bee. 17 de septiembre de 2008. <https://www.modbee.com/latest-news/article3114135.html>.
- Jarzombek, Mark. 2004. «Joseph August Lux: Theorizing Early Amateur Photography - in Search of a “Catholic Something”». *Centropa* 4/1, enero, 80-87. [http://web.mit.edu/mmj4/www/downloads/centropa4\\_1.pdf](http://web.mit.edu/mmj4/www/downloads/centropa4_1.pdf).
- Jenkins, William. 1975. *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*. Rochester, NY: International Museum of Photography at George Eastman House.
- Jensen, Marianne Krogh. 2001. «Mapping Virtual Materiality». En *Surroundings Surrounded. Essays on Space and Science*, editado por Olafur Eliasson. Cambridge, MA: MIT Press.
- Jenzen, Doug. 2012. *Nipomo and Los Berros*. Mount Pleasant, SC: Arcadia Publishing.
- Jerome, John. 1972. *The Death of the Automobile: The Fatal Effect of the Golden Era, 1955-1970*. Nueva York: Norton.
- Jiménez, Carlos. 2001. «Más allá del documento: la subersión del documento y la renovación del archivo». *Art nexus: el nexo entre América Latina y el resto del mundo* 3 (41): 90-93. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4518252>.
- @JMA. 2017. «Los Grandes Fotógrafos: Walker Evans (1903-1975)». *Los Grandes Fotógrafos* (blog). 24 de enero de 2017. <http://losgrandesfotografos.blogspot.com/2017/01/walker-evans-1903-1975.html>.

- «Joan Fontcuberta: “La objetividad de la fotografía es un acto de fe”». 2019. EFE. 4 de mayo de 2019. <https://www.efe.com/efe/espana/gente/joan-fontcuberta-la-objetividad-de-fotografia-es-un-acto-fe/10007-3967687>.
- Jobse, Jonneke. 2005. *De Stijl Continued: The Journal Structure (1958-1964) an Artists' Debate*. 1.<sup>a</sup> ed. Rotterdam: 010 Publishers.
- Jodice, Francesco. 2012. «Un documento». *Exit: imagen y cultura*, n.º 45: 78-91. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3927603>.
- «Joel Meyerowitz: ataque al skyline». 2011. *Descubrir el arte*, n.º 151: 38. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3710299>.
- «Joel Sternfeld: el color, el instante perfecto». 2012. *Musas 20*. 2012. <http://musas20.com/joel-sternfeld-el-colorel-instante-perfecto-museup/>.
- Johnson, Robert Flynn, y Donna Stein. 2002. *Artists Books in the Modern Era 1870-2000: The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books*. Editado por California Palace of the Legion of Honor y Fine Arts Museums of San Francisco. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco ; Thames & Hudson.
- «Join the Route 66 Association of Missouri, a non-profit corporation established to preserve, promote, and develop Historic Route 66 in the Show-Me State». 2014. *Route 66 Association of Missouri* (blog). 17 de marzo de 2014. <http://missouri66.org/>.
- Jones, Maldwyn A. 2001. *Historia de Estados Unidos: 1607-1992*. Madrid: Cátedra.
- Joseph, Isaac, y Alberto Luis Bixio. 2002. *El Transeúnte y el espacio urbano: ensayo sobre la dispersión del espacio público*. Barcelona: Gedisa.
- Jové, Jordi. 2000. «Kerouac y la beat generation: todos juntos en una melodía». *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, n.º 227: 199-203. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2526847>.
- Julio, Llamanzares, y Rosa Olivares. 2004. *Axel Hütte. Terra Incognita*. 1.<sup>a</sup> ed. München: Schirmer/Mosel Verlag.
- Junker, Patricia, Barbara McCandless, Jane Myers, Rick Stewart, y John Rohrbach. 2001. *An American Collection: Works from the Amon Carter Museum*. Editado por Will Gillham. Nueva York: Hudson Hills.
- «Justine Kurland». 2010. *Then There Now* (blog). 10 de febrero de 2010. <https://thentherenow.wordpress.com/2010/02/10/justine-kurland/>.
- «Justine Kurland at Gorney Bravin + Lee». 2004. *Art in America*, n.º 11: 132-33. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=1055162>.

- Juyl, Gijs Van. 1998. *Andreas Gursky: Photographs, 1994-1997*. 1.<sup>a</sup> ed. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Kadar, Marlene, y Jeanne Perreault. 2015. *Working Memory: Women and Work in World War II*. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press.
- Kao, Deborah Martin, Laura Katzman, y Jenna Webster. 2000. *Ben Shahn's New York: The Photography of Modern Times*. Cambridge, MA: Harvard University Art Museums.
- Karpel, Bernard. 1979. *Arts in America: Photography, Film, Theater, Dance, Music, Serials and Periodicals, Dissertations and Theses, Visual Resources*. Editado por Archives of American Art. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Käsebier, Gertrude. 2013. *Gertrude Käsebier, the Complexity of Light and Shade: Photographs and Papers of Gertrude Käsebier in the University of Delaware Collections*. Newark, DE: University of Delaware Press.
- Kasler, Martin. 2015. «Jacob Holdt and the sadness of his lies». *Reaktionære Refleksioner* (blog). 3 de septiembre de 2015.  
<https://reaktionaererefleksioner.wordpress.com/2015/09/03/jacob-holdt-and-the-sadness-of-his-lies/>.
- Katz, Leslie. 1981. «An interview with Walker Evans». En *Photography in print*, de Vicki Goldberg. Nueva York: Touchstone.
- Kauter, Clément. 2019. «Ed Ruscha, Every building on the Sunset Strip, Self-published, 1966 | Bookshop Le Plac'Art Photo». Le Plac'Art Photo. 2019.  
[https://placartphoto.com/book/339/every\\_building\\_on\\_the\\_sunset\\_strip-ed\\_ruscha](https://placartphoto.com/book/339/every_building_on_the_sunset_strip-ed_ruscha).
- Kearney, Richard. 2002. *The Wake of Imagination*. Londres: Routledge.  
<http://www.gilblank.com/images/pdfs/blankstruthintvw.pdf>.
- Keijser, Hester. 2009. «The Great Unseen: Onorato & Krebs». *Beikey* (blog). 9 de diciembre de 2009. <http://www.beikey.net/mrs-deane/?p=3072>.
- Keimig, Lance. 2012. *Night Photography: Finding Your Way in the Dark*. Boca Raton, FL: CRC Press.
- Keller, Judith. 1995. *Walker Evans: The Getty Museum Collection*. Seattle: Getty Publications.
- Keller, Judith, y Dorothea Lange. 2002. *Dorothea Lange: Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Editado por J. Paul Getty Museum (Los Angeles). Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

- Keller, Ulrich, y J. David Farmer. 1986. *The Highway as Habitat: A Roy Stryker Documentation, 1943-1955*. 1.<sup>a</sup> ed. Santa Barbara, CA: University Art Museum.
- Kelly, Susan Croce. 1990. *Route 66: The Highway and Its People*. Norman, OK: University of Oklahoma Press.
- Kennedy, David M. 2005. *Entre el miedo y la libertad: los EEUU: de la Gran Depresión al fin de la Segunda Guerra Mundial (1929-1945)*. Traducido por Eduardo Hojman. Barcelona: Edhasa.
- Kerouac, Jack. 1955. *On the road*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Penguin Books.
- . 1970. «On the Road to Florida». *Evergreen Review*, enero de 1970.  
<https://www.abebooks.com/first-edition/Evergreen-Review-74-Rosset-Barney-Jack/4743436890/bd>.
- . 2009a. «En el camino». *Exit: imagen y cultura*, n.º 34: 75.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2968298>.
- . 2009b. *En la carretera: el rollo mecanografiado original*. Traducido por Jesús Zulaika. Barcelona: Anagrama.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extlib?codigo=397114>.
- . 2011. *On the road: the original scroll*. Londres: Viking.
- . 2018. *En la carretera*. Traducido por Jesús Zulaika Goicoechea. 1.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Anagrama.
- Kerouac, Jack, Robert Frank, y Alfred Leslie. 2008. *Pull My Daisy*. Göttingen: Steidl.
- Keyes, Ralph. 2007. *The Quote Verifier: Who Said What, Where, and When*. Nueva York: Saint Martin's Press.
- Khasnis, G. 2006. «Two women and a photograph». *The Hindu*, 30 de abril de 2006.
- Kim, David Young. 2014. *The Traveling Artist in the Italian Renaissance: Geography, Mobility, and Style*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Kim, Eric. 2014a. «6 Lessons Joel Sternfeld Has Taught Me About Street Photography». Eric Kim Photography. 14 de febrero de 2014.  
<http://erickimphotography.com/blog/2014/02/14/6-lessons-joel-sternfeld-has-taught-me-about-street-photography/>.
- . 2014b. «14 Lessons Alec Soth Has Taught Me About Street Photography». Eric Kim Photography. 25 de febrero de 2014.  
<http://erickimphotography.com/blog/2014/02/25/14-lessons-alec-soth-has-taught-me-about-street-photography/>.

- Kim, Eric, y Cindy Nguyen. 2017. *Masters: Learn from the Masters of Photography*. 2.<sup>a</sup> ed. Vol. 1. California: Haptic.
- Kindleberger, Charles P., Robert Aliber, y Robert Solow. 2005. *Manias, Panics, and Crashes: A History of Financial Crises*. 5.<sup>a</sup> ed. Hoboken, NJ: Wiley.
- King, David C. 2014. *Dorothea Lange: Photographer of the People: Photographer of the People*. Londres: Routledge.
- «King's College London - 1861: James Clerk Maxwell's greatest year». 2011. Kings Colledge London. 18 de abril de 2011.  
<https://www.kcl.ac.uk/newsevents/news/newsrecords/2011/04Apr/JamesClerkMaxwell.aspx>.
- Kintscher, Tatjana. 2017. *Gertrude Käsebier. Künstlerische Ausgestaltung ihrer Fotografien*. München: GRIN Verlag.
- Kirby, Tim. 2009. *The Genius of Photography*. Reino Unido: 2 Entertain.
- Kisselbach, Hans-Günter. 2017. *Barnack's First Leica: The second Life of a Forgotten Historic Camera*. Online: Autoeditado.
- Klapheke, Rachelle. 2012. «Doug Rickard's Street View». The New Yorker. 2012.  
<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/doug-rickards-street-view>.
- Klee, Paul. 1920. «Schöpferische Konfession: Paul Klee». En *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung*, editado por Kasimir Edschmid, 1.<sup>a</sup> ed., 13:24-40. Berlín: Erich Reiß Verlag.  
[https://de.wikisource.org/wiki/Sch%C3%B6pferische\\_Konfession:\\_Paul\\_Klee](https://de.wikisource.org/wiki/Sch%C3%B6pferische_Konfession:_Paul_Klee).
- Klein, Maury. 2003. *Rainbow's End: The Crash of 1929*. Oxford: Oxford University Press.
- Klima, Stefan. 1998. *Artists Books: A Critical Survey of the Literature*. Nueva York: Granary Books.
- Knudson, David. 2012. *Route 66: The Mother Road*. Nueva York: Bloomsbury Publishing.
- «Kodak Elite Chrome Extra Color 100 Film». 1998. Kodak. 1998.  
<http://wwwru.kodak.com/cluster/global/en/consumer/products/techInfo/e126/index.shtml>.
- «Kodak from Nodak». 2010. *Prairie Public Broadcasting: Dakota Datebook* (blog). 2010.  
<http://www.prairiepublic.org/radio/dakota-datebook>.
- «Kodak, George Eastman». 2011. El blog de Moebius. 2011. <http://www.moebius-bcn.com/kodak-george-eastman/>.
- Kolker, Robert Phillip, Robert Kolker, y Peter Beicken. 1993. *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Koolhaas, Rem. 2008. *La ciudad genérica*. 1.<sup>a</sup> ed. GG mínima. Barcelona: Gustavo Gili.
- Korstanje, Maximiliano. 2006. «El viaje: una crítica al concepto de "no lugares"». *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social* 1 (10): 211–238.
- Kouwenhoven, Bill. 2006. «Picturing the Landscape». *European photography: art magazine* 27 (79): 13-15.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3376806>.
- Kowsky, Francis R. 2003. *Country, Park & City: The Architecture and Life of Calvert Vaux*. Oxford: Oxford University Press.
- Krabbendam, Hans, y Giles Scott-Smith, eds. 2003. *The Cultural Cold War in Western Europe, 1945-1960*. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Psychology Press.
- Kracauer, Siegfried, y Karsten Witte. 1994. *Das Ornament der Masse: Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kracauer, Siegfried, Laura S Carugati, Christian Ferrer, y Karsten Witte. 2009. *El ornamento de la masa: la fotografía y otros ensayos*. 1.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Gedisa.
- Krauss, Rosalind. 1974. «Rauschenberg and the Materialized Image». *Artforum*, diciembre de 1974. <https://www.artforum.com/print/197410/rauschenberg-and-the-materialized-image-36098>.
- . 1996. «La escultura en el campo expandido». *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*.
- . 2002. *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. 1.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- . 2015. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Krongauz, V. V., y A. D. Trifunac. 1995. *Processes in Photoreactive Polymers*. Nueva York: Springer Science & Business Media.
- Kruger, Barbara. 1994. *Remote Control: Power, Cultures, and the World of Appearances*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kruzynski, Annette, Tobias Bezzola, James Lingwood, y Thomas Struth. 2010. *Fotografien 1978-2010*. Traducido por Matthias Wolf y Ursula Wulfekamp. 1.<sup>a</sup> ed. München: Schirmer/Mosel Verlag.
- Kuhn, Annette. 1996. «Rembrenbance». En *Illuminations: Women writing on photography from the 1850s to the present*, editado por Liz Heron y Val Williams. Londres: I.B. Tauris.

- Kurland, Justine. 2015. «Justine Kurland - This Train is Bound for Glory». Ahorn Magazine. 2015. [http://www.ahornmagazine.com/issue\\_8/essay\\_kurland/essay\\_kurland.html](http://www.ahornmagazine.com/issue_8/essay_kurland/essay_kurland.html).
- . 2016. «Six Years on the Road, as an Artist and a Mother». *The New Yorker*, 21 de octubre de 2016. <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/six-years-on-the-road-as-an-artist-and-a-mother>.
- Kweit, Robert W., y Mary Grisez Kweit. 1999. *People and Politics in Urban America*. Londres: Taylor & Francis.
- La Biennale di Venezia, ed. 2003. *Venedig 2003: Candida Höfer, Martin Kippenberger*. Köln: Walther König.
- «“La primera víctima cuando llega la guerra es la verdad”». 2016. *Aleteia.org* (blog). 20 de septiembre de 2016. <http://es.aleteia.org/2016/09/20/la-primera-victima-cuando-llega-la-guerra-es-la-verdad/>.
- Laderman, David. 2010. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press.
- Lageira, Jacinto. 2003. «Andreas Gursky: A Hellish World». *Parachute: contemporary Art Magazine*, n.º 110: 56-75.
- Lahue, Kalton C., y Joseph A. Bailey. 2001. *Glass, Brass, and Chrome: The American 35mm Miniature Camera*. Norman, OK: University of Oklahoma Press.
- Lalumia, Matthew Paul. 1984. *Realism and Politics in Victorian Art of the Crimean War*. Ann Arbor, MI: Umi Research Press.
- Lane, Anthony. 2009. «Road Show». *The New Yorker*. 14 de septiembre de 2009. <http://www.newyorker.com/magazine/2009/09/14/road-show>.
- Lane, Jack, y Maurice Osullivan. 1999. *American Reader: 1900-1945*. Washington D.C.: United States Information Agency.
- Lane, James B. 1974. *Jacob A. Riis and the American city*. Kennikat Press national university publications. Interdisciplinary urban studies. Port Washington, NY: Kennikat Press.
- Lange, Christy, Stephen Shore, Michael Fried, y Joel Sternfeld. 2007. *Stephen Shore*. Contemporary artists. Londres: Phaidon Press.
- Lange, Dorothea. 1980. *Dorothea Lange: Farm Security Administration Photographs, 1935-1939*. Editado por Farm Security Administration. 1.ª ed. Glencoe, IL: Text-Fiche Press.



- Lange, Dorothea, Robert Colescott, y Therese Heyman, eds. 1982. *Dorothea Lange: Photographs of a Lifetime*. Millerton, NY: Aperture Foundation.
- Lange, Dorothea, Keith F Davis, y Kelle A Botkin. 1995. *The photographs of Dorothea Lange*. Kansas City: Hallmark Cards.
- Lange, Dorothea, y George P. Elliott. 1966. *Dorothea Lange: Museum of Modern Art Exhibition Catalogue, 1966*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Lange, Dorothea, Linda Gordon, y Gary Y. Okihiro. 2008. *Impounded: Dorothea Lange and the Censored Images of Japanese American Internment*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Lange, Dorothea, y Therese Thau Heyman. 1994. *Dorothea Lange: American Photographs*. Editado por San Francisco Museum of Modern Art, Milwaukee Art Museum, y International Center of Photography. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.
- Lange, Dorothea, y Paul S. Taylor. 2006. «An American Exodus (A Record of Human Erosion)». *Formas de arquitectura y arte*, n.º 15: 88-90.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2664020>.
- Lange, Dorothea, Paul Taylor, y Sam Stourdzé. 1999. *An American Exodus: A Record of Human Erosion*. 1.ª ed. Histoire figurée. Paris: Place.
- Lange, Susanne. 2014. *Bernd & Hilla Becher: Basic Forms / Ground for Men*. 1.ª ed. München: Schirmer/Mosel Verlag.
- Lange, Susanne, y Jeremy Gaines. 2007. *Bernd and Hilla Becher: Life and Work*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Langer, Suzanne. 1997. *Vergleichende Konzeptionen: August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher*. 1.ª ed. München: Schirmer/Mosel Verlag.
- Larrabee, Eric. 1955. «The Grat Love Affair». *Industrial Design*, 1955.
- Larson, Kay. 1993. «Los paseos geológicos de Robert Smithson». En *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*, de Robert Smithson, editado por IVAM Centre Julio González. Valencia: IVAM Centre Julio González Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- Larson, Len. 2008. *Dreams to Automobiles*. Bloomington, IN: Xlibris Corporation.
- Larson, Olaf F., Edward O. Moe, y Julie N. Zimmerman. 2010. *Sociology in Government: The Galpin-Taylor Years in the U.S. Department of Agriculture, 1919-1953*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

- «Las fotos sacrílegas de Bittar Perinetti». 2002. ABC Color. 2002.  
<http://www.abc.com.py/edicion-impresas/suplementos/cultural/las-fotos-sacrilegas-de-bittar-perinetti-669962.html>.
- Last, Nana. 2005. «Thomas Struth: From Image to Archive to Matrix». *Praxis: Journal of Writing and Building*, n.º 7: 78-87.  
[https://www.jstor.org/stable/24329018?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/24329018?seq=1#page_scan_tab_contents).
- Lastra, Antonio, ed. 2010. *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras*. Pozuelo de Alarcón: Plaza y Valdés.
- Lau, Katharina. 2012. «El Grand Tour: el signo de educación de un gentleman». *De arte: revista de historia del arte*, n.º 11: 131-42.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4055519>.
- Lauf, Cornelia, y Clive Phillpot. 1998. *Artist/Author: Contemporary Artists' Books*. Nueva York: Distributed Art Publishers.
- Laurel, Brenda. 2003. *Design Research: Methods and Perspectives*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lázaro, Pedro F. Alvarez. 1996. *Librepensamiento y secularización en la Europa contemporánea*. Comillas: Universidad Pontificia Comillas.
- Leavitt, Helen. 1971. *Superhighway-- superhoax*. Nueva York: Ballantine Books.
- Lederman, Russet. 2012. «Delpire & Co.» *Monsters & Madonnas* (blog). 29 de mayo de 2012. <https://monstersandmadonnas.blog/2012/05/29/delpire-co/>.
- «Lee Friedlander Retrospective - Photographs by Lee Friedlander». 2006. LensCulture. 2006. <https://www.lensculture.com/articles/lee-friedlander-lee-friedlander-retrospective>.
- Lee, Pamela M. 2012. *Forgetting the Art World*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lee, Russell, y F. Jack Hurley. 1978. *Russell Lee: Photographer*. Dobbs Ferry, NY: Morgan & Morgan.
- Lee, Russell, y Nicholas Lemann. 2008. *The Photographs of Russell Lee*. Editado por Library of Congress Prints and Photographs Division y Prints and Photographs Division. Washington D.C.: Library of Congress.
- Leider, Philip. 1963. «Philip Leider on Books». *Artforum*, febrero de 1963.  
<https://www.artforum.com/print/196303/books-77348>.
- LeMaster, J. R., y Donald D. Kummings. 2013. *The Routledge Encyclopedia of Walt Whitman*. Londres: Routledge.

- Leonard, Herbert B., y Stirling Silliphant. 1960. *Route 66*.  
<http://www.imdb.com/title/tt0053534/>.
- Leonardi, Nicoletta, y Simone Natale. 2018. *Photography and Other Media in the Nineteenth Century*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Leopold, Todd. 2012. «Not even nostalgia could save Kodak». CNN. 2012.  
<https://www.cnn.com/2012/01/23/us/kodak-culture-bankruptcy/index.html>.
- Leslie, E. 2007. «Kracauer's Weimar Geometry and Geomancy». *New formations.*, n.º 61: 34-48.
- Leuchtenburg, William E. 1995. *The FDR Years: On Roosevelt and his Legacy*. Nueva York: Columbia University Press.
- Levoy, Marc. 2013. «The Stanford CityBlock Project». Stanford Computers Graphics Laboratory. 21 de noviembre de 2013.  
<http://graphics.stanford.edu/projects/cityblock/>.
- Lewallen, Constance M., y Karen Moss. 2011. *State of Mind: New California Art Circa 1970*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Lewis, George, y Benjamin Piekut. 2016. *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- LeWitt, Sol. 1967. «Paragraphs on Conceptual Art». *Artforum*, 1967.  
[http://emerald.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol\\_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm](http://emerald.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm).
- Liberman, Anatoly. 2008. «On Hobos, Hautboys, and Other Beaus». OUPblog. 12 de noviembre de 2008. <https://blog.oup.com/2008/11/hobo/>.
- Liendivit, Zenda. 2015. *El pensamiento fronterizo: crónicas y notas publicadas en Revista Contratiempo, Buenos Aires, 2000-2015*. Buenos Aires: Contratiempo.
- Life*. 1969. «The Highway as a Killer», mayo de 1969.
- Light, Ken, y Kerry Tremain. 2010. *Witness in our time working lives of documentary photographers*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Lima Greene, Alison de. 1993. «Dennis Oppenheim: No Photography». *Spot*, Spring de 1993.  
[http://spot.hcponline.org/pages/dennis\\_oppenheim\\_no\\_photography\\_1915.asp](http://spot.hcponline.org/pages/dennis_oppenheim_no_photography_1915.asp).
- Linden, George W., y William Stott. 1975. «Documentary Expression and Thirties America». *Journal of Aesthetic Education* 9 (2): 124.  
<https://doi.org/10.2307/3331740>.

- Link, William A., y Arthur Stanley Link. 1993. *American Epoch: A History of the United States since 1900*. 7.<sup>a</sup> ed. Nueva York: McGraw-Hill.
- Lippard, Lucy R. 1966. *Pop Art*. Santa Barbara, CA: Praeger.
- . 1977. «The Artists' Book Goes Public». *Art in America* 65 (1): 40-41.  
<https://www.are.na/block/684652>.
- . 1987. «The Artist's Book Goes Public». En *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, editado por Joan Lyons. Layton: Peregrine Smith Books.
- . 2004. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1996 a 1972*. Madrid: Akal Ediciones.
- Lirón, Ana. 2016. «Escuela de Düsseldorf». Blog. *Ana Lirón de Robles* (blog). 22 de junio de 2016. <https://analironderobles.wordpress.com/2016/06/22/escuela-de-dusseldorf/>.
- Listokin, David, David Stanet, y Ningyuan Wei. 2011. *Route 66 Economic Impact Study*. Editado por Edward J. Bloustein School of Planning and Public Policy (Rutgers University), Rutgers University Center for Urban Policy Research, World Monuments Fund (New York N.Y.), y United States National Park Service. New Brunswick, NJ: Rutgers Center for Urban Policy Research.
- Liu, Michael. 1998. «Nikon camera models SLR 1959-1965». *Mir*. 1998.  
<http://www.mir.com.my/rb/photography/companies/nikon/htmls/models/htmls/slr5965.htm>.
- Lloréns, Hilda. 2014. *Imaging The Great Puerto Rican Family: Framing Nation, Race, and Gender during the American Century*. Nueva York: Lexington Books.
- «Lo que queda del Grand Tour». 2001. *Descubrir el arte*, n.º 29: 76-82.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=203381>.
- London, Ron. 2017. *History of the Automobile 1769-1945*. Online: Page Publishing.
- Loomis, Jim. 2015. *All Aboard: The Complete North American Train Travel Guide*. Chicago: Chicago Review Press.
- López, Irene. 2010. «El viaje sin retorno: visualidad, memoria y nomadismo en la obra de Sebald». *Arte y políticas de identidad*, n.º 3: 71-86.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4966917>.
- López, Iván. 2009. «Esos relámpagos de cotidianeidad. Entrevista a Paul Graham». *Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América*, n.º 82: 56-65.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3026248>.

- López Rodríguez, Silvia. 2008. «Orientación y desorientación en la ciudad. La teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico». Granada: Universidad de Granada.  
<https://hera.ugr.es/tesisugr/15793370.pdf>.
- Losilla, Carlos. 2014. «Del viaje y sus azares». *Caiman cuadernos de cine*, n.º 33: 75.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4898161>.
- Lothrop, Eaton S. 1982. *A Century of Cameras From the Collection of the International Museum of Photography at George Eastman House*. Dobbs Ferry, NY: Morgan & Morgan.
- Lovelace, Carey. 2007. «Justine Kurland at Mitchell-Innes & Nash». *Art in America* 95 (8): 162-162. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=5697693>.
- Loyrette, Henri, y Marie-Laure Bernadac. 2006. *Candida Höfer: Louvre*. 1.ª ed. München: Schirmer/Mosel Verlag.
- Luck, Owen. 2006. «A Witness at Wounded Knee, 1973». *The Princeton University Library Chronicle* 67 (2): 330-57.  
[https://blogs.princeton.edu/westernamericana/wp-content/uploads/sites/43/2013/01/Luck\\_A-Witness-at-Wounded-Knee-1973.pdf](https://blogs.princeton.edu/westernamericana/wp-content/uploads/sites/43/2013/01/Luck_A-Witness-at-Wounded-Knee-1973.pdf).
- Luelmo Jareño, J. M. de. 2007. «Habitar las sombras: la fotografía en la literatura de W.G. Sebald». En *Congreso de historia de la fotografía*, 114-24. Zarautz: Photomuseum.
- Lugon, Olivier. 2001. *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. París: Macula.
- Lyden, Anne M., y Weston J. Naef. 2005. *Paul Strand: Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Editado por J. Paul Getty Museum. Seattle: Getty Publications.
- Lynch, Kevin. 2015. *La imagen de la ciudad*. 1.ª ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lyon, Danny. 1968. *The bikeriders*. Nueva York: Macmillan.
- . 2010. *Memories of the Southern Civil Rights Movement*. Santa Fe, NM: Twin Palms Publishers.
- . 2014. *The Seventh Dog*. Londres: Phaidon Press.
- Lyons, Joan. 1993. *Artist's Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Layton, UT: Gibbs Smith.
- Lytard, Jean-Francois. 1988. *Lo inhumano charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.

- MacLennan, Gloria Crespo. 2016. «Hojas de hierba: el proyecto fallido de Edward Weston». *Babelia*, 16 de diciembre de 2016, sec. Babelia.  
[https://elpais.com/cultura/2016/12/15/babelia/1481810627\\_903290.html](https://elpais.com/cultura/2016/12/15/babelia/1481810627_903290.html).
- . 2018. «Dorothea Lange: retratos para cambiar el mundo». *El País*, 29 de noviembre de 2018, sec. Babelia.  
[https://elpais.com/cultura/2018/10/05/babelia/1538729434\\_111080.html](https://elpais.com/cultura/2018/10/05/babelia/1538729434_111080.html).
- Maderuelo, Javier. 2012. *Caminos de la escultura contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Maffei, Giorgio, y Maura Picciau. 2008. *The Book as a Work of Art*. Mantua: Edizioni Corraini. [http://worldcat.org/search?q=on:CAXTE+http://e-artexte.ca/cgi/oai2+DCG\\_ENTIRE\\_REPOSITORY+CNTCOLL](http://worldcat.org/search?q=on:CAXTE+http://e-artexte.ca/cgi/oai2+DCG_ENTIRE_REPOSITORY+CNTCOLL).
- Maggia, Filippo. 2005. «Interceptando la ciudad». *Exit: imagen y cultura*, n.º 17: 24.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=1090089>.
- Maggia, Filippo, y Thomas Ruff. 2006. *Thomas Ruff: The Grammar of Photography*. 1.<sup>a</sup> ed. Milán: Nepente.
- Mah, Sergio. 2009. *PHotoEspaña 2009*. Madrid: La Fábrica.
- Maher, Paul. 2007. *Kerouac: The Definitive Biography*. Lanham, MD: Taylor Trade Publications.
- Mallo, Agustín Fernández. 2019. «Fundación mítica del nacionalismo americano». *El Cultural* (blog). 24 de mayo de 2019. <https://elcultural.com/walt-whitman-fundacion-mitica-nacionalismo-americano>.
- Manca, Joseph, Patrick Bade, y Sarah Costello. 2014. *1000 Esculturas de los Grandes Maestros*. Nueva York: Parkstone International.
- Manen, Martí. 2012. *Salir de la exposición: (si es que alguna vez habíamos entrado)*. 1.<sup>a</sup> ed. Bilbao: Consonni.
- Mansker, Dennis. 2019. «Interactive Maps for Jack Kerouac's On the Road». Dennis Mansker. 2019. <http://www.dennismansker.com/ontheroad.htm>.
- Marchal, Florence. 2008. «La limite comme chemin». Florence Marchal. 2008.  
<https://www.florencemarchal.be/portfolio/work1950/>.
- Marcos, Fernando. 2017. «120 y 135 – Duelo de formatos y formas». *Albedo Media* (blog). 17 de abril de 2017. <https://www.albedomedia.com/clasico/analogico/120-y-135-duelo-de-formatos-y-formas/>.
- Marglin, Stephen A. 1988. *Lessons of the Golden Age of Capitalism*. Helsinki: World Institute for Development Economics Research, United Nations University.

- Marglin, Stephen A., y Juliet B. Schor, eds. 1990. *The Golden Age of Capitalism: Reinterpreting the Postwar Experience*. Gloucestershire: Clarendon Press.
- Margolis, Marianne Fulton, ed. 2019. *Camera Work: The Complete Image Collection*. Mineola, NY: Courier Dover Publications.
- Maria, Lawrence J. de. 1987. «Stocks Plunge 508 Points, a Drop of 22.6%; 604 Million Volume Nearly Doubles Record». *The New York Times*, 20 de octubre de 1987, sec. Business. <https://www.nytimes.com/1987/10/20/business/stocks-plunge-508-points-a-drop-of-22.6-604-million-volume-nearly-doubles-record.html>.
- Marien, Mary Warner. 2006. *Photography: A Cultural History*. Londres: Laurence King Publishing.
- Marignier, Jean-Louis. 2012. «Histoire de la redécouverte des procédés de l'invention de la photographie par Nicéphore Niépce». *Histoire de la recherche contemporaine. La revue du Comité pour l'histoire du CNRS* 1 (2): 145-56. <https://doi.org/10.4000/hrc.171>.
- Marinetto, Jesus. 2011. «Fotógrafos en Profundidad: Erich Salomon». Hipertextual. 6 de mayo de 2011. <https://hipertextual.com/archivo/2011/05/fotografos-en-profundidad-erich-salomon-v/>.
- Marot, Sébastien. 2006. *Suburbanismo y el arte de la memoria*. 1.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- Marshall, Richard D. 2005. *Ed Ruscha*. Londres: Phaidon Press.
- Marter, Joan M. 2011. *The Grove Encyclopedia of American Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Martín, Alberto. 2006. «Entrevista | “El «sueño americano» es un espejismo al revés”». *El País*, 11 de noviembre de 2006. [http://elpais.com/diario/2006/11/11/babelia/1163203567\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/11/11/babelia/1163203567_850215.html).
- Martin, Justin. 2011. *Genius of Place: The Life of Frederick Law Olmsted*. Londres: Hachette.
- Martin Kasler. 2015. «Holdt Sagen». *Danskeren - Indsig-Udsyn*, diciembre de 2015. <https://docplayer.dk/21208451-Udsyn-om-udviklingen-i-det-danske-samfund-dec-2015-indsigt-jacob-holdt-sagen-indsigt-valg-rets-forbehold-udsyn-indvandring-arbejdskraft.html>.
- Martínez Arrarás Caro, Carlos, Antonio Rabazas Romero, Denica Vasinova Sabeva, y María Teresa Angulo Delgado. 2013. «Los artistas nómadas de los Balcanes. El panorama del arte contemporáneo emergente en los Balcanes y su migración hacia y desde el mundo». *Arte y Ciudad: revista de Investigación*, n.º 3: 491-506. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4704588>.

- Martínez, Carlos. 2016. «“La cámara fotográfica es un instrumento que enseña a gente cómo ver sin una cámara fotográfica” (Dorothea Lange)». *Famosos fotógrafos* (blog). 2016. <http://famososfotografos.blogspot.com/2016/11/la-camara-fotografica-es-un-instrumento.html>.
- Martinique, Elena. 2017. «How Robert Frank’s Book *The Americans* Redefined American Photography». Widewalls. 22 de octubre de 2017. <https://www.widewalls.ch/robert-frank-the-americans-albertina>.
- Martinon, Miguel. 2016. *Era obra de su tiempo: texto y contexto de La Regenta*. Madrid: Editorial Verbum.
- Marx, Karl. 2000. *Selected writings*. Editado por David McLellan. Oxford.
- Marzabal, Íñigo. 1998. *Wim Wenders*. Signo e imagen 43. Madrid: Cátedra.
- Marzal, José Javier. 2011. *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Marzona, Daniel. 2004. *Minimal Art*. Köln: Taschen.
- Matt, Gerald. 2009. *Thomas Ruff: Oberflächen, Tiefen / Surfaces, Depths*. Nürnberg: Kunsthalle Wien.
- Matthews, Katherine Oktober. 2015. «Likes Will Tear Us Apart: An Interview with Doug Rickard». GUP Magazine. 2015. <http://www.gupmagazine.com/articles/likes-will-tear-us-apart-an-interview-with-doug-rickard>.
- Mauch, Christof, y Thomas Zeller, eds. 2008. *The World Beyond the Windshield: Roads and Landscapes in the United States and Europe*. Athens, OH: Ohio University Press.
- Mayesky, Mary. 2014. *Creative Activities and Curriculum for Young Children*. Boston: Cengage Learning.
- Maynard, Patrick. 2000. *The Engine of Visualization: Thinking Through Photography*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Mayorgas, Pilar. 2012. «La escuela de Dússeldorf y el cine de Wim Wenders». *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, n.º 4: 88-119. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3900908>.
- Mazorra, Javier. 2010. «El viaje se transforma en arte». *El Mundo*. 2010. <http://viajes.elmundo.es/2010/07/12/ventanillaopasillo/1278932030.html>.
- Mazzari, Louis. 2006. *Southern Modernist: Arthur Raper from the New Deal to the Cold War*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.



- McBride, Joseph, y Josep Escarré. 2009. *Tras la pista de John Ford = Searching for John Ford: a life*. Madrid: T & B Editores.
- Mccauley, Anne, Peter C. Bunnell, y Adrienne Lundgren. 2017. *Clarence H. White and His World: The Art & Craft of Photography, 1895-1925*. New Haven, CT: Yale University Press.
- McCausland, Elisabeth. 1996. «Documentary Photography». En *Illuminations: Women writing on photography from the 1850s to the present*, editado por Liz Heron y Val Williams. Londres: I.B.Tauris.
- McDarrah, Gloria S., Fred W. McDarrah, y Timothy S. McDarrah. 1999. *The Photography Encyclopedia*. München: Schirmer/Mosel Verlag.
- McGinley, Ryan, y Catherine Opie. 2010. «Catherine Opie, 2017». Ryan McGinley. 27 de enero de 2010. <http://ryanmcginley.com/catherine-opie-2017/>.
- McGrane, Bernard. 1989. *Beyond Anthropology*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Columbia University Press.
- McHenry, Robert. 2018. «Route 66». Encyclopedia Britannica. 2018. <https://www.britannica.com/topic/Route-66>.
- McKenzie, Jai. 2014. *Light and Photomedia: A New History and Future of the Photographic Image*. Nueva York: Bloomsbury Publishing.
- McKeown, James M. McKeown & Joan C. 1994. *McKeown's Price Guide to Antique & Classic Cameras 1995-96*. 9.<sup>a</sup> ed. Grantsburg, WI: Centennial Photo Service.
- McKowen, Ken, y Dahlynn McKowen. 2006. *Best of California's Missions, Mansions, and Museums*. 1.<sup>a</sup> ed. Birmingham, AL: Wilderness Press.
- McLaren, Brian, y D Medina Lasansky. 2006. *Arquitectura y turismo: percepción, representación y lugar*. 1.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- McLuhan, Marshall. 1994. *Understanding Media: The Extensions of Man*. 1.<sup>a</sup> ed. Cambridge, MA: MIT Press.
- McNamara, Robert. 2017. «Why No Combat Photographs Were Taken In the Civil War». ThoughtCo. 2017. <https://www.thoughtco.com/combat-photographs-from-the-civil-war-1773718>.
- McNeely, Jeffrey A. 2001. *The Great Reshuffling: Human Dimensions of Invasive Alien Species*. Cambridge: International Union for Conservation of Nature.
- McQuire, Scott. 2017. *Geomedia: Networked Cities and the Future of Public Space*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.

- Mead, William Edward. 1972. *The grand tour in the eighteenth century*. Nueva York: Benjamin Blom.
- Meggs, Philip B., y Alston W. Purvis. 2011. *Meggs' History of Graphic Design*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Mellado, José Ramón Alcalá, y Vicente Jarque Soriano. 2016. *Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo de Cuenca*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- Mellor, David, ed. 1978. *Germany: The New Photography 1927-33*. Londres: Arts Council of Great Britain.
- Mellow, James Robert, y Hilton Kramer. 1999. *Walker Evans*. Nueva York: Basic books.
- Mellquist, Jerome. 1969. *The Emergence of an American Art*. Port Washington, NY: Kennikat Press.
- Melosi, Martin V. 2008. *The Sanitary City: Environmental Services in Urban America from Colonial Times to the Present*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press.
- . 2010. «The Automobile Shapes The City: Suburban Communities». University of Michigan. 2010.  
[http://www.autolife.umd.umich.edu/Environment/E\\_Casestudy/E\\_casestudy12.htm](http://www.autolife.umd.umich.edu/Environment/E_Casestudy/E_casestudy12.htm).
- Meltzer, Milton. 1978. *Dorothea Lange: A Photographer's Life*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- Meltzer, Milton, Donna Diamond, y Dorothea Lange. 1986. *Dorothea Lange: Life Through the Camera*. Nueva York: Puffin Books.
- Melville, Annette. 1985. *Farm Security Administration, Historical Section: A Guide to Textual Records in the Library of Congress*. Editado por Library of Congress. Washington D.C.: Library of Congress.  
<https://catalog.hathitrust.org/Record/006748893>.
- Mendelsohn, Erich. 1991. *Amerika: Bilderbuch eines Architekten*. Braunschweig: Vieweg.
- Méndez, Álvaro. 2017. «Una fotógrafa estadounidense captura el momento preciso de su propia muerte en Afganistan». *Photolari* (blog). 4 de mayo de 2017.  
<https://www.photolari.com/una-fotografa-estadounidense-captura-el-momento-preciso-de-su-propia-muerte-en-afganistan/>.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1979. *Le Visible et l'Invisible / Notes de travail*. Editado por Claude Lefort. Paris: Gallimard.

- Meyer, Chris. 2009. «The FSA Photographs: Information, or Propaganda?» Boston University. 2009. <https://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-1/the-fsa-photographs-information-or-propaganda/>.
- Meyer, James Sampson. 2004. *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Meyerowitz, Joel. 1990. *Creating a Sense of Place*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- . 2006. «Aftermath». *European photography: art magazine* 27 (79): 106. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3376817>.
- . 2018. «Bio». Joel Meyerowitz. 2018. <https://www.joelmeyerowitz.com/bio/>.
- Michaels, Barbara L. 1992. *Gertrude Käsebier: The Photographer and her Photographs*. Nueva York: H.N. Abrams.
- Michalski, Sergiusz. 2003. *Neue Sachlichkeit: Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933*. Köln: Taschen.
- Miguel, Ainara. 2016. «Representar lo irrepresentable: las fotografías de Lee Miller en Buchenwald y Dachau». *Historia y comunicación social* 21 (1): 155-74. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=5568346>.
- Miguel, Ainara, y Marta Pacheco. 2013. «Mirando miradas. Los otros en la fotografía de Walker Evans». En *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas: Simposio Internacional sobre Política Científica en Comunicación*, 2:527-38. Valladolid: Universidad de Valladolid. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4228977>.
- Mileaf, Janine A., y Carla Yanni. 1993. *Constructing Modernism: Berenice Abbott and Henry-Russell Hitchcock*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Miles, Melissa. 2010. «The Drive to Archive: Conceptual Documentary Photobook Design». *Photographies* 3 (1): 49-68.
- Miller, Lee. 1995. *Der Krieg ist aus*. Berlín: Espresso Verlag.
- . 2009. *Lee Miller and the Surrealist Eye*. Halmstad: Mjellby Konstmuseum. <https://www.abebooks.co.uk/first-edition/Lee-Miller-Surrealist-Eye-Penrose-Antony/1364964664/bd>.
- Millichap, Joseph R. 1983. *Steinbeck and film*. Ungar film library. Nueva York: Ungar.
- Milo, Yossi. 2012. «A New American Picture». Yossi Milo Gallery. 2012. <http://www.yossimilo.com/exhibitions/doug-rickard-2012-10>.

- Minelli, Giovanna. 1989. «Interview with Thomas Struth». En *Une autre objectivité / Another objectivity*, editado por Jean-François Chevrier, Art Contemporain) Exhibition Une Autre Objectivité (Photographie Un'Altra Oggettività (Fotografía, Arte Contemporánea) <1989, Paris; Prato>, y Centre National des Arts Plastiques. Milán: Idea Books.
- Minh-ha, Trinh T. 2013. *Cinema-Interval*. Londres: Routledge.
- Mitchell, W. J. Thomas. 1987. *Iconology: Image, Text, Ideology*. 1.<sup>a</sup> ed. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, William J. 1994. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Mitchell-Innes, Lucy. 2014. «Justine Kurland - Artists - Mitchell-Innes & Nash». Mitchell-Innes & Nash. 2014. <http://www.miandn.com/artists/justine-kurland>.
- Mittelberger, Gottlieb. 1898. *Gottlieb Mittelberger's journey to Pennsylvania in the year 1750 and return to Germany in the year 1754: Containing not only a description of the country according to its present condition, but also a detailed account of the sad and unfortunate circumstances of most of the Germans that have emigrated, or are emigrating to that country*. Traducido por Carl Theodor Eben. Filadelfia: J.J. McVey. <https://trove.nla.gov.au/version/37035297>.
- Moeglin-Delcroix, Anne. 1997. *Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980*. París: Bibliothèque Nationale de France.
- . 2006a. «1962 et après. Una autre idée de l'art». En *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, 348-62. Marseille: Le mot et le reste.
- . 2006b. *Sur le livre d'artiste: articles et écrits de circonstance, 1981-2005*. Formes. Marseille: Mot et le reste.
- Moeschlin, Felix, y Kurt Richter. 1930. *Amerika vom Auto aus*. Leipzig: E. Rentsch Verlag.
- Monastero, Tara P., Paula Yablonsky, y Mary Valentis, eds. 2008. *TechKnowledgies: New Imaginaries in the Humanities, Arts, and Technosciences*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Moneo, Rafael. 2004. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar.
- Montaner, Josep Maria. 1997. *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Montiel, T. 2015. «Photo-Secession». *Fotografía Histórica* (blog). 24 de octubre de 2015. <https://fotografiahistorica.com/tag/photo-secession/>.

- Moore, Heidi N. 2008. «The Panic of 2008? What Do We Name the Crisis?» *Wall Street Journal* (blog). 16 de septiembre de 2008.  
<https://blogs.wsj.com/deals/2008/09/16/the-panic-of-2008-what-do-we-name-the-crisis/>.
- Moore, Kevin. 2018. *Old Paris and Changing New York: Photographs by Eugène Atget and Berenice Abbott*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Moos, Stanislaus von. 1987. *Venturi, Rauch, & Scott Brown buildings and projects*. Nueva York: Rizzoli.
- Mora, Gilles. 1998. *PhotoSpeak: A Guide to the Ideas, Movements, and Techniques of Photography, 1839 to the Present*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Abbéville Press.
- . 2006. *FSA: The American Vision*. Editado por Farm Security Administration. Nueva York: Abrams.
- Mora, Gilles, John T. Hill, y Jacqueline Taylor. 1993. *Walker Evans: The Hungry Eye*. Nueva York: Abrams.
- Moreno Aranguren, Eriz. 2013. *Projekt Beton*. 1.<sup>a</sup> ed. Getxo: Autoeditado.
- Morgan, Ann Lee. 2007. *The Oxford Dictionary of American Art and Artists*. 1.<sup>a</sup> ed. Oxford: Oxford University Press.
- Morgan, Willard Detering. 1971. *The Encyclopedia of Photography: The Complete Photographer, the Comprehensive Guide and Reference for all Photographers*. Vancouver: Greystone Press.
- Morgan, Willard Detering, y Henry M. Lester. 1955. *The Leica Manual: A Manual for the Amateur and Professional, Covering the Field of Miniature Camera Photography*. Nueva York: Morgan & Lester.
- Morrison, Blake. 2006. «Southern discomfort». *The Guardian*, 15 de abril de 2006, sec. Books. <http://www.theguardian.com/books/2006/apr/15/society>.
- Morse, John D. 1972. *Ben Shahn*. Nueva York: Henry Holt & Company.
- Mortenson, Erik. 2010. *Capturing the Beat Moment: Cultural Politics and the Poetics of Presence*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- Moure, Gloria, ed. 1997. *Dan Graham*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Mowbray, A. Q. 1969. *Road to ruin*. Filadelfia: Lippincott.
- Mullen, Chris. 2018. «Fortune Magazine - Informational Images Maps». The Visual Telling of Stories. 2018. <https://www.fulltable.com/vts/f/fortune/menubb.htm>.

- Muntané, Isabel, y Susanna Portell. 2007. «Lee Friedlander: el doble joc de la realitat». *L' Avenç: Revista de història i cultura*, n.º 325: 48-49.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2305216>.
- Muñoz, Maite. 2019. «About Twenty Six Gasoline Stations». *m\_m* (blog). 2019.  
<http://www.em-em.net/2016/07/13/about-twenty-six-gasoline-stations/>.
- Murabayashi, Allen. 2008. «The 8 Best Camera Lenses Ever». *PhotoShelter Blog* (blog). 2 de julio de 2008. <https://blog.photoshelter.com/2008/07/the-8-best-camera-lenses-ever/>.
- Murga, Félix Fernández. 1989. *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Murphy, Jessica. 2012. «Lincoln Kirstein: An American Influence: The Photographs of Walker Evans & Henri Cartier-Bresson at the New York City Ballet». *Theses and dissertations*, n.º Paper 1430 (enero).  
<https://digital.library.ryerson.ca/islandora/object/RULA%3A1856/datastream/OBJ/view>.
- Murphy, Mary. 2003. *Hope in Hard Times: New Deal Photographs of Montana, 1936-1942*. Helena, MO: Montana Historical Society.
- Museum Ludwig Köln, ed. 2016. *La Fotografía del Siglo XX*. Köln: Taschen.
- Musil, Robert. 1978. *Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches*. 1.ª ed. Vol. 2. Reinbek: Rowohlt.
- Mutlu, Toros. 2015. «Redefining the Common: Stephen Shore and Uncommon Places». [https://www.academia.edu/33478283/Redefining\\_the\\_Common\\_Stephen\\_Shore\\_and\\_Uncommon\\_Places](https://www.academia.edu/33478283/Redefining_the_Common_Stephen_Shore_and_Uncommon_Places).
- Mydans, Carl. 1985. *Carl Mydans, photojournalist*. Nueva York: Abrams.
- Myrone, Felicity. 2019. «British topography - “our real national art form”?» The British Library. 2019. <https://www.bl.uk/picturing-places/articles/british-topography-our-real-national-art-form>.
- Naef, Weston J. 1978. *The Collection of Alfred Stieglitz: Fifty Pioneers of Modern Photography*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Namorato, Michael V. 1988. *Rexford G. Tugwell: A biography*. Nueva York: Praeger.
- Nanay, Bence. 2012. «The Macro and the Micro: Andreas Gursky's Aesthetics». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70 (1): 91-100.  
<https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2011.01501.x>.

- Naranjo, Juan. 2005. «Más allá del documento». *Exit Express. Periodico mensual de Información y debate sobre arte*, n.º 15: 8.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3200860>.
- Nardo, Don. 2011. *Migrant Mother: How a Photograph Defined the Great Depression*. Mankato, MN: Capstone.
- Nat King Cole. 1947. *(Get Your Kicks On) Route 66*. Estados Unidos.
- Nates, Óscar Colorado. 2013. «Paul Strand, el fotógrafo directo». *Oscar en Fotos* (blog). 29 de junio de 2013. <https://oscarenfotos.com/2013/06/29/paul-strand-el-fotografo-directo/>.
- Navarro, Miguel Angel Hernández. 2011. «Hacer visible el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)». En *Sociedades en crisis: Europa y el concepto de estética, 2011, ISBN 978-84-8181-500-9, págs. 238-249, 238-49*. Madrid: Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4646166>.
- Nelson, George. 1956. «The Grat Love Affair». *Industrial Design*, 1956.
- Nemenoff, Ben. 2013. «North Dakota Council on the Arts». North Dakota. 29 de octubre de 2013.  
[https://web.archive.org/web/20131029204317/http://www.nd.gov/arts/online\\_artist\\_archive/images-pdfs/H/Houston\\_DavidHenderson.htm](https://web.archive.org/web/20131029204317/http://www.nd.gov/arts/online_artist_archive/images-pdfs/H/Houston_DavidHenderson.htm).
- Netsky, Roland. 2010. «An Interview with Jacob Holdt: “American Pictures” (1993)». *American Suburb X* (blog). 27 de abril de 2010.  
<https://www.americansuburbx.com/2010/04/interview-jacob-holdt-1993.html>.
- Neumüller, Moritz, Oliva María Rubio, Juan José Lahuerta, Lourdes Fernández, Michele Robecchi, Carles Guerra, y Giovanni de Riva. 2006. *Conversaciones con Fotógrafos*. Madrid: La Fábrica.
- «New American Color Photography». 2018. Artsy.net. 2018.  
<https://www.artsy.net/gene/new-american-color-photography>.
- New York World*. 1929. «Stocks Off 5 billion, Crash Is the Worst in Wall St. History», 24 de octubre de 1929.
- Newhall, Beaumont. 1964. *Frederick H. Evans*. Rochester, NY: George Eastman House.
- . 2001. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extlib?codigo=165854>.
- Newhall, Nancy. 1975. *P.H. Emerson: The Fight for Photography as a Fine Art*. Nueva York: Aperture.

- Newhall, Nancy, y Edward Weston, eds. 1973. *The Daybooks of Edward Weston*. Vol. 1-Mexico. Millerton, NY: Aperture Foundation.
- Newland, Joseph N. 2003. *Reinventing the West: The photographs of Ansel Adams and Robert Adams*. Editado por Addison Gallery of American Art. 1.<sup>a</sup> ed. Andover: Addison Gallery of American Art.
- Newton, Helmut. 2012. «Thomas Ruff's Heavenly Bodies». Phaidon. 2012. <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2012/march/15/thomas-ruff-s-heavenly-bodies/>.
- Niebling, Laura. 2018. *Rockumentary: Theorie, Geschichte und Industrie*. Marburg: Schüren Verlag.
- Nieto, Nieves Soriano. 2009. *Viajeros románticos a Oriente: Delacroix, Flaubert y Nerval*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Niewalda, Sabine. 2012. «Manifiesto - Internationale Kurzfilmtage Oberhausen». Kurz Filmtage. 2012. <https://www.kurzfilmtage.de/en/archive/manifiesto/>.
- Niu, Xue. 2016. «Discussion on Pictorial Photography and Pure Photography in the Development of Photographic Art». En , 548-51. Wuhan: Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/icelaic-16.2017.131>.
- Noll, Ute. 2015. «A New American Picture - Suburbs, Technologie und der amerikanische Traum». *Doug Rickard* (blog). 22 de septiembre de 2015. <http://www.dougrickard.com/articles/du-magazine-doug-rickard-a-new-american-picture/>.
- «Nomadismo e historia». 1993. *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, n.º 253: 139-41. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2824170>.
- «North and South: Berenice Abbott's U.S. Route 1». 2017. Florida International University. 2017. <https://wolfsonian.org/whats-on/exhibitions+installations/2017/06/north-and-south-berenice-abbotts-u.s.-route-1.html>.
- Nye, David E. 1999. *Consuming Power: A Social History of American Energies*. Cambridge, MA: MIT Press.
- O'Brien, Sean. 2004. «On the road». *Times literary supplement, TLS*, n.º 5269: 25. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=843568>.
- Oddie, Jason. 1999. «The New Unromantics». *The Independent*. 20 de abril de 1999. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/arts-the-new-unromantics-1088441.html>.



- O'Doherty, Brian. 1982. *American Masters: The Voice and the Myth in Modern Art: Hopper, Davis, Pollock, De Kooning, Rothko, Rauschenberg, Wyeth, Cornell*. Nueva York: Dutton.
- Oerlemans, Onno. 2004. *Romanticism and the Materiality of Nature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Office of Highway Information Management, ed. 1996. *Highway Statistics Summary to 1995*. Washington D.C.: Federal Highway Administration Office of Highway Information Management. <https://www.fhwa.dot.gov/ohim/summary95/>.
- O'Hagan, Sean. 2011a. «Paul Graham: The Photography I Most Respect Pulls Something out of the Ether». *The Observer*, 11 de abril de 2011, sec. Art and design. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/apr/11/paul-graham-interview-whitechapel-ohagan>.
- . 2011b. «Lee Friedlander: America By Car & The New Cars 1964 – Review». *The Observer*, 3 de septiembre de 2011, sec. Art and design. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/04/lee-friedlander-photography-review>.
- . 2012. «Robert Adams: A Photographer with a Profound Sense of Place». *The Guardian*, 16 de febrero de 2012, sec. Art and design. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/16/robert-adams-photographer-sense-place>.
- . 2014. «Robert Frank at 90: The Photographer who Revealed America won't Look Back». *The Guardian*, 7 de noviembre de 2014, sec. Art and design. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/nov/07/robert-frank-americans-photography-influence-shadows>.
- . 2015. «How Hilla Becher found beauty and dignity in industrial decline». *The Guardian*, 15 de octubre de 2015, sec. Art and design. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/15/hilla-becher-photography-beauty-dignity-industrial-decline-appreciation>.
- . 2017. «The Drifter: Joel Sternfeld on his sly Glimpses of Wild America – Seen from the Endless Highway». *The Guardian*, 11 de enero de 2017. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jan/11/joel-sternfeld-photographer-america-interview-colour-photographs-1977-88>.
- . 2018. «Andreas Gursky review | Godlike visions from the great chronicler of our age». *The Guardian*, 20 de enero de 2018, sec. Art and design. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jan/20/andreas-gursky-hayward-gallery-godlike-vision>.
- Ohlin, Alix. 2002. «Andreas Gursky and the Contemporary Sublime». *Art Journal* 61 (4): 23-35. <https://doi.org/10.2307/778148>.

- Ojeda Figueroa, César. 1998. *La presencia de lo ausente: (ensayo sobre el deseo)*. Cuatro Vientos Editorial.
- Olivares, Rosa. 1994. «Walker Evans / Dan Graham: lugares comunes». *Lápiz: Revista internacional del arte*, n.º 102: 28-37.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2903993>.
- . 2004. «Axel Hütte | Terra incognita». Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2004. <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/axel-hutte-terra-incognita>.
- . 2005a. «Alec Soth. Durmiendo junto al Mississippi». *Exit: imagen y cultura*, 2005.
- . 2005b. «Arte y documento». *Exit Express. Periodico mensual de Información y debate sobre arte*, n.º 10: 13.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3200472>.
- . 2009. «¿Te gusta conducir?» *Exit: imagen y cultura*, 2009.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2968283>.
- Oliver, Samantha. 2018. «No Offense to Robert Musil, But...». *Public Seminar* (blog). 6 de abril de 2018. <http://www.publicseminar.org/2018/04/no-offense-to-robert-musil-but/>.
- Olliff, Martin T. 2017. *Getting Out of the Mud: The Alabama Good Roads Movement and Highway Administration, 1898–1928*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press.
- Olmsted, Frederick Law. 2007. *The Papers of Frederick Law Olmsted*. Editado por Charles E. Beveridge. 9 vols. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Olmsted, Frederik Law. 1895. «Parks, Parkways and Pleasure Grounds». *Engineering Magazine* 2 (9).
- Olson, Christopher. 2006. «Stephen Shore». *Border Crossings: A Magazine for the Arts* 25 (1): 107-8. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2428531>.
- Oltmans, Willem L. 1974. *On growth*. Editado por Club of Rome. Nueva York: Capricorn Books.
- «On the Road: Robert Frank, The Farm Security Administration Photographers, Dorothea Lange». 2008. Museum of Contemporary Photography Columbia College Chicago. [http://www.mocp.org/pdf/education/MoCP\\_Ed-Exh-FSA.pdf](http://www.mocp.org/pdf/education/MoCP_Ed-Exh-FSA.pdf).
- Onorato, Taiyo, y Nico Krebs. 2015. *The Great Unreal*. 3.<sup>a</sup> ed. Zürich: Patrick Frey.
- . 2018. «Taiyo Onorato & Nico Krebs». Taiyo Onorato & Nico Krebs. 2018. <https://tonk.ch/>.

- «OPEP: precio medio del petróleo crudo 1960-2018». s. f. Statista. Accedido 22 de mayo de 2019. <https://es.statista.com/estadisticas/635114/precio-medio-del-crudo-fijado-por-la-o pep/>.
- Orden, Lori. 2018. «Leica Camera». *Leica Academy Creative Photography* (blog). 2018. <https://leica-academy.gr/en/leica-camera/>.
- Ortega, Lieya. 2012. «La fotografía como obra de arte». Xataka Foto. 21 de junio de 2012. <https://www.xatakafoto.com/opinion/la-fotografia-como-obra-de-arte>.
- Ortega Oyonarte, Manuel. 2017. «El concepto de objetividad de la obra de arte. El objetivismo bipolar de Jorge Oteiza». Info:eu-repo/semantics/doctoralThesis, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/43503/>.
- Orvell, Miles. 2003. *American Photography*. Oxford: Oxford University Press.
- Osborne, Peter. 2000. *Traveling Light: Photography, Travel and Visual Culture*. Critical image. Manchester: Manchester University Press.
- Owen, Wilfred. 1958. *The New Highways: Challenge to the Metropolitan Region*. Hartford, CT: Connecticut General Life Insurance Company.
- Owens, Craig. 1994. *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Pablo, Alejandro de. 2010. «La carretera (The road). Luz cinérea». *Cameraman: revista técnica cinematográfica*, n.º 40: 20-28. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4375699>.
- Padrón, Juan Carlos. 2014. «Caspar David Friedrich. Lo bello y lo sublime». *Croma Cultura* (blog). 14 de octubre de 2014. <http://www.cromacultura.com/caspar-david-friedrich-lo-bello-y-lo-sublime/>.
- Panofsky, Erwin. 1991. *Perspective as Symbolic Form*. Traducido por Christopher S. Wood. Nueva York: Zone Books.
- Panosso Netto, Alexandre. 2007. «Filosofía del turismo: Una propuesta epistemológica». *Estudios y perspectivas en turismo*, n.º 16. [https://www.researchgate.net/publication/262655122\\_Filosofia\\_del\\_turismo\\_Una\\_propuesta\\_epistemologica](https://www.researchgate.net/publication/262655122_Filosofia_del_turismo_Una_propuesta_epistemologica).
- Pantall, Colin. 2017. «Alec Soth is Sleeping by the Mississippi». *British Journal of Photography*. 9 de noviembre de 2017. <https://www.bjp-online.com/2017/11/alec-soth-mississippi/>.
- Panzer, Mary, y Lewis Hine. 2002. *Lewis Hine*. Londres: Phaidon Press.

- Papageorge, Tod. 2010. «Walker Evans and Robert Frank – An Essay on Influence by Tod Papageorge (1981)». *American Suburb X* (blog). 30 de julio de 2010. <https://www.americansuburbx.com/2010/07/theory-walker-evans-and-robert-frank.html>.
- Pardo, José Luis. 1991. *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. 1.<sup>a</sup> ed. Colección Delos 4. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Pareja, Ana. 2017. «Henri Cartier-Bresson, el padre de la fotografía del “momento decisivo”». *Cultura Fotográfica* (blog). 6 de febrero de 2017. <https://culturafotografica.es/henri-cartier-bresson/>.
- Parejo, Nekane. 2011a. «Retratos de la Gran Depresión: Dorothea Lange, John Ford y John Steinbeck». En *Lo rural en el cine de John Ford*, 41-72. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3935632>.
- . 2011b. «Wenders shooting: La fotografía en el cine de Wenders». En *El cielo sobre Wenders*, de Tasio Camiñas y Carmen Rodríguez. Cine 3. Girona: Luces de Gálibo.
- Parr, Martin, y Gerry Badger. 2004. *The Photobook: A History, Vol. 1*. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Phaidon Press. [http://worldcat.org/search?q=on:CAXTE+http://e-artexte.ca/cgi/oai2+DCG\\_ENTIRE\\_REPOSITORY+CNTCOLL](http://worldcat.org/search?q=on:CAXTE+http://e-artexte.ca/cgi/oai2+DCG_ENTIRE_REPOSITORY+CNTCOLL).
- . 2014. *The Photobook: A History, Vol. 3*. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Phaidon Press.
- Parra, Ernesto. 2007. «El viaje ignorado». *Album, letras, artes*, n.º 92: 87-90. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2581746>.
- Parreño, José María. 2012. «Viaje al exotismo». *Descubrir el arte*, n.º 164: 38-43. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4014996>.
- Partridge, Elizabeth. 2013. *Dorothea Lange: Grab a Hunk of Lightning*. 1.<sup>a</sup> ed. San Francisco: Chronicle Books.
- Partridge, Elizabeth, y Dorothea Lange. 2002. *Restless Spirit: The Life and Work of Dorothea Lange*. Nueva York: Scholastic.
- Paul, Graham. 2003. *American Night*. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Mack. <http://mackbooks.co.uk/books/32-American-Night.html>.
- «Paul Graham | American Night». 2003. Mack Books. 2003. <http://mackbooks.co.uk/books/32-American-Night.html>.
- «Paul Graham. Fractura social». 2008. *Galería Antiquaria: arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*, n.º 268: 62. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2521292>.

- Pavilion, Resnick. 2018. «Shahn, Mooney, and the Apotheosis of American Labor». LACMA. 2018. <http://www.lacma.org/art/exhibition/shahn-mooney-and-apotheosis-american-labor-o>.
- Payant, René. 1982. «L'émancipation du livre d'artiste». *Études françaises* 18 (3): 117-29.
- Pehnt, Wolfgang von. 1975. *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Peirce, Charles S. 1987. *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.
- Peirce, Charles S, y Joseph Chenu. 1984. *Textes anticartésiens*. París: Aubier Montaigne.
- Perec, Georges. 2003. *Especies de Espacios*. Barcelona: Editorial Montesinos.
- Peres, Michael R. 2013. *The Focal Encyclopedia of Photography*. Londres: Taylor & Francis.
- Pérez, Eva María. 2004. «Picaresca de ayer y hoy, Road Movie de hoy y de ayer». *Glosas didácticas: revista electrónica internacional de didáctica de las lengua y sus culturas*, n.º 11. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2255503>.
- Pérez, Jorge. 2013. «La road movie. Directoras españolas al volante: La road movie como viaje de concienciación ética». En *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*, 129-60. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4871995>.
- Perry, Ted. 2006. *Masterpieces of Modernist Cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- «Peru, 1948». 2017. National Gallery of Art. 2017. <https://www.nga.gov/features/robert-frank/peru-1948.html>.
- Peterson, Christian A. 1992. «The photograph beautiful 1895–1915». *History of Photography* 16 (3): 189-232. <https://doi.org/10.1080/03087298.1992.10442552>.
- Petroski, Henry. 2016. *The Road Taken: The History and Future of America's Infrastructure*. Nueva York: Bloomsbury Publishing USA.
- Petruck, Peninah R. 1979. *The Camera Viewed: Writings on Twentieth-century Photography*. Nueva York: E. P. Dutton.
- Phillips, Angela. 2010. «Old Sources: New Bottles». En *New Media, Old News: Journalism and Democracy in the Digital Age*, editado por Natalie Fenton, 87-101. Londres: Sage. <http://www.uk.sagepub.com/books/Book233055>.
- Phillips, Cara. 2008. «Joel Sternfeld on Robert Frank». *Ground Glass* (blog). 7 de febrero de 2008. <https://caraphillips.wordpress.com/2008/02/07/joel-sternfeld-on-robert-frank/>.

- Phillips, Harlan. 2009. «An Interview with Ben Shahn: Communism, Walker Evans, the FSA and the Arts (1965)». *American Suburb X* (blog). 19 de marzo de 2009. <http://www.americansuburbx.com/2009/03/interview-interview-with-ben-shahn-1965.html>.
- Phillpot, Clive. 1993. «Twentysix Gasoline Stations that Shook the World: The Rise and Fall of Cheap Booklets as Art». *Art Libraries Journal* 18 (1): 4-13. <https://doi.org/10.1017/S0307472200008178>.
- . 1999. «Sixteen Books and Then Some». En *Edward Ruscha : editions, 1959 - 1999 : catalogue raisonné*. Minneapolis: Walker Art Center.
- «Photographs of Berenice Abbott's Famous East Coast Road Trip Make a Pit Stop in Miami». 2017. Florida International University. 10 de febrero de 2017. <https://www.fiu alumni.com/stay-connected/alumni-news/newsroom/index.php/2017/02/10/photographs-of-berenice-abbotts-famous-east-coast-road-trip-make-a-pit-stop-in-miami-summer-2017/>.
- Pichler, Michalis. 2009. *Twentysix Gasoline Stations*. Berlín: Printed Matter, greatest hits.
- . 2018. *The Ginza Strip*. Tokio: Kodoji Press. <https://www.ivorypress.com/es/product/the-ginza-strip-2/>.
- Pillen, Cory. 2016. «Picturing Migrants: The Grapes of Wrath and New Deal Documentary Photography by James R. Swensen (Review)». *Journal of Southern History* 82 (4): 968-69. <https://doi.org/10.1353/soh.2016.0299>.
- Pinilla Sánchez, Rafael. 2017. «El auge del paisaje especulativo: una interpretación del ecosistema financiero a partir de la obra de Andreas Gursky». *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, n.º 15: 49-58. <http://repositori.upf.edu/handle/10230/37655>.
- Pinney, R. J. 1975. «Proceedings: Optimal labelling of DNA in thymineless *Escherichia coli*». *The Journal of Pharmacy and Pharmacology* 27 Suppl?-2 (diciembre): 47P.
- «Pioneer in color photography crisscrosses America with a camera». 2017. Public Delivery. 24 de noviembre de 2017. <http://publicdelivery.org/joel-sternfeld-american-prospects/>.
- Pisano, Ronald G. 1988. *One Hundred Years: A Centennial Celebration of the National Association of Women Artists*. Editado por Nassau County Museum of Fine Art y National Association of Women Artists. Nueva York: Nassau County Museum of Fine Art.
- Piscitelli, Mariapaola. 2012. «Del viaje al arte». *Paperback*, 2012. <http://www.infolio.es/paperback/articulos/piscitelli/viajar.pdf>.

- Pistor, Nicholas J. C. 2017. *Shooting Lincoln: Mathew Brady, Alexander Gardner, and the Race to Photograph the Story of the Century*. Londres: Hachette UK.
- Pitts, Terence. 2017. *Edward Weston*. Editado por Manfred Heiting. 1.<sup>a</sup> ed. Köln: Taschen.
- Plantinga, Carl. 2005. «What a Documentary Is, After All». *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (2): 105-17.  
[https://www.academia.edu/5590880/What\\_a\\_Documentary\\_Is\\_After\\_All](https://www.academia.edu/5590880/What_a_Documentary_Is_After_All).
- Plattner, Steven Wright, Roy Emerson Stryker, y Esther Bublely. 1983. *Roy Stryker, U.S.A., 1943-1950: The Standard Oil (New Jersey) Photography Project*. Austin: University of Texas Press.
- Plumb, Steve. 2006. *Neue Sachlichkeit 1918-33: Unity and Diversity of an Art Movement*. Ámsterdam: Rodopi.
- Pohl, Burkhard. 2007. «Rutas transnacionales: la “road movie” en el cine español». *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 8 (1): 53-68.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2266590>.
- Pohl, Frances Kathryn. 1993. *Ben Shahn*. San Francisco: Pomegranate Artbooks.
- Polte, Maren. 2005. «The Document Between Fact and Fiction». *European photography: art magazine* 26 (78): 10-15.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3376849>.
- . 2017. *A Class of Their Own: The Düsseldorf School of Photography*. Leuven: Leuven University Press.
- Poos, Françoise, y Jean Back. 2012. *The Bitter Years: The Farm Security Administration Photographs Through the Eyes of Edward Steichen*. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Thames & Hudson.
- Powell, Lew. 2013. «Cole got listeners out of bed, farmers out of mud». *North Carolina Miscellany* (blog). 19 de abril de 2013.  
<https://blogs.lib.unc.edu/ncm/index.php/2013/04/19/he-got-listeners-out-of-bed-farmers-out-of-mud/>.
- Poyato, Pedro. 2006. *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinematográfica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- . 2011. *Lo rural en el cine de John Ford*. Editado por Muestra de Cine Rural. Dos Torres, Córdoba: Ayuntamiento de Dos Torres.
- Pratesi, Ludovico, ed. 2009. *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Larivière.

- «Press Realise: Walker Evans: Photographs of Nineteenth-Century Houses». 1933. MoMA. 1933. [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_332987.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_332987.pdf).
- Prikryl, Jana. 2011. «Erosion: On Errol Morris». *The Nation*, 22 de noviembre de 2011. <https://www.thenation.com/article/erosion-errol-morris/>.
- Princenthal, Nancy. 2007. «Summer Art: The Grand Tour.» *Art in America* 95 (6): 39-39. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=5697522>.
- Pritchard, Michael. 2016. «Research and publication: Continuously-recording camera invented in 1845». *British Photographic History*. 2016. <http://britishphotohistory.ning.com/profiles/blogs/research-continuously-recording-camera-invented-in-1845>.
- «Profile: David Houston». 2018. *North Dakota Studies*. 2018. <https://www.ndstudies.gov/gr4/early-settlement-north-dakota/david-houston>.
- Prose, Francine. 2008. *The Photographs of Marion Post Wolcott*. Washington D.C.: Library of Congress.
- Prosser, Jay. 2005. *Light in the Dark Room: Photography and Loss*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pry, Mark E. 2011. *Arizona Transportation History*. Phoenix: Arizona Department of Transportation, Research Center.
- Puche, Fernando. 2003. «¿Arte o documento?» *FV: foto-vídeo actualidad*, n.º 172: 12-14. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4394844>.
- . 2004. «El viaje del fotógrafo». *FV: foto-vídeo actualidad*, n.º 187: 12-16. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4394824>.
- Pultz, John. 1991. *Fotografía americana del siglo XX*. Barcelona: Fundació la Caixa.
- Quaranta, Domenico. 2011. *Collect the WWWorld. The Artist as Archivist in the Internet Age*. Online: Lulu.com.
- Quick, Jennifer Eileen. 2015. «Back to the Drawing Board: Ed Ruscha 1956 – 68». Cambridge, MA: Harvard University. <https://dash.harvard.edu/handle/1/17467368>.
- Raeburn, John. 2010. *A Staggering Revolution: A Cultural History of Thirties Photography*. Champaign, IL: University of Illinois Press.
- Raese, Jane. 2018. «Diane Arbus». Alec Sothphotography Project. 2018. <http://alecsothphotographyproject.weebly.com/diane-arbus.html>.
- Rafman, Jon. 2009. «IMG MGMT: The Nine Eyes of Google Street View». *Art F City*. 12 de agosto de 2009. <http://artfcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/>.



- Ramírez, Elena Castillo, y Valeria Beolchini. 2005. *Tusculum I: humanistas, anticuarios y arqueólogos tras los pasos de Cicerón: historiografía de Tusculum (siglos XIV-XIX)*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Ranaldo, Lee. 2004. *Road Movies*. Nueva York: Soft Skull Press.
- Rathbone, Belinda. 2000. *Walker Evans: A Biography*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Rawlings, Nate. 2012. «Taking His Time: A Look Back at 50 Years of Joel Meyerowitz's Photographs». *Time*. 2 de noviembre de 2012. <http://time.com/3793028/joel-meyerowitz-taking-his-time/>.
- Raz-Russo, Michal. 2018. «Stephen Shore». *The Burlington Magazine*, abril de 2018. <https://www.burlington.org.uk/archive/exhibition-review/stephen-shore>.
- Re, Javier. 1995. «On the Road». *V.O.: revista de cine en versión original*, n.º 17: 4-5. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4102232>.
- Reagan, Ronald. 1986. *Public Papers of the Presidents of the United States*. Federal Register Division, National Archives and Records Service, General Services Administration.
- Real Academia Española. 2019. «Ensayo | Diccionario de la lengua española». «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. 2019. <https://dle.rae.es/ensayo>.
- Reed, Marcia, y Glenn Phillips. 2018. *Artists and Their Books / Books and Their Artists*. Seattle: Getty Publications.
- Reevy, Tony. 2015. *The Railroad Photography of Jack Delano*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Reilly, Lucas. 2016. «The Photographer Who Captured America's Dark Side». *Atavist*. 10 de febrero de 2016. <https://mentalfloss.atavist.com/the-photographer-who-captured-americas-dark-side>.
- «Reportaje | Llegan las "Tierras extrañas" de Axel Hütte». 2008. *El País*. 11 de septiembre de 2008. [http://cultura.elpais.com/cultura/2008/09/11/actualidad/1221084005\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2008/09/11/actualidad/1221084005_850215.html).
- «Resettlement Administration (RA) (1935)». 2018. *Living New Deal* (blog). 2018. <https://livingnewdeal.org/glossary/resettlement-administration-ra-1935/>.
- Reust, Hans Rudolf. 2002. «A thousand words Thomas Struth talks about his Paradise Series.» *Artforum international*.

- Revista Shell*. 1954. «Revista Shell», diciembre de 1954.
- Reyero, Susana González. 2007. *La fotografía en la arqueología española (1860-1960): 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Reyes, Miguel García. 2005. *Estados unidos, petróleo y geopolítica: las estrategias petroleras como un instrumento de reconfiguración geopolítica*. Pozuelo de Alarcón: Plaza y Valdes.
- Reynolds, Ann Morris. 2004. *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Riaño, Peio H. 2015. «Garry Winogrand, el yonqui de la calle». *El Confidencial*. 20 de febrero de 2015. [https://www.elconfidencial.com/cultura/2015-02-21/garry-winogrand-el-fotografo-yonqui-de-la-calle\\_715716/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2015-02-21/garry-winogrand-el-fotografo-yonqui-de-la-calle_715716/).
- Ribas, Xavier. 2009. *Rastros*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- . 2014. *Nitrato*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- . 2017. «Xavier Ribas: Photographer». Xavier Ribas. 2017. <http://www.xavierribas.com/>.
- «Richard Long». 2019. CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux. 2019. <http://www.capc-bordeaux.fr/es/richard-long>.
- Richard, Michael Graham. 2012. «How fast could you travel across the U.S. in the 1800s?» *Mother Nature Network*. 26 de diciembre de 2012. <https://www.mnn.com/green-tech/transportation/stories/how-fast-could-you-travel-across-the-us-in-the-1800s>.
- Richter, Gerhard, y Hans Ulrich Obrist. 1995. *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews, 1962-1993*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Rickard, Doug. 2011. *Doug Rickard*. Estados Unidos. <https://vimeo.com/30357393>.
- . 2012a. «A New American Picture». *Doug Rickard* (blog). 2012. <http://www.dougrickard.com/a-new-american-picture/>.
- . 2012b. «A New American Picture». *Abitare*, n.º 520: 130. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3881557>.
- . 2018. «Dougrickard.com». *Dougrickard.com*. 2018. <http://www.dougrickard.com/>.

- Riefe, Jordan. 2015. «The Americans: Robert Frank's Legendary Photographs Head to Auction». *The Guardian*. 15 de diciembre de 2015.  
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/15/robert-frank-the-americans-auction>.
- Riis, Jacob A. 1901. *The making of an American*. Nueva York: Macmillan.
- Riis, Jacob A. 1973. *Jacob Riis Revisited: Poverty and the Slum in Another Era*. 1.<sup>a</sup> ed. Reprints of economic classics. Clifton, NJ: A. M. Kelley.
- . 1981. *The complete photographs of Jacob Riis*. Editado por Museum of the City of New York. International archives of photography. Nueva York: Macmillan.
- Riis, Jacob A, Barry Appleby, y Rune Hassner. 1987. *Jacob A. Riis: socialreporter med kamera*. Laholm: Lucida Pocket.  
<http://books.google.com/books?id=bQFUAAAAMAAJ>.
- Rina, Amelia. 2015. «An Old American Problem». Text. *Art Practical*. 2015.  
<https://www.artpractical.com/column/an-old-american-problem/>.
- Río, Víctor del. 2000. «La estética del documento». *Lápiz: Revista internacional del arte*, n.º 166: 55-64. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2921384>.
- Ristow, Walter William. 1964. «A Half Century of Oil-Company Road Maps». *American Congress on Surveying and Mapping* 24 (2): 617-37.
- Rittenhouse, Jack D. 1989. *A Guide Book to Highway 66*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Rivera, Maica. 2011. «El aullido de una generación». *Leer* 27 (221): 12-18.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3601560>.
- «Robert Adams | The Place We Live | Chronology (1937)». 2018. Yale University Art Gallery. 2018. <http://media.artgallery.yale.edu/adams/chronology.php>.
- «Robert Frank». 2017. *New York Times*. 2017.  
<http://www.nytimes.com/topic/person/robert-frank>.
- «Robert Frank». ———. 2018. *DOX Media*. 2018.  
<https://www.doxmedia.es/es/magazine/espacio-de-pausa/robert-frank>.
- Roberts, John. 1997. *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain, 1966-1976*. Londres: Camerawork.
- . 2014. *Photography and Its Violations*. Nueva York: Columbia University Press.
- Roberts, Pamela, Anne Cartier-Bresson, y Alvin Coburn. 2015. *Alvin Langdon Coburn*. 1.<sup>a</sup> ed. Madrid: Fundación Mapfre.

- Roberts, Sarah. 2013. «Automobile Tire Print». San Francisco Museum of Modern Art. julio de 2013. <https://www.sfmoma.org/essay/automobile-tire-print/>.
- Robertson, Andrew, Michael A. Morrison, William G. Shade, Robert Johnston, Robert Zieger, Thomas Langston, y Richard Valelly. 2010. *Encyclopedia of U.S. Political History*. Nueva York: SAGE Publications.
- Robinson, Henry Peach. 1893. *Pictorial Effect in Photography: Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers*. Londres: Piper & Carter. <https://archive.org/details/pictorialeffectioorobi/page/12/mode/2up>.
- Robinson, Mike, ed. 2011. *Literature and tourism*. 1.<sup>a</sup> ed. Boston: Cengage Learning.
- Roco. 2007. *El Artista*. Online: Lulu.com.
- Rodríguez, Delfín. 2001. «Los viajeros del Grand Tour». *Descubrir el arte*, n.º 29: 70-75. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=203380>.
- Rodríguez, Hugo. 2018. «Leica M3». Hugo Rodríguez. 2018. <http://www.hugorodriguez.com/articulos/leicam3.htm>.
- Rodríguez, José Arturo, Rocío García Ipiña, y Pepe Murciego. 2008. *Hojeando...: Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. Editado por Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (España). Madrid: SEACEX.
- «Roger Fenton: An Inventory of His Photography Collection at the Harry Ransom Center». 2019. Texas Archival Resources Online. 2019. <https://legacy.lib.utexas.edu/taro/uthrc/01230/hrc-01230.html>.
- Rogliatti, Gianni. 1995. *Leica: The First 70 Years*. Steyning: Hove Collectors Books.
- Rohrbach, John. 2013. *Color: American Photography Transformed*. Editado por Amon Carter Museum of American Art. Austin: University of Texas Press.
- Romero, Aitor. 2018. «Todo viaje empieza en Roma». *Altair Magazine*. 2018. <https://www.altairmagazine.com/voces/roma-termini-grand-tour>.
- Romero Escrivá, Rebeca. 2011. «Migraciones: “Las uvas de la ira” y los objetivos de la Farm Security Administration». *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, n.º 12: 30-41. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3680420>.
- Rong, Jiang. 2011. «An Interview with Robert Frank». *American Suburb X* (blog). 14 de diciembre de 2011. <https://www.americansuburbx.com/2011/12/interview-robert-frank-if-an-artist-doesnt-take-risks-then-its-not-worth-it-2007.html>.
- Rookmaaker, Hendrik Roelof. 1984. *Towards a Romantic Conception of Nature: Coleridge's Poetry Up to 1803 : a Study in the History of Ideas*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

- Roosevelt, Franklin D., y John Gabriel Hunt. 1995. *The essential Franklin Delano Roosevelt*. Library of freedom. Nueva York: Gramercy Books; Distributed by Random House Value Pub.
- Roosevelt, Franklin Delano. 1933. «Inaugural Addresses of the Presidents of the United States: from George Washington 1789 to George Bush 1989». Text. Yale Law School. 4 de marzo de 1933. [https://avalon.law.yale.edu/20th\\_century/froos1.asp](https://avalon.law.yale.edu/20th_century/froos1.asp).
- . 1935. «Franklin D. Roosevelt: Message to Congress on Tax Revision.» The American Presidency Project. 19 de junio de 1935. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=15088>.
- Ros, Cristina. 2007. «Art: Lee Friedlander i la generositat de la fotografia». *El Mirall: revista mensual*, n.º 182: 30-31. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3530920>.
- Rose, Mark H., y Raymond A. Mohl. 2012. *Interstate: Highway Politics and Policy since 1939*. Knoxville, TN: University of Tennessee Press.
- Rosenberg, Karen. 2010. «Lee Friedlander's 'America by Car' at Whitney». *The New York Times*, 2 de septiembre de 2010, sec. Art & Design. <https://www.nytimes.com/2010/09/03/arts/design/03car.html>.
- Rosenberg, Matt. 2019. «Everything You've Ever Wondered About the Grand Tour of Europe». ThoughtCo. 10 de diciembre de 2019. <https://www.thoughtco.com/grand-tour-of-europe-1435014>.
- Rosenblum, Naomi. 2008. *A World History of Photography*. 4.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Abbéville Press.
- Rosenheim, Jeff L. 2013. *Photography and the American Civil War*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Roses, Assumpta. 1998. «El viaje como destino». *Cerámica = Keramos: revista trimestral del arte y ciencia de la cerámica*, n.º 63: 40. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2418914>.
- Rosler, Martha. 2006. *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*. 1.<sup>a</sup> ed. Cambridge, MA: MIT Press.
- Roskam, Edwin. 1948. *Towboat river*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Duell, Sloan and Pearce.
- Roskam, Edwin, y Ruby Aurora Black. 1939. *Washington: Nerve Center*. Nueva York: Alliance Book Corporation.

- Roskam, Edwin, y Louise Roskam. 1965. Oral History: Interview with Edwin and Louise Roskam Entrevistado por Richard Doud. Archives of American Art. [https://www.aaa.si.edu/download\\_pdf\\_transcript/ajax?record\\_id=edanmdm-AAADCD\\_oh\\_213752](https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_213752).
- Roskam, Edwin, y William Saroyan. 1939. *San Francisco: West Coast Metropolis*. Nueva York: Alliance Book Corporation.
- Roskam, Louise. 2000. Interview with Louise Roskam Entrevistado por Gary Saretzky. Remembering The 20th Century: An Oral History of Monmouth County. <http://www.visitmonmouth.com/oralhistory/bios/RoskamLouise.htm>.
- Rothbard, Murray Newton. 1972. *America's Great Depression*. Auburn, AL: Ludwig von Mises Institute.
- Rothstein, Arthur. 1979. *Photojournalism*. Garden City, NY: American Photographic Book.
- . 1981. *The American West in the Thirties*. Nueva York: Dover Publications. <http://books.google.com/books?id=fJ15AAAAMAAJ>.
- . 1984. *Arthur Rothstein's America in Photographs 1930-1980*. Nueva York: Dover Publications.
- . 1986. *Documentary Photography*. Boston: Focal Press.
- . 2000. *The Depression Years*. Nueva York: Dover Publications.
- «Route 1: Berenice Abbott's Unusual Bargain». 2015. *Lumiere* (blog). 2015. <https://lumieregallery.net/wp/12346/route-1-the-road-trip-berenice-abbott/>.
- Royal Photographic Society. 1948. *Photographic Journal: Pictorial and General Photography*. Londres: Royal Photographic Society.
- Rozelle, Lee. 2006. *Ecosublime: Environmental Awe and Terror from New World to Oddworld*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press.
- Rue, Kelly la. 2017. «What happened to Leica in the Second World War and afterward?» Quora. 23 de junio de 2017. <https://www.quora.com/What-happened-to-Leica-in-the-second-world-war-and-afterward>.
- Ruff, Thomas. 2005. Thomas Ruff with Vicki Goldberg Entrevistado por Vicki Goldberg. The Brooklyn Rail. <https://brooklynrail.org/2005/06/art/thomas-ruff>.
- Ruggiero, Adriane. 2005. *American Voices from the Great Depression*. Singapur: Marshall Cavendish.
- Ruiz, Alberto. 2005. «El tiempo de un bodegón». *Exit: imagen y cultura*, n.º 18: 24. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=1181509>.

- Ruiz, Juanma. 2012. «Al final del viaje». *Caiman cuadernos de cine*, n.º 9: 72.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4022831>.
- Rújula López, Pedro. 2009. «Viajeros ilustrados y románticos: consideraciones metodológicas para la utilización de los libros de viaje como fuente histórica». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2009.  
[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viajeros-ilustrados-y-romanticos-consideraciones-metodologicas-para-la-utilizacion-de-los-libros-de-viaje-como-fuente-historica/html/cbd1458e-696f-46b1-935e-34395050f771\\_4.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viajeros-ilustrados-y-romanticos-consideraciones-metodologicas-para-la-utilizacion-de-los-libros-de-viaje-como-fuente-historica/html/cbd1458e-696f-46b1-935e-34395050f771_4.html).
- Ruscha, Edward. 2002. «Una conversación». *Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América*, n.º 39: 24-29.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3042391>.
- . 2004. *Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Ruscha, Edward, Dave Hickey, y Peter Plagens. 1982. *The Works of Edward Ruscha: Essays*. Nueva York: Published by Hudson Hills Press in association with the San Francisco Museum of Modern Art.  
<http://books.google.com/books?id=NJZPAAAAMAAJ>.
- Ruscha, Edward, Paul Ruscha, y John Cheim. 1987. *Ed Ruscha*. Editado por Robert Miller Gallery y Leo Castelli Gallery. Nueva York: Robert Miller Gallery.
- Ruscha, Edward, Neville Wakefield, y Dave Hickey. 1998. *Ed Ruscha: New Paintings and a Retrospective of Works on Paper*. Londres: Anthony d'Offay.
- Ryan, Bartholomew. 2010. «Dismantling My Career: A Conversation with Alec Soth». Walker Art. 31 de agosto de 2010. <https://walkerart.org/magazine/dismantling-my-career-a-conversation-with-alec-soth>.
- Ryan, Dan. 2011. *Enigma: The Caldwell Series*. Bloomington, IN: Author House.
- Sack, Hilmar. 2016. *Geschichte im politischen Raum: Theorie – Praxis – Berufsfelder*. Stuttgart: UTB.
- Said, Edward W. 2005. *Reflexiones sobre el exilio: ensayos literarios y culturales*. 1.ª ed. Referencias. Barcelona: Debate.
- Salem Press. 1994. *Great Scientific Achievements*. Hackensack, NJ: Salem Press.
- Sales, Fernando. 2005. «Más allá del viaje». *FV: foto-vídeo actualidad*, n.º 195: 13-20.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4394761>.
- Saltzstein, Henrik. 2010. «Jacob Holdt No Es Un Hippie». Vice. 1 de diciembre de 2010.  
<https://www.vice.com/es/article/pp494n/jacob-holdt-is-not-a-hippie-330-v4n2>.

- Salvá, Nando, y Irene Crespo. 2012. «El camino imposible: [On the road]». *Cinemanía*, n.º 205: 76-78. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4055260>.
- Sampsell-Willmann, Kate. 2009. *Lewis Hine as social critic*. Jackson: University Press of Mississippi.
- San Francisco Chronicle*. 1929. «Brokers Toil All Night in Record Stock Market Crash», 24 de octubre de 1929.
- Sánchez, Fernando. 2018. «“Los americanos” de Robert Frank visto por otros fotógrafos». Xataka Foto. 13 de noviembre de 2018. <https://www.xatakafoto.com/historia-de-la-fotografia/americanos-robert-frank-visto-otros-fotografos>.
- Sánchez, Jorge García. 2014. *Breve historia de la arqueología*. Madrid: Nowtilus. <http://nowtilus.es/descargas/FragmentoBHArqueologia.pdf>.
- Sánchez, Vicente. 2015. *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez-Jáuregui, María Dolores, y Scott Wilcox, eds. 2012. *The English Prize: The Capture of the Westmorland, an Episode of the Grand Tour*. New Haven, CT: Yale Center for British Art.
- Santamarina Macho, Carlos. 2016. «Cultura y representación del Man-Made Landscape. La construcción de la imagen de un territorio. EE. UU. 1925-1975». Valladolid: Universidad de Valladolid. <https://studylib.es/doc/2937208/tesis953-160407.pdf>.
- Sante, Luc. 2001. *Walker Evans*. Londres: Phaidon Press.
- Santos, Ramón. 2017. «Repensar la fotografía». *jramonsantos* (blog). 30 de agosto de 2017. <https://jramonsantos.wordpress.com/2017/08/30/repensar-la-fotografia/>.
- Saretzky, Gary. 2000. «“She Worked Her Head Off.” Edwin and Louise Rosskam and the Golden Age of Documentary Photography Books». *The Photo Review*, verano de 2000.
- Sargeant, Jack, y Stephanie Watson. 1999. *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*. Londres: Creation.
- Sarriugarte Gómez, Iñigo. 2010. «La Gran Depresión americana y su influencia en el desarrollo de la fotografía social: “la América más mísera”». *De arte: revista de historia del arte*, n.º 9: 171-82. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3341914>.
- Sawe, Benjamin Elisha. 2017. «Futurama: The Car City Envisioned by General Motors». WorldAtlas. 25 de abril de 2017. <https://www.worldatlas.com/articles/futurama-the-car-city-envisioned-by-general-motors.html>.



- Schaden, Christof. 2018. «Stephen Shore in Deutschland». Christophschaden.de. 2018. <http://www.christophschaden.de/en/writing/researching/stephen-shore-deutschland>.
- Schaffner, Ingrid, y Matthias Winzen. 1998. *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*. 1.<sup>a</sup> ed. München: Prestel.
- Scheibach, Michael. 2015. «*In Case Atom Bombs Fall*»: *An Anthology of Governmental Explanations, Instructions and Warnings from the 1940s to the 1960s*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Scheibinger, Mike. 2014. *Photography Year Zero*. South Park, WI: VertuArts.
- Schlüter, Malik. 2005. *Candida Höfer - Fotografien 2004-2005*. 1.<sup>a</sup> ed. München: Schirmer/Mosel Verlag.
- Schnaars, Steven P. 2002. *Managing Imitation Strategies*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Schneider, Jill. 1991. *Route 66 across New Mexico: A Wanderer's Guide*. 1.<sup>a</sup> ed. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Schneider, Kenneth R. 1971. *Autokind vs. mankind; an analysis of tyranny, a proposal for rebellion, a plan for reconstruction*. Nueva York: Norton.
- Schraenen, Guy, Musée Royal de Mariemont, y livre dans les musées le livre d'artiste : oeuvre d'art dans les bibliothèques. 1996. *D'une oeuvre l'autre: le livre d'artiste dans l'art contemporain : Christian Boltanski, Daniel Buren, James Lee Byars, Mirtha Dermisache, Peter Downsbrough, Sol LeWitt, Richard Long, Jacques Louis Nyst, Dieter Roth, Bernard Villers*. Morlanwelz-Mariemont: Musée royal de Mariemont.
- Schulz, Constance B. 2013. *Maryland in Black and White: Documentary Photography from the Great Depression and World War II*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Schuman, Aaron. 2004. «“Sleeping by the Mississippi”, An Interview with Alec Soth». Aaron Schuman. agosto de 2004. <http://www.aaronschuman.com/sothinterview.html>.
- . 2010. «Stephen Shore: “Uncommon Places” (2004)». *American Suburb X* (blog). 5 de diciembre de 2010. <http://www.americansuburbx.com/2010/12/stephen-shore-uncommon-places-2004.html>.
- Schwartz, James D. 2012. «The Car Once Symbolized Freedom...». *The Urban Country* (blog). 2012. <http://www.theurbancountry.com/2012/04/car-once-symbolized-freedom.html>.
- Schwarz, Uta. 2002. *Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.

- Seemann, Charlie. 2017. *Way Out West: Images of the American Ranch*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Segura, Arturo. 2011. «The Road (La carretera)». *Filmhistoria online* 21 (2). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=5368453>.
- Serrano, María del Mar. 1993. «Viajes y viajeros por la España del siglo XIX». Universitat de Barcelona. 1993. <http://www.ub.edu/geocrit/geo98.htm>.
- Seymour, Tom. 2016. «Major Danny Lyon retrospective comes to London». *British Journal of Photography*. 6 de octubre de 2016. <https://www.bjp-online.com/2016/10/major-danny-lyon-retrospective-comes-to-london/>.
- Shahn, Ben. 1964. Oral History: Interview with Ben Shahn Entrevistado por Richard Doud. Archives of American Art, Smithsonian Institution. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ben-shahn-12760>.
- . 1975. *The Photographic Eye of Ben Shahn*. Cambridge, MA: Harvard University Press. <http://books.google.com/books?id=8OhTAAAAMAAJ>.
- . 1979. *Ben Shahn Drawings*. Editado por Kennedy Galleries. Nueva York: Kennedy Galleries.
- . 1984. *Ben Shahn: dibujos y fotografías de los años treinta y cuarenta: marzo, abril y mayo 1984: Salas Pablo Ruiz Picasso*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- . 2008. *The Photographs of Ben Shahn*. Editado por Library of Congress. Londres: Giles.
- Shahn, Ben, y Frank Getlein. 1968. *Ben Shahn: Exhibition Kennedy Galleries October 12th to November 2nd, 1968*. Nueva York: Kennedy Galleries.
- Shahn, Ben, y Margaret R. Weiss. 1973. *Ben Shahn, Photographer; An Album from the Thirties*. Nueva York: Da Capo Press.
- Shaw, Philip. 2017. *Suffering and Sentiment in Romantic Military Art*. Londres: Routledge.
- Sheeler, Charles, Martin Friedman, H. Hayes Bartlett, y Charles W Millard. 1968. *Charles Sheeler*. Editado por National Collection of Fine Arts, Philadelphia Museum of Art, y Whitney Museum of American Art. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Sheets, Hilarie M. 2009. «Alec Soth, Trolling for Strangers to Befriend». *The New York Times*, 31 de julio de 2009, sec. Art & Design. <https://www.nytimes.com/2009/08/02/arts/design/02shee.html>.

- Shephard, Gregory, y Sophie Calle. 1996. *Double-Blind (No Sex Last Night)*.  
<http://www.imdb.com/title/tt0117192/>.
- Sheumaker, Helen, y Shirley Teresa Wajda. 2008. *Material Culture in America: Understanding Everyday Life*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.
- Shinkle, Eugenie. 2016. «Long Views that Obscurely Make Radiant Even What Frightens Us: Robert Adams, The New West». *American Suburb X* (blog). 6 de octubre de 2016.  
<https://www.americansuburbx.com/2016/10/long-views-that-obscurely-make-radiant-even-what-frightens-us-robert-adams-the-new-west.html>.
- Shlaes, Amity. 2008. *The Forgotten Man: A New History of the Great Depression*. 2.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Perennial.
- Sholis, B. 2003. «Ryan McGinley». *Flash Art*, n.º 230: 150.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=626638>.
- Shore, Stephen. 2002. A Conversation with Stephen Shore Entrevistado por Susanne Lange. Erasmuspreis. <http://stephenshore.net/writing/lange.pdf>.
- . 2004. «Uncommon Places», An Interview with Stephen Shore Entrevistado por Aaron Schuman. SeeSaw Magazine.  
[http://seesawmagazine.com/shore\\_pages/shore\\_interview.html](http://seesawmagazine.com/shore_pages/shore_interview.html).
- . 2007. Gil Blank and Stephen Shore Conversation Entrevistado por Gil Blank. Americansuburbx.com. <http://www.americansuburbx.com/2009/07/interview-gil-blank-and-stephen-shore.html>.
- . 2008. *Steven Shore: A Road Trip Journal*. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Phaidon Press.
- . 2011. Heroes & Mentors: Stephen Shore and Gregory Crewdson Entrevistado por Gregory Crewdson. Photo District News.  
<http://www.pdnonline.com/features/Heroes-and-Mentors-St-3200.shtml>.
- . 2012. An Interview with Stephen Shore Entrevistado por Jiang Rong. Americansuburbx.com. <https://www.americansuburbx.com/2012/01/interview-stephen-shore-the-apparent-is-the-bridge-to-the-real-2007.html>.
- . 2013a. «The Road Trip». <http://stephenshore.net/writing/theroadtrip.pdf>.
- . 2013b. *Lección De Fotografía*. Londres: Phaidon Press.
- Shore, Stephen, Stephan Schmidt-Wulffen, y Lynne Tillman. 2015. *Uncommon Places: The Complete Works*. 2.<sup>a</sup> ed. Millerton, NY: Aperture Foundation.
- Short, John Rennie. 2005. *Imagined Country: Environment, Culture, and Society*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.

- Shumsky, Neil L. 1999. *Encyclopedia of Urban America: The Cities and Suburbs. M - Z*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.
- Shuter, Michael. 1995. «Willard D. Morgan». Rochester, NY: Rochester Institute of Technology.  
<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.838.8432&rep=rep1&type=pdf>.
- Sicherman, Barbara, y Carol Hurd Green. 1980. *Notable American Women: The Modern Period: A Biographical Dictionary*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Siegel, Michael. 2004. *Encyclopedia of New Jersey*. Editado por Maxine N. Lurie y Marc Mappen. 1.<sup>a</sup> ed. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Siegfried, Gohr. 1996. «Stratégie du catalogue et signatures artistiques». *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1996.
- Silk, Gerald. 1984. *Automobile and Culture*. Nueva York.
- Silva, Sebastián da, y Diego Soler. 2018. «La Carga de la Brigada Ligera». La tortulia. Accedido 16 de enero de 2019.  
<https://tortuliapodcast.wordpress.com/2018/03/06/la-tortulia-125-la-carga-de-la-brigada-ligera/>.
- Silver, Larry, y Kevin Terraciano. 2019. *Canons and Values*. Seattle: Getty Publications.
- Simpson, Bennett. 2009. *Thomas Ruff: JPGs*. 1.<sup>a</sup> ed. Köln: Dumont.
- Sire, Agnès, y Jean-François Chevrier. 2009. *Photographing America: Henri Cartier-Bresson / Walker Evans: 1929-1947*. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Thames & Hudson.
- Sire, Agnès, y Daniel Girardin. 2005. *Manuel Alvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, and Walker Evans: Documentary and Anti-Graphic Photographs*. 1.<sup>a</sup> ed. Göttingen: Steidl.
- Slavicek, Louise Chipley. 2009. *New York City's Central Park*. Nueva York: Infobase Publishing.
- Slemmons, Rod. 1989. *Like a One-Eyed Cat: Photographs by Lee Friedlander: 1956-1987: Photographs, 1956-87*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Harry N. Abrams.
- Smith, Peter, y Carolyn Lefley. 2015. *Rethinking Photography: Histories, Theories and Education*. Londres: Routledge.
- Smith, Philip Sidney. 1913. *The Noatak-Kobuk Region, Alaska*. Washington D.C.: U.S. Government Printing Office.
- Smith, R. J. 2017. *American Witness: The Art and Life of Robert Frank*. Londres: Hachette.

- Smith, Roberta. 2008. «Doris Lee - Art - Review». *The New York Times*, 7 de abril de 2008, sec. Art & Design.  
<https://www.nytimes.com/2008/04/07/arts/design/07chan.html>.
- Smith, Terry. 2001. *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era*. Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, W. Eugene. 1948. «Photographic Journalism». *Photo-Notes*, 1948.  
<http://www.jnevins.com/smithreading.htm>.
- Smithson, Robert. 2006. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili.
- . 2011. *Hotel Palenque*. México D.F.: Alias.
- Smoodin, Eric, y Ann Martin, eds. 2002. *Hollywood Quarterly: Film Culture in Postwar America, 1945-1957*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Snyder, Joel. 1981. *American Frontiers: The Photographs of Timothy H. O'Sullivan, 1867-1874*. Millerton, NY: Aperture Foundation.
- Snyder, Joel, y Josh Ellenbogen. 2006. *One/Many: Western American Survey Photographs by Bell and O'Sullivan*. 1.<sup>a</sup> ed. Chicago: Smart Museum Of Art.
- Snyder, Norman, Carole Kismaric, y Donald Myrus. 1976. *The Photography Catalog*. Nueva York: Harper & Row.
- Sobel, Robert. 1999. *Panic on Wall Street: A History of America's Financial Disasters*. Washington D.C.: Beard Books.
- «Sobre hacer Filosofía (II)». 2015. *Esperpentos* (blog). 14 de marzo de 2015.  
<https://esperpentosblog.wordpress.com/2015/03/14/sobre-hacer-filosofia-ii/>.
- Sonderman, Joe. 2009. *Route 66 in the Missouri Ozarks*. Mount Pleasant, SC: Arcadia Publishing.
- . 2014. *Postcards from Route 66: The Ultimate Collection from America's Main Street*. Minneapolis: Voyageur Press.
- . 2016. *Route 66 Roadside Signs and Advertisements*. Minneapolis: Voyageur Press.
- Sontag, Susan. 2004. *Ante el dolor de los demás*. Traducido por Aurelio Major. Madrid: Suma de Letras.
- . 2019. *Sobre la fotografía*. Barcelona: DeBolsillo.
- Soth, Alec. 2015. «Looking for the Incredible in a Simple Moment». Hyperallergic. 19 de febrero de 2015. <https://hyperallergic.com/183602/looking-for-the-incredible-in-a-simple-moment/>.

- . 2017a. Alec Soth (Photographer, Judge of New Cosmos of Photography 2017) Entrevistado por Sandra Phillips. Global Canon. <https://global.canon/en/newcosmos/closeup/alec-soth/>.
- . 2017b. *Sleeping by the Mississippi*. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Mack.
- Soto Roland, Fernando Jorge. 2011. «El viajero del romanticismo. El siglo XIX y la experiencia sensible del viaje». Monografías. 2011. <http://www.monografias.com/trabajos21/viajero-romanticismo/viajero-romanticismo.shtml>.
- Sougez, Marie-Loup. 2011. *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Sougez, Marie-Loup, y Helena Pérez Gallardo. 2003. *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Southwestern Art*. 1967. «Southwestern Art», 1967.
- Sowden, Tom. 2019. «Exploring Appropriation as a Creative Practice». *Arts* 8 (4): 152. <https://doi.org/10.3390/arts8040152>.
- Spieker, Sven. 2008. *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Spirn, Anne Whiston, y Dorothea Lange. 2008. *Daring to Look: Dorothea Lange's Photographs and Reports from the Field*. Chicago: University of Chicago Press.
- Squiers, Carol. 2005. *The Body at Risk: Photography of Disorder, Illness, and Healing*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Stallabrass, Julian. 2011. «Negative Dialectics in the Google Era: A Conversation with Trevor Paglen». *October* 138 (octubre): 3-14. [https://doi.org/10.1162/OCTO\\_a\\_00063](https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00063).
- , ed. 2013. *Documentary*. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Whitechapel Gallery.
- Stange, Maren. 1989. *Symbols of Ideal Life: Social Documentary Photography in America 1890-1950*. 1.<sup>a</sup> ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stark, Freya. 2004. «La filosofía del viaje». *Nerter: Revista dedicada a la literatura, el arte y el conocimiento*, n.º 7: 42-45. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=974234>.
- Steer, Linda. 2017. *Appropriated Photographs in French Surrealist Periodicals, 1924/1939*. Londres: Routledge.

- Steichen, Edward, ed. 1962. *The Bitter Years, 1935-1941: Rural America as Seen by the Photographers of the Farm Security Administration*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Museum of Modern Art.  
[https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_3433\\_300188233.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3433_300188233.pdf).
- . 1963. *Steichen: A Life in Photography*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Doubleday, Page & Company.
- Steichen, Edward, y Christopher Phillips. 1987. *Steichen At War*. Nueva York: Random House Value Publishing.
- Stein, Sally, y Marion Post Wolcott. 1983. *Marion Post Wolcott: FSA Photographs*. Carmel, CA: Friends of Photography.
- Steinbeck, John. 2002. *Las uvas de la ira*. Traducido por María Coy. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Penguin Books.
- Steiner, Bernd. 2007. *A Survey on John Steinbeck's «The Grapes of Wrath»*. München: GRIN Verlag.
- Stendhal, Henri Beyle. 1826. *Rome, Naples et Florence*. Traducido por Jorge Bergua Cavero. 1.<sup>a</sup> ed. Valencia: Delaunay.  
[https://books.google.de/books?id=3IMGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.de/books?id=3IMGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).
- Stenton, Alison. 2005. «THE ORIGINS OF THE GRAND TOUR». *Times literary supplement, TLS*, n.º 5355: 30.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=1346097>.
- «Stephen Shore | Photography and Biography». 2018. *Famous Photographers* (blog). 2018. <http://www.famousphotographers.net/stephen-shore>.
- «Stephen Shore: American Surfaces». 2018. Phaidon. 2018.  
<http://www.phaidon.com/store/photography/american-surfaces-9780714848631/>.
- «Stephen Shore at 303». 2004. *Art in America*, n.º 3: 124.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=812116>.
- «Stephen Shore, fotografías que trascienden más allá de la belleza». 2014. Gràffica.info, cultura visual. 20 de septiembre de 2014. <https://graffica.info/stephen-shore-fotografo-referente/>.
- Sternfeld, Joel. 2006. «Joel Sternfeld, una mirada lúcida». *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, n.º 3: 98-100.  
<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=99>.
- . 2011. *Joel Sternfeld: First Pictures*. Göttingen: Steidl.

- Sternfeld, Joel, Kerry Brougner, y Andy Grundberg. 2006. *American prospects*. Editado por Houston Museum of Fine Arts. Nueva York: Distributed Art Publishers.
- Stevens, David. 2018. «Storyline | Route 66 (TV Series 1960–1964)». IMDb. 2018. <https://www.imdb.com/title/tt0053534/>.
- Stevens, Wallace. 2011. *Opus Posthumous: Poems, Plays, Prose*. Nueva York: Knopf Doubleday.
- Stewart, Garrett. 1999. *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stewart, Susan. 1993. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. 1.<sup>a</sup> ed. Durham: Duke University Press.
- Steyerl, Hito. 2006. «The language of things». European Institute for Progressive Cultural Policies. 2006. <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/en.html>.
- Stieglitz, Alfred. 1978. *Camera Work: A Pictorial Guide, with Reproductions of All 559 Illustrations and Plates, Fully Indexed*. North Chelmsford, MA: Courier Corporation.
- . 1999. *Alfred Stieglitz: Photographs & Writings*. 2.<sup>a</sup> ed. Boston: Bulfinch Press.
- . 2005. *Stieglitz on Photography: His Selected Essays and Notes*. Editado por Richard Whelan y Sarah Greenough. 1.<sup>a</sup> ed. Millerton, NY: Aperture Foundation.
- Stimson, Blake. 2006. *The Pivot of the World: Photography and Its Nation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- . 2009. *El eje del mundo: fotografía y nación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- «Story Map Journal». 2019. Story Map Journal. 2019. <https://www.arcgis.com/apps/MapJournal/index.html?appid=ff1dof436ae84333b1389857133fff6a>.
- Stourdzé, Sam, A. D. Coleman, Ralph Gibson, y Pierre Borhan. 2002. *Dorothea Lange: The Heart and Mind of a Photographer*. 1.<sup>a</sup> ed. Boston: Bulfinch Press.
- Strand, Paul. 1917. «Photography». *The Seven Arts*, agosto de 1917. <http://davidkutz.com/wp-content/uploads/2014/03/Paul-Strand-Seven-Arts-Just-Strand.pdf>.
- Strauss, David Levi. 2012. *David Levi Strauss: Between the Eyes: Essays on Photography and Politics*. 2.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Aperture.
- Strickland, Carol, y John Boswell. 2007. *The Annotated Mona Lisa: A Crash Course in Art History from Prehistoric to Post-Modern*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing.



- Struk, Janina. 2011. *Private Pictures: Soldiers' Inside View of War*. Londres: I.B. Tauris.
- Struth, Thomas. 1987. *Thomas Struth: Unbewusste Orte / Unconscious Places*. Köln: Landschaftsverband Westfalen-Lippe.
- . 1990. *Thomas Struth: Photographs*. Chicago: Art Data.
- . 2001. *Still*. München: Schirmer/Mosel Verlag.
- . 2016. *Nature & Politics*. Londres: Mack.
- Struth, Thomas, y Benjamin H. D. Buchloh. 1990. «Interview between Benjamin H.D. Buchloh and Thomas Struth». *Art and Photography*, 1990.
- Struth, Thomas, y Douglas Eklund. 2002. *Thomas Struth, 1977-2002*. Editado por Dallas Museum of Art. Dallas: Dallas Museum of Art.
- Stuart, Mel. 1960. *Dust Bowl*. Documental. CBS.  
<https://www.youtube.com/watch?v=CM3ZHMBhP2k>.
- Students' Academy, ed. 2010. *A Class Unconventional-Biographies-Writers and Poets*. Online: Lulu.com.
- Sullivan, George. 2006. *Berenice Abbott, Photographer: An Independent Vision*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Suzuki, Yoshikazu. 1954. 銀座界隈 / 銀座八丁. Editado por Kimura Shohachi. Tokio: Toho-Shuppan.
- Sweet, Rosemary, Gerrit Verhoeven, y Sarah Goldsmith. 2017. *Beyond the Grand Tour: Northern Metropolises and Early Modern Travel Behaviour*. Londres: Routledge.
- Sweigart, Andrew. 2014a. «Under The Influence of Lee Friedlander». *Street Hunters* (blog). 16 de junio de 2014. <https://www.streethunters.net/blog/2014/06/16/lee-friedlander/>.
- . 2014b. «Under The Influence of Walker Evans». *Street Hunters* (blog). 14 de julio de 2014. <https://www.streethunters.net/blog/2014/07/14/walker-evans/>.
- . 2015. «Under the influence of Robert Frank». *Street Hunters* (blog). 17 de diciembre de 2015. <https://www.streethunters.net/blog/2015/12/17/under-the-influence-of-robert-frank/>.
- Swensen, James R. 2015. *Picturing Migrants: The Grapes of Wrath and New Deal Documentary Photography*. Norman, OK: University of Oklahoma Press.
- Szarkowski, John. 1979. *Walker Evans: Photographs*. Nueva York: Museum of Modern Art.

- . 2009. *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art*. Editado por Museum of Modern Art. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Szarkowski, John, Ausstellung, Ausstellung, y Ausstellung. 1980. *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Szreter, Simon. 2004. «Industrialization and health». *British Medical Bulletin* 69 (1): 75-86. <https://doi.org/10.1093/bmb/ldh005>.
- Tarshis, Jerome. 1984. «Subjektive Fotografie». *Christian Science Monitor*, 5 de noviembre de 1984. <https://www.csmonitor.com/1984/1105/110500.html>.
- Tauro, Nick. 2017. «Worth A Thousand Words: Lee Friedlander». Nick Tauro Jr : Photographer. 20 de agosto de 2017. <https://www.nicktaurojr.com/blog-1/2017/8/20/worth-a-thousand-words-lee-friedlander>.
- Taylor, Alan. 2014. «World War I in Photos: Technology - The Atlantic». The Atlantic. 2014. <https://www.theatlantic.com/photo/2014/04/world-war-i-in-photos-technology/507305/>.
- Taylor, Corinna. 2018. *Escribir novelas románticas... y vivir de ello: obra completa*.
- Taylor, Joshua C. 1976. *America as Art*. Nueva York: Icon.
- Taylor, Joshua C. 1979. *America as art*. Nueva York: Harper & Row.
- Tchoukarine, Igor. 2016. «Yugoslavia's Open-Door Policy and Global Tourism in the 1950s and 1960s». *East European Politics and Societies and Cultures* 29 (1): 168-88. [https://www.academia.edu/31743768/Yugoslavias\\_Open-Door\\_Policy\\_and\\_Global\\_Tourism\\_in\\_the\\_1950s\\_and\\_1960s](https://www.academia.edu/31743768/Yugoslavias_Open-Door_Policy_and_Global_Tourism_in_the_1950s_and_1960s).
- Teige, Karel. 1989. «The tasks of Modern Photography». En *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*, de Christopher Phillips. Nueva York: Metropolitan museum of Art.
- The Architecture Machine. 1981. *The Interactive Movie Map: A Surrogate Travel System*. Estados Unidos. [https://www.youtube.com/watch?v=EKPn6TBaaOU&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2p15ZTx9dn6jDEDgD3ub5EbrSt8yxoGG6wloX-ACSEvoJ8\\_azpT8moBdo](https://www.youtube.com/watch?v=EKPn6TBaaOU&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2p15ZTx9dn6jDEDgD3ub5EbrSt8yxoGG6wloX-ACSEvoJ8_azpT8moBdo).
- The Editors of Encyclopedia Britannica, ed. 2018a. «Neue Sachlichkeit | German art movement». En *Encyclopedia Britannica*. Londres: Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/Neue-Sachlichkeit>.
- , ed. 2018b. «Robert Frank». En *Encyclopedia Britannica*. Londres: Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Robert-Frank>.

- , ed. 2020a. «Dorothea Lange». En *Encyclopedia Britannica*. Londres: Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Dorothea-Lange>.
- , ed. 2020b. «Photoengraving - Wet-collodion photography». En *Encyclopedia Britannica*. Londres: Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/technology/photoengraving>.
- «The Great Unreal – Taiyo Onorato & Nico Krebs». 2009. *Motto Distribution* (blog). 13 de octubre de 2009. <http://www.mottodistribution.com/site/?p=2657>.
- «The Guggenheim Trip 1955-57». 2009. National Gallery of Art. 2009. <https://www.nga.gov/features/robert-frank/the-guggenheim-trip-1955-57.html>.
- «The Industrial Revolution in Europe». 2019. European Route of Industrial Heritage. 2019. <https://www.erih.net/how-it-started/the-industrial-revolution-in-europe/>.
- «The Interstate Highway System - Facts & Summary». 2010. History.com. 2010. <http://www.history.com/topics/interstate-highway-system>.
- The New York Times*. 1929. «Prices of Stocks Crash in Heavy Liquidation, Total Drop of Billions», 24 de octubre de 1929.
- The New York Times Magazine*. 1987. «In Search of America», 15 de marzo de 1987. <https://www.nytimes.com/1987/03/15/magazine/in-search-of-america.html>.
- «The Place We Live - Photographs by Robert Adams». 2009. LensCulture. 2009. <https://www.lensculture.com/articles/robert-adams-the-place-we-live>.
- «The Practice of the “One Country, Two Systems” Policy in the Hong Kong Special Administrative Region». 2014. Office of the Commissioner of China’s Foreign Ministry in the Hong Kong Special Administrative Region. 2014. <http://www.fmcoprc.gov.hk/eng/xwdt/gsxw/t1164057.htm>.
- «The road. Voluntad de vivir». 2010. *Interfilms*, n.º 248: 72-74. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=5462592>.
- The University of Chicago Magazine*. 1998. «A Second Shot at the Biker Pics of Daniel Lyon», 1998.
- Theado, Matt. 2000. *Understanding Jack Kerouac*. Columbia, SC: University of South Carolina Press.
- Thielmann, Tristan. 2016. «Linked Photography». *Science, Technology and Media Studies* (blog). 5 de abril de 2016. <http://www.mobilemedia.uni-siegen.de/2016/04/05/linked-photography/>.
- Thompson, Edward Palmer. 1980. *The making of the English working class*. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Penguin.

- Thompson, James M. 1990. *Twentieth Century Theories of Art*. Montréal: McGill-Queen's University Press.
- Thompson, Jerry L. 1984. *Walker Evans at Work: 747 Photographs together with Documents Selected from Letters, Memoranda, Interviews and Notes*. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Thames & Hudson.
- Thoms, David, y Len Holden. 2016. *The Motor Car and Popular Culture in the Twentieth Century*. Londres: Routledge.
- Thoreau, Henry David. 1988. *In Wildness Is the Preservation of the World*. San Francisco: Sierra Club Books.
- Thorne, Stephen. 2014. *Read All About It*. Roma: EDUCatt.
- @ThX. 2017. «A 90 años de la ejecución de Sacco y Vanzetti». Portal Libertario OACA. 2017. <https://www.portaloaca.com/historia/historia-libertaria/13075-a-90-anos-de-la-ejecucion-de-sacco-y-vanzetti.html>.
- @Tieum512. 2014. «The Leica I A». LFI. 2014. <https://lfi-online.de/ceemes/en/news/100-jahr-leica-1a-1000551.html>.
- Time*. 1967. «Yugoslavia: Beyond Dictatorship», 20 de enero de 1967. <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,843306,00.html>.
- Time-Life Books, ed. 1971. *Great Photographers*. Nueva York: Time Life.
- «Times editorial piece on the Charge of the Light Brigade». s. f. The British Library. Accedido 31 de diciembre de 2019. <https://www.bl.uk/collection-items/times-editorial-piece-on-the-charge-of-the-light-brigade>.
- Tjner, Poul Erik, Sandra Ruffin, y Jacob Holdt. 2010. *Jacob Holdt's America: Faith, Hope and Love*. Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art.
- Toler, Pamela D. 2012. «In the Valley of the Shadow of Death: Roger Fenton's Crimean War Photos». Historynet.com. 7 de agosto de 2012. <http://www.historynet.com/in-the-valley-of-the-shadow-of-death-roger-fentons-crimean-war-photos.htm>.
- Tomlinson, Shawn M. 2016. *The Film Photography Book*. Vol. 15. Shawn M. Tomlinson's Guide to Photography. Online: Lulu.com.
- Torres, Lourdes. 2011. «Dorothea Lange». *Revista semestral del Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía y de la Universidad de Sevilla Escritoras y Escrituras*, n.º 11 (octubre): 1-10. [https://www.academia.edu/5174694/Dorothea\\_Lange](https://www.academia.edu/5174694/Dorothea_Lange).
- Towner, John. 1985. «The Grand Tour: A Key Phase in the History of Tourism». *Annals of Tourism Research* 12 (3): 297-333. [https://doi.org/10.1016/0160-7383\(85\)90002-7](https://doi.org/10.1016/0160-7383(85)90002-7).

- Trachtenberg, Alan, Mathew Brady, y Walker Evans. 2007. *Reading American Photographs: Images as History*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Hill and Wang.
- Tram 11: Die DVD zur Tour!* 2007. DVD. Vol. 11. 16 vols. Leipzig.
- Treib, Marc. 1993. *Modern Landscape Architecture: A Critical Review*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Tremear, Janice. 2013a. *Illinois' Haunted Route 66*. Charleston, SC: History Press.
- . 2013b. *Illinois' Haunted Route 66*. Devon: History Press Library Editions.
- Tress, Arthur. 2009. «Un viaje». *Exit: imagen y cultura*, n.º 33: 116.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3014865>.
- Tsai, Eugenie, y Cornelia H. Butler, eds. 2004. *Robert Smithson*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Tucker, Spencer C. 2012. *The Encyclopedia of the Mexican-American War: A Political, Social, and Military History [3 volumes]: A Political, Social, and Military History*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.
- Tunnard, Christopher. 1950. «Man made America: Scene.»
- «TurboPicks: People's Cars». 2016. Car Throttle. 2016.  
<https://www.carthrottle.com/post/w355zq2/>.
- Turner, Jane. 2000. *Encyclopedia of American Art Before 1914*. Oxford: Oxford University Press.
- Turner, Silvie, ed. 1993. *Facing the Page: British Artists' Books; A Survey 1983 - 1993*. Londres: Estamp.
- Twemlow, Alice. 2017. «“A Throw-Away Esthetic”: New Measures and Metaphors in Product Design Criticism, 1955–1961 Part 2». *Alice Twemlow* (blog). 2017.  
<http://alictwemlow.com/a-throw-away-esthetic-new-measures-and-metaphors-in-product-design-criticism-1955-1961-part-2/>.
- Tyler, Parker. 1973. *Cine underground: historia crítica*. Barcelona: Planeta.
- Tytell, John. 1985. «Happening Now? [and] Sunday Prayer». *Vanity Fair*, enero de 1985.
- «Una muestra esclarecedora: fotografías alemanas en la Manzana». 2004. ABC Color. 28 de marzo de 2004. <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/una-muestra-esclarecedora-fotografias-alemanas-en-la-manzana-753434.html>.
- United States Auto Industry. 1940. *To New Horizons*. Estados Unidos.  
<https://www.youtube.com/watch?v=aIu6DTbYnog>.

- United States Bureau of Naval Personnel, ed. 1972. *Photographer's Mate 3 & 2*. Washington D.C.: U.S. Government Printing Office.
- United States Federal Highway Administration, United States Federal Highway, ed. 1977. *America's Highways, 1776-1976: A History of the Federal-Aid Program*. Washington D.C.: U.S. Dept. of Transportation, Federal Highway Administration.
- University at St. Louis, y Gallery 210, eds. 1976. *Aspects of American Photography: 1976*. Saint Louis, MO: University of Missouri.
- Uriel Román, Antonio. 1998. «La foto que ciega. Análisis de una fotografía de Robert Frank (Candy store, New York City, 1955)». En *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones Semióticas VII) celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*, 3:753-59. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3033376>.
- Ursprung, Philip, y Fiona Elliott. 2013. *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*. Berkeley, CA: University of California Press.
- US Department of Transportation, ed. 1977. *America on the move*. Washington D.C.: US Department of Transportation.
- Valens, J. D. 2014. *Alcatraz: Federal Prison of a Lifetime*. Online: Lulu.com.
- Valle Gastaminza, Félix del. 2014. «Notas sobre el paisaje fotográfico de La Rioja (1860 - 1936)». *Berceo: revista riojana de ciencias sociales y humanidades*, n.º 167: 89-120. <https://eprints.ucm.es/32839/1/05%20Notas%20sobre%20el%20paisaje%20fotogr%C3%A1fico%20de%20La%20Rioja%20%281860-1936.pdf>.
- Van Dort, Paul. 1996. «1939 New York World's Fair». 1939 New York World's Fair. 2018 de 1996. <http://www.1939nyworldsfair.com/index.htm>.
- Van Pelt, Lori. 2018. «Eisenhower's 1919 Road Trip and the Interstate Highway System». WyoHistory.org. 2018. <https://www.wyohistory.org/encyclopedia/eisenhowers-1919-road-trip-and-interstate-highway-system>.
- Vargas, Elisa. 2016. «Entre la Ilustración y el Romanticismo. La tierra, el paisaje y la construcción de la patria». Info:eu-repo/semantics/doctoralThesis, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/39210/1/T37803.pdf>.
- Varoucha, Magdalini. 2019. «The first photograph of the Acropolis and its history». Greek News Agenda. 26 de septiembre de 2019. <http://www.greeknewsagenda.gr/index.php/topics/culture-society/7058-the-first-photograph-of-the-acropolis-and-its-history>.
- Vautier, Ben. 1962. «Moi, ben je signe». Ben Vautier. 1962. <http://www.ben-vautier.com/divers/moibenjesigne.html>.

- Vegas Moreno, Natalia. 2013. «Jon Mikel Euba: relaciones entre acción y documento». *Estúdio: artistas sobre otras obras*, n.º 7: 58-63.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4861768>.
- Veizagic, Sasa. 2013. «The Importance of Youth Labour Actions in Socialist Yugoslavia (1948-1950): A Case Study of the Motorway “Brotherhood-Unity”». Master of Arts Tesis, Budapest: Central European University.
- Venturi, Robert. 1977. *Complexity and contradiction in architecture*. Editado por Museum of Modern Art (New York, N.Y.). 2.ª ed. The Museum of Modern Art papers on architecture. Nueva York: Museum of Modern Art.
- . 2014. «Stephen Shore - Uncommon Places». Stephen Shore - Uncommon Places. 2014. <https://www.nevabooks.com/sv/konstfotobocker/landskap/stephen-shore-uncommon-places.html>.
- Vidal, César. 2001. «¿Cómo se produjo el “crack” de 1929?» Libertad Digital. 2 de marzo de 2001. <https://www.libertaddigital.com/opinion/ideas/como-se-produjo-el-crack-de-1929-707.html>.
- Vigo, Julian. 2010. *Performative Bodies, Hybrid Tongues: Race, Gender, Sex and Modernity in Latin America and the Maghreb*. Berna: Peter Lang.
- Viladomiu, Angels. 1998. «El placer del viaje». *Galería Antiquaria: arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*, n.º 158: 74-76.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3268755>.
- Virilio, Paul. 2000. *A Landscape of Events*. Writing architecture. Cambridge, MA: MIT Press.
- Vogel, Harold L. 2016. *Travel Industry Economics: A Guide for Financial Analysis*. Berlín: Springer.
- Volti, Rudi. 2006. *Cars and Culture: The Life Story of a Technology*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Vozmediano, Elena. 2002. «Ed Ruscha». *El Cultural*. 2002.  
<http://www.elcultural.com/revista/arte/Ed-Ruscha/5190>.
- VV. AA. 2016. «Eugène Atget». En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Eug%C3%A8ne\\_Atget&oldid=90992451](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Eug%C3%A8ne_Atget&oldid=90992451)
- . 2018. «Ford Model T». En *Wikipedia*.  
[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Ford\\_Model\\_T&oldid=823389589](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Ford_Model_T&oldid=823389589).

- Wade, John. 2015. «The Leica I: The Camera that Changed Photography». *Shutterbug*. 13 de julio de 2015. <https://www.shutterbug.com/content/leica-i-camera-change-photography>.
- Wagstaff, Samuel Jr. 1966. «Conversación con Tony Smith: “Considero el arte como algo vasto”». *Artforum*, diciembre de 1966. <https://reacto.webs.ull.es/pg/n1/6.htm>.
- Walker, Ian. 2002. *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*. Manchester: Manchester University Press.
- . 2012. «A Kind of a ‘Huh?’: The Siting of Twentysix Gasoline Stations». *The I.B. Tauris Blog* (blog). 12 de marzo de 2012. <https://theibtaurisblog.com/2012/03/12/a-kind-of-a-huh-the-siting-of-twentysix-gasoline-stations/>.
- Wall, Jeff, Peter Galassi, y James Rondeau. 2007. *Jeff Wall*. Editado por Museum of Modern Art, Art Institute of Chicago, y San Francisco Museum of Modern Art. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Wall, Wendy L. 2007. *Inventing the «American Way» : The Politics of Consensus from the New Deal to the Civil Rights Movement: The Politics of Consensus from the New Deal to the Civil Rights Movement*. Oxford: Oxford University Press.
- Wallis, Michael. 2001. *Route 66: The Mother Road*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Saint Martin's Press.
- Ward, Jerry W., y Robert J. Butler. 2008. *The Richard Wright Encyclopedia*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.
- Ware, Susan. 2004. *Notable American Women: A Biographical Dictionary Completing the Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Warhol, Andy, y Pat Hackett. 2015. *POPism: The Warhol Sixties*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Wark, McKenzie. 2011. *The Beach Beneath the Street: The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Verso Books.
- Warren, Bruce. 2003. *Photography: The Concise Guide*. Boston: Cengage Learning.
- Warren, Lynne. 2005. *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Vol. 3. Londres: Routledge.
- Washington Post*. 1929. «Huge Selling Wave Creates Near-Panic as Stocks Collapse», 24 de octubre de 1929.
- Wasserstrom, William. 1964. *Civil Liberties and Arts: Selections from «Twice a Year»*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.



- Watkins, Patsy. 2018. *It's All Done Gone: Arkansas Photographs from the Farm Security Administration Collection, 1935-1943*. Fayetteville, AR: University of Arkansas Press.
- Watson, Rex. 1992. «Exakta Prism». Novacon. 1992.  
<http://www.novacon.com.br/oddiytcameras/exakta.htm>.
- Webb, Simon. 2018. *The Analogue Revolution: Communication Technology, 1901–1914*. Filadelfia: Casemate Publishers.
- Webber, Michael John. 1996. *The Golden Age Illusion: Rethinking Postwar Capitalism*. Nueva York: Guilford Press.
- Weibel, Peter. 2002. *Olafur Eliasson: Surroundings Surrounded. Essays on Space and Science*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Weidman, Rich. 2015. *The Beat Generation FAQ: All That's Left to Know About the Angelheaded Hipsters*. Wisconsin: Hal Leonard.
- Weingroff, Richard. 2016. «The Greatest Decade 1956-1966 - Interstate System - Highway History». Federal Highway Administration. 2016.  
<https://www.fhwa.dot.gov/infrastructure/50interstate.cfm>.
- . 2017. «Creation of a Landmark: The Federal Aid Road Act of 1916».  
<https://www.fhwa.dot.gov/highwayhistory/landmark.pdf>.
- Weissman, Terri. 2011. *The Realisms of Berenice Abbott: Documentary Photography and Political Action*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Wellington, Hubert. 1995. *Journal of Delacroix*. 3.<sup>a</sup> ed. Londres: Phaidon Press.
- Wells, Christopher W. 2013. *Car Country: An Environmental History*. Seattle: University of Washington Press.
- Wells, Liz. 2000. *Photography: A Critical Introduction*. Londres: Psychology Press.
- Wenders, Wim. 1997. *The Act of Seeing: Essays and Conversations*. Londres: Faber and Faber.
- . 2003. «In Defense of Places». DGA. 2003. <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/0311-Nov-2003/In-Defense-of-Places.aspx>.
- . 2005. *El acto de ver: textos y conversaciones*. Barcelona: Planeta.
- Werge, John. 2018. *The Evolution of Photography*. Online: Books on Demand.
- Wescoat, Bonna D., y Robert G. Ousterhout. 2014. *Architecture of the Sacred: Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium*. Cambridge: Cambridge University Press.

- West, Nigel. 2015. *Historical Dictionary of International Intelligence*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Westerbeck, Colin, y Joel Meyerowitz. 2001. *Joel Meyerowitz*. Londres: Phaidon.
- Weston, Edward. 1941. «Carta a Beaumont Newhall y Nancy Newhall», 28 de abril de 1941. Beaumont and Nancy Newhall Collection, Cerner for Creative Photography, University of Arizona.
- Weston, Edward, Peter C. Bunnell, David Featherstone, y Robert Adams. 1986. *EW:100: Centennial Essays in Honor of Edward Weston*. 1.<sup>a</sup> ed. San Francisco: Friends of Photography.
- Wheeler, George M., Timothy O'Sullivan, y William Bell. 1983. *Wheeler's Photographic Survey of the American West, 1871-1873*. Nueva York: Dover Publications.
- Whelan, Richard, ed. 2006. *Robert Capa: obra fotográfica*. Londres: Phaidon Press.
- Whelan, Richard, y Jennifer Josephy. 1995. *Alfred Stieglitz: A Biography*. 1.<sup>a</sup> ed. Boston: Little Brown & Co.
- «When Robert Frank shot the American flag». 2018. Phaidon. 2018.  
<http://www.phaidon.com/agenda/photography/articles/2015/july/03/when-robert-frank-shot-the-american-flag/>.
- White, Clarence H. 1979. *Clarence H. White*. Millerton, NY: Aperture Foundation.
- White, Eugene N. 1990. «The Stock Market Boom and Crash of 1929 Revisited». *The Journal of Economic Perspectives* 4 (2): 67-83. [http://www.j-bradford-delong.net/Teaching\\_Folder/Econ\\_210c\\_spring\\_2002/Readings/White\\_crash.pdf](http://www.j-bradford-delong.net/Teaching_Folder/Econ_210c_spring_2002/Readings/White_crash.pdf).
- Whiteley, Nigel. 1987. «Toward a Throw-Away Culture. Consumerism, “Style Obsolescence” and Cultural Theory in the 1950s and 1960s». *Oxford Art Journal* 10 (2): 3-27.
- Whitman, Alden. 1975. «Walker Evans Dies; Artist With Camera». *New York Times*, 11 de abril de 1975.  
<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/1103.html>.
- Whitman, Walt. 1942. *Leaves of Grass*. Nueva York: Limited Editions Club.  
<https://www.cahanbooks.com/pages/books/51864/weston-walt-whitman/leaves-of-grass-with-an-introduction-by-mark-van-doren-and-photographs-by-edward-weston>.
- . 2012. *Hojas de hierba / Leaves of Grass: Antología Bilingüe / Bilingual Anthology*. Madrid: Alianza Editorial.

- Wiegand, Jens. 2009. *Route 66 neue Wege auf altem Asphalt*. Kaarst: Conbook Medien.
- Wierschowski, Myriam. 1993. *Buchobjekte aus Papier, 28/11/93-27/02/94*. Editado por Papiermuseum (Düren, Germany). Book art in Europe 1. Düren: Papiermuseum.
- Wilkes, Rob. 2015. «Jacob Holdt's 1977 exploration of life under American capitalism remains horribly relevant today...» *We Heart* (blog). 9 de noviembre de 2015. <https://www.we-heart.com/2015/11/09/jacob-holdt-american-pictures-kunsthall-charlottenborg-copenhagen/>.
- Wilkins, Alasdair. 2011. «How the father of electromagnetism took the first color photograph 150 years ago». Gizmodo.com. 2011. <https://io9.gizmodo.com/5802961/how-the-father-of-electromagnetism-took-the-first-color-photograph-150-years-ago>.
- «Willem Oltmans, On Growth». 2018. Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren. 2018. [https://dbnl.org/tekst/oltm003ongr01\\_01/colofon.php](https://dbnl.org/tekst/oltm003ongr01_01/colofon.php).
- Williams, William Carlos, Sarah Jones, Kia Gregory, Julianne Tveten, Matt Ford, Lovely Umayam, y Jason Silverstein. 1938. «Sermon with a Camera». *The New Republic*, 11 de octubre de 1938. <https://newrepublic.com/article/78785/sermon-camera>.
- Wilson, Alexander. 1992. *The culture of nature North American landscape from Disney to the Exxon Valdez*. Cambridge, MA: Blackwell.
- Wilson, Kristin. 2015. «Google Street View: New Technology, New Approaches? New Connections?» *Kristin Wilson* (blog). 29 de noviembre de 2015. <http://kristinwilson.com/work/google-street-view-and-documentary-photography/>.
- Wilson, Martha. 1982. «La página como espacio artístico. Desde 1909 hasta el presente». *Libros de artistas*.
- Winogrand, Garry, Sarah Greenough, Tod Papageorge, y Erin O'Toole. 2013. *Garry Winogrand*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.
- Winogrand, Garry, Alex Harris, y Lee Friedlander. 2004. *Arrivals & Departures: The airport pictures of Garry Winogrand*. Nueva York: Distributed Art Publishers.
- Winogrand, Garry, Fran Lebowitz, Ben Lifson, Jeffrey Fraenkel, y Frish Brandt. 1999. *The Man in the Crowd: The Uneasy Streets of Garry Winogrand*. San Francisco: Fraenkel Gallery.
- Winterton, Wayne. 2015. *Stories from History'S Dust Bin*. Bloomington, IN: Xlibris Corporation.
- Winzen, Matthias. 2003. «Monument to the Unknown Photographer». En *Thomas Ruff: 1979 to the present*, de Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Köln: Walther König.

- Wish, Silvester. 1978. *Jack Keronac: biografía de una generación*. Barcelona: Producciones Editoriales. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extlib?codigo=50538>.
- Wishart, David J. 2004. *Encyclopedia of the Great Plains*. Lincoln, NV: University of Nebraska Press.
- Witmer, Dennis. 2012. «The American Monument». *Dennis Witmer's Web Site* (blog). 11 de febrero de 2012. <https://denniswitmer.wordpress.com/2012/02/10/the-american-monument-lee-friedlanders-magnus-opus/>.
- Witmer, Jon D. 2011. «Road Warriors». *American Cinematographer: The International Journal of Film & Digital Production Techniques* 92 (10): 28-43. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3757071>.
- Wittek, Stacey. 2009. «U.S. Geological and Geographical Surveys of the American West: The Great Surveys». Online Nevada Encyclopedia. 18 de marzo de 2009. <http://www.onlinenevada.org/articles/us-geological-and-geographical-surveys-american-west-great-surveys>.
- Wolf, Erika. 2004. «American Photographs: The Road». Cabinet Magazine. Summer de 2004. <http://www.cabinetmagazine.org/issues/14/ameriPhoto.php>.
- Wollen, Peter, y Joe Kerr. 2002. *Autopia: Cars and Culture*. Londres: Reaktion Books.
- Wong, Hertha D. Sweet. 2018. *Picturing Identity: Contemporary American Autobiography in Image and Text*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Wong, Michael. 2011. «Emil Otto Hoppé (1878 -1972)». British Photographic History. 2011. <http://britishphotohistory.ning.com/profiles/blogs/emil-otto-hoppe-1878-1972>.
- Wood, Denis. 2010. *Rethinking the Power of Maps*. Nueva York: Guilford Press.
- Wood, G. 2016. *The Shock of the Real: Romanticism and Visual Culture, 1760-1860*. Berlín: Springer.
- Woodgate, Katy. 2012. «Nan Goldin - Subjects of influences and influenced». Writtle Art. 2012. [http://www.writtleart.org/KatyW/KATYW\\_4000words\\_complete.pdf](http://www.writtleart.org/KatyW/KATYW_4000words_complete.pdf).
- Woodham-Smith, Cecil. 1991. *The Reason Why: The Story of the Fatal Charge of the Light Brigade*. 1.<sup>a</sup> ed. Londres: Penguin Group.
- Woodis, Woody. 2019. «Fenton Crimean War Photographs - Background and Scope». Library of Congress. 2019. <http://www.loc.gov/pictures/collection/ftncnw/background.html>.

- Woodward, Daisy. 2016. «Robert Adams: The New West». *AnOther Magazine*. 27 de abril de 2016. <https://www.anothermag.com/art-photography/8618/robert-adams-the-new-west>.
- Worster, Donald. 1996. *Bust to Boom: Documentary Photographs of Kansas, 1936-1949*. Lawrence, KS: University Press of Kansas.
- . 2004. *Dust Bowl: The Southern Plains in the 1930s*. Oxford: Oxford University Press.
- Wyatt, David, ed. 1990. *New essays on The grapes of wrath*. The American novel. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wye, Deborah, y Wendy Weitman. 2006. *Eye on Europe: Prints, Books & Multiples, 1960 to Now*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Yamada, Takayuki. 2016. «An Analysis on Berenice Abbott's "Changing New York": People and Lives of the Heterogeneous City». *Waseda Rilas Journal*, n.º 4 (octubre): 225-41.
- Yeadon, Glen. 2008. *The Nazi Hydra in America: Suppressed History of a Century: Wall Street and the Rise of the Fourth Reich*. Online: Lulu.com.
- Yochelson, Bonnie, y Daniel J. Czitrom. 2014. *Rediscovering Jacob Riis: Exposure Journalism and Photography in Turn-of-the-Century New York*. Chicago: University of Chicago Press.
- Yochelson, Bonnie, y Jacob A. Riis. 2001. *Jacob Riis*. 55. Londres: Phaidon Press.
- Young-Witzel, Michael Karl Witzel, Gyvel. 2007. *Legendary Route 66*. Minneapolis: Voyageur Press.
- Zafran, Eric. 1978. «From the Renaissance to the Grand Tour». *Apollo: The international magazine of arts*, n.º 194: 242-53. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=5606791>.
- Zappala, Madeline. 2012. «Deconstructing the American Road Trip Experience: the "Search" for "American Identity"». *Senior Capstone Projects*, enero. [https://digitalwindow.vassar.edu/senior\\_capstone/72](https://digitalwindow.vassar.edu/senior_capstone/72).
- Zeller, Thomas. 2007. *Driving Germany: The Landscape of the German Autobahn, 1930-1970*. Oxford, NY: Berghahn Books.
- . 2011. «Staging the Driving Experience: Parkways in Germany and the United States». En *Routes, Roads and Landscapes*, editado por Mari Hvattum, 125-40. Farnham: Ashgate Publishing.
- Zevi, Bruno. 1986. *Erich Mendelsohn*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Zink, Adrian. 2017. *Hidden History of Kansas*. Mount Pleasant, SC: Arcadia Publishing.
- Zuelow, Eric. 2015. *A History of Modern Tourism*. Nueva York: Macmillan International Higher Education.
- Zweite, Armin, Bernd Becher, y Hilla Becher. 2005. *Tipologías de edificios industriales*. 1.<sup>a</sup> ed. Madrid: Fundación Telefónica.
- Zwirner, David. 2019. «Thomas Ruff: Transforming Photography at David Zwirner». *Galleries Now* (blog). 2019. <https://www.galleriesnow.net/shows/thomas-ruff-transforming-photography/>.

