



JOEL STERNFELD Y LINDA CONNOR. UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO SOBRE LA FOTOGRAFÍA DE PAISAJE EN LOS ESTADOS UNIDOS DE LOS AÑOS 70

*JOEL STERNFELD AND LINDA CONNOR. A GENDER PERSPECTIVE ON LANDSCAPE
PHOTOGRAPHY IN THE UNITED STATES DURING THE 1970s DECADE*

Alicia Lehmann

Universidad autónoma

.....
Recibido: (22 noviembre 2022)

Aceptado: (28 diciembre 2022)

Publicado (31 diciembre 2022)
.....

Cómo citar este artículo

Lehmann, Alicia. (2022). Una perspectiva de género sobre la fotografía de paisaje en los Estados Unidos de los años 70". *ASRI Arte y Sociedad. Revista en Arte y Humanidades Digitales*. (22), 51-66.

Recuperado a partir de <https://www.revistaasri.com/article/view/5292>

Resumen

¿Existen diferencias de fotografiar el paisaje entre hombres y mujeres? ¿Son estas diferencias culturales, cuestiones de género?

Este trabajo investiga los casos de los fotógrafos Joel Sternfeld y Linda Connor, estadounidenses que retratan su país en la década de los años 70.



Partiendo de las directrices de Deborah Bright, veremos que el paisaje es una construcción humana, condicionada por nuestra historia, cultura y sociedad.

Palabras clave

Fotografía, paisaje, género, naturaleza

Abstract

Can we find differences between men and women on landscape photography? Are these cultural differences gender issues?

This work investigates the cases of Joel Sternfeld and Linda Connor, Americans who portrayed their country in the 1970s. Starting from Deborah Bright's guidelines, we will see that the landscape is a human construction, conditioned by our history, culture and society.

Keywords

Photography, landscape, gender, nature.

1. Introducción

La fotografía de los años setenta en Estados Unidos ya es un arte independiente de la antigua noción de técnicos en esta disciplina. Durante estos años, el nuevo país se ha desarrollado, se ha expandido y ha utilizado la fotografía con un claro propósito: conquistar y vender. Son los años en los que se ha conquistado el Oeste y se desarrollan las políticas de visualidad del western, las poblaciones masivas, el turismo a gran escala. Mientras que unos fotógrafos se interesan por las nuevas áreas vacías de las ciudades, la conformación de otros espacios y las distintas formas de gentrificación, otros se preocupan por la vuelta a la naturaleza como una experiencia estética absoluta, previa a la invasión humana. Los ecologistas, algunas corrientes feministas, los románticos que permanecen son quienes abanderan la causa.

Linda Connor sobresale en un ambiente principalmente dominado por los hombres: la fotografía de paisaje. Se interesa por las cuestiones de género que afectan a esta disciplina. Preocupada por la contaminación, los enfoques formales y comerciales de este arte, se fija en lo simbólico, genera unas imágenes místicas y evocadoras. Busca el espiritualismo y propone una conexión mujer-naturaleza que diferencia su producción y sensibilidad de la masculina, que tiende a focalizar su atención en construcciones humanas.

Mientras los *New Topographics* se preparan para su primera exposición como grupo, Joel Sternfeld aprende a realizar fotografía a color y se dedica a realizar fotografías a finales de la década de paisajes urbanos que viven cambios a causa de la industrialización, la masividad y las viviendas unifamiliares construidas en serie. Escoge instantes donde las figuras humanas aparecen de forma casi anecdótica y encuadres vacíos, grandes explanadas acuerdo con el gran tamaño de la película empleada y su uso del color.

A raíz de la idea de geografía feminista de McDowell (1999), este trabajo analiza lo masculino y femenino que puede encontrarse en un espacio en la esfera cultural. Como ella sugiere, este artículo investiga las relaciones que existen entre divisiones de género y divisiones espaciales. Le interesa averiguar hasta dónde hombres y mujeres experimentan de modo distinto los lugares que ocupan por sus construcciones sociales de género. Lo que nos interesa es reflexionar acerca de cómo influye el género en cada fotógrafo, formando parte así de las decisiones que toman en cuanto al tema fotografiado. En

esta breve investigación veremos que la fotografía de paisaje es producto de una serie de construcciones y tiene un objetivo, una ideología, que se repite en su iconografía y discurso, muchas veces de forma inconsciente.

La escritora y fotógrafa Deborah Bright propone enfrentarse a las imágenes paisajísticas desde su significado histórico y social. En su análisis ideal, se deben estudiar dos autores coetáneos que traten el mismo sujeto en el mismo momento. En nuestro caso, son dos sujetos coetáneos – Connor y Sternfeld – que se enfrentan al paisaje de Estados Unidos en un rango prácticamente compartido de tiempo. En la segunda parte de esta investigación, estudiaremos su obra contestando a las preguntas que Bright plantea para el análisis (1985): ¿qué ideologías perpetúan las fotografías de paisaje? ¿A qué intereses responden? ¿Por qué las queremos ver? ¿Por qué la fotografía de paisaje remite tanto a la mirada masculina?

2. Metodología

Para abordar este trabajo de análisis, he escogido dos artículos de Deborah Bright, teórica y fotógrafa, publicados en 1985 y 1992 donde analiza las políticas visuales de Estados Unidos en el margen de tiempo en que trabajan los dos fotógrafos escogidos. En su análisis ideal, se abordaría el trabajo de dos coetáneos en espacio y tiempo que compartieran un mismo tema. Por este motivo he escogido a Linda Connor y Joel Sternfeld, que trabajan la fotografía de paisaje. Este artículo consta así de dos partes: una teórica y una práctica. En primer lugar, establecemos un contexto, un marco de tiempo, situamos y ubicamos la historia y tradiciones que rodean a ambos artistas, así como la fotografía de paisaje. Esto nos sirve para comprender y asentar los preceptos de Bright. La segunda parte de la investigación es una puesta en práctica de los preceptos de esta autora: el análisis de cinco fotografías. Partiremos de los conceptos presentados en la primera parte y de las preguntas que la escritora plantea para abordar dicha comparativa.

3. Breve contextualización

La autora Deborah Bright, publicó en 1985 su artículo titulado *Of Mother Nature and Marlboro Men*, donde realiza una serie de reflexiones acerca de la fotografía de paisaje. En él también menciona el trabajo y las palabras de Linda Connor. Esta fotógrafa y escritora estadounidense, conocida por sus aportaciones al campo de la iconografía queer y paisajística estadounidense en el siglo XX, comenta la importancia de la fotografía como un saber científico. Sus materiales y su mecánica, su expresividad y valor simbólico, hacen de ella un objeto interesante en relación con el paisaje. Esta idea no es nueva; los generales en épocas pasadas visitaban las tierras que querían controlar o que acababan de conquistar con cartógrafos. El dominio de la tierra ha sido desde hace tiempo un problema al que prestar atención desde el campo iconográfico. Precisamente, en los Estados Unidos que necesitaba expandirse, la fotografía cumplió ese papel una vez que se había instaurado en las altas esferas. Esta era un símbolo de progreso burgués, un reflejo de los avances de una sociedad industrializada y pudiente.



Hacia el año 1900 ya no quedaban tierras sin conquistar por lo que las miradas se pusieron en las fronteras de los hombres blancos. Si ya se había conquistado la tierra, quedaba la mirada: se hacían y vendían fotografías de parajes estadounidenses, se compraban por hombres blancos en tierras lejanas, se coleccionaban y hacían soñar a la clase trabajadora que podía evadirse. Esto recordó los placeres espirituales de la naturaleza del siglo XIX, los valores románticos y simbólicos. La fotografía, siempre reflejo de su época, se topó con una preocupación importante en la década de los veinte: la naturaleza se veía invadida por carreteras, trenes, sobrepoblación. Intentando rescatar los valores anteriores, llegaron los pictorialistas, entre los que podemos destacar la obra primera de Stieglitz y Strand –que más tarde reconducirían sus intereses hacia la denuncia social. Su naturaleza, su fotografía, era el reflejo de los sentimientos del autor – que ya no se trataba de un mero técnico.

Robert Frank, Dorothea Lange y otros nombres utilizaron la fotografía en su poder y dimensión “social” – si es que puede tener tal cosa en sí misma, pues la fotografía no tiene nada de neutro, como indica Walter Benjamin. Este arte abandonó la concepción de la experimentación y la creatividad para alojarse en otros usos. Carlos Tejo Veloso (2013), estudioso de fotografía y las bellas artes, nos señala en su artículo La infinita resignificación del paisaje en la fotografía que fotografía, ciudad y modernidad son tres conceptos inseparables. También indica que las fotos de paisaje hasta los años cuarenta se emplearon como políticas, sociales y humanas.

Bright menciona a Ansel Adams en el marco de la Guerra y la postguerra, pionero en el sistema por zonas en la década de 1940, que pretendía recuperar las experiencias en la naturaleza del sublime obviando la masificación turística. En los años cincuenta y sesenta, la fotografía siguió desarrollándose, empleada también como herramienta política con la utilización de grandes tamaños. Adams se encontró con que, entre los años sesenta y setenta, la población de este país se masificó aún más, lo que conllevó la contaminación y ciudades incapaces de albergar a tantas personas. La foto, que ya conocía su faceta social y política, se vio en la situación de reflejar la preocupación pública por estos temas. Aparecieron entonces preocupaciones distintas manifestadas en dos corrientes, dos maneras de enfrentarse al paisaje y su remodelación. La primera, que aceptaba el efecto irrevocable de la industria, quería ofrecer y tener una nueva mirada sobre el paisaje, la vida en general de su país que cambiaba las grandes explanadas por urbanizaciones unifamiliares. Otra, abanderada por la contracultura, los movimientos socialistas, feministas, antimilitaristas y ecologistas, promueve la idea de llevar una vida sana, con conciencia sobre el impacto humano y la experiencia cercana de la naturaleza.

A principios de la década de los setenta, el comisario William Jenkins, propuso una exposición en la George Eastman House con nueve fotógrafos: les agrupa con el nombre de *New Topographics*. Este colectivo aborda la comprensión del espacio desde un enfoque nuevo y el paisaje de una forma diferente de cómo se había realizado hasta el momento. Dejando a un lado las concepciones románticas y la metafísica, se establecen nuevos límites entre lo humano y la naturaleza. Son imágenes de las que se desvinculan políticamente, puramente fotográficas –sin base o sustento literario de conceptos–, impersonales. Rompen con la idea de Stieglitz sobre la equiparación de sentimientos del fotógrafo, la superficie y composición pictórica. Su mundo es disonante, moderno, caótico, industrial, invadido y asistido mecánicamente. Rechazan la idea de que la naturaleza exista fuera de la civilización, para ellos “dentro” y “fuera” es lo mismo. Priorizan cualidades formales y estilo sobre el contenido. Los nueve artistas que forman el grupo son: Robert Adams, Lewis Baltz, los Becher – marido y mujer –, Joe Deal, Frank Gohlke, John Schott, Henry Wessel Jr., Nicholas Nixon y Stephen Shore. Todas las ideas



anteriormente mencionadas son observadas por Bright con crítica: los componentes de este grupo son masculinos. Sus ideas y convicciones, las que acabamos de mencionar, se relacionan con las políticas que ella asocia a la mirada masculina. La única salvedad que podemos rescatar es medio miembro femenino: los Becher, un matrimonio.

Las obras de los dos fotógrafos que analizamos en este trabajo, Linda Connor y Joel Sternfeld, pertenecen al principio de sus carreras. Las cinco piezas de cada uno fueron realizadas a finales de la década de los setenta en Estados Unidos. Además, ninguno de ellos pertenece a los *New Topographics*. Es importante tener en cuenta que las mujeres aún no alcanzaban un puesto prestigioso en la fotografía de forma autónoma y la mirada masculina era la encargada de generar iconografías. Es decir, la tradición icónica –cuadros, postales, fotografías etc.– se encuentra gobernada por los hombres que decidían qué retratar, cómo y qué códigos de representación seguir. El análisis que haremos a continuación de ambas producciones otorga un papel relevante a sus ideologías, intereses personales o políticos y una cuestión de género, partiendo de las preguntas de Deborah Bright.

Joel Sternfeld con su serie *American Prospects* (1978-1983) inmortaliza preocupaciones similares a las del grupo de las nuevas topografías. Emplea grandes formatos a color, como hemos visto que se estableció en estas décadas para llegar al público, le interesan las historias, narrativas de todos esos espacios ahora invadidos por la población humana, que segrega y explota... Con ironía y sugestión, toma instantáneas de historias, momentos humanos en el reciente y gran país.

Linda Connor, por su parte, retrata la naturaleza porque, como mujer, –según sus propias palabras– tiene un pasado cultural más unido a ella. Pertenece a esa corriente de personas que mencionamos anteriormente, que eligen defender las experiencias románticas y simbólicas con la naturaleza ante la amenaza de la contaminación y la sobrepoblación. Utiliza una cámara de gran tamaño para producir copias en blanco y negro con un virado al selenio –que le otorga a la imagen esa ligera dominante magenta que vemos–. Emplea una cámara con lentes de enfoque suave, es decir lentes que producen imágenes poco contrastadas, que ofrecen resultados suaves. De esta forma, busca un aspecto atemporal – o antiguo – en sus fotos y encuentra un misticismo y una abstracción en la falta de nitidez de sus imágenes.

3. 1. Paisaje y género

Según Bright (1985), el paisaje es un espacio cultural, elegido y construido, erróneamente entendido como neutral y, por lo tanto, poco estudiado. Aparece en la cultura visual como resultado de una sucesión de decisiones sociales e históricas que determinan qué se representa y cómo. Se conforma mediante acciones y valores humanos que le son impuestos. Es un fenómeno relativamente reciente entendido en la representación visual como autónomo.

Añade que al paisaje no le es propia la belleza, la preservación, el desarrollo, la explotación y regulación, sino que se lo hemos establecido. Le hace volverse un espacio de conflicto continuo entre la autoridad – humana – y lo suyo propio. Bright analiza las formas de representación del paisaje primero a través de los códigos visuales masculinos en Estados Unidos, como lo son la conquista y el control. Recorre la historia de la fotografía desde su aparición hasta los años noventa en su artículo *The machine in the garden revisited* (1992). Presta especial atención a las supuestas miradas de género instauradas a principios de los años ochenta en su artículo *Of Mother Nature and Marlboro Men* (1985). Precisamente estos

paralelismos son los que nos interesan. ¿Culturalmente las mujeres están más unidas a la naturaleza o es algo propio de ellas? ¿Y los hombres al “progreso”, a las ciudades? ¿Determina esto la elección de un tema fotográfico?

Linda Connor es clara al respecto: determina la forma de fotografiar y la elección del motivo ante la cámara, al menos la suya. Sus palabras responden a una larga tradición. Podríamos comenzar el recorrido en el mundo clásico, donde lo masculino se vincula a la razón-ciudad y lo femenino a lo irracional-natural. La investigadora Scholz (2019) planteó un hito en la unión mujer-naturaleza durante la última etapa de la Edad Media. La nueva mujer-bruja debía vincularse necesariamente con la naturaleza porque el nuevo pensamiento teológico debía sustituir al anterior pagano. Debían abandonar los bosques, los ríos, los campos como un ente ajeno e incontrolable, el cambio de muchos dioses por uno solo y un pensamiento que nos permitiera conocer el mundo tangible desde una religión monoteísta. El miedo debía provocar a un dios, no la ira de muchos incapaces de contentar. Además, era necesario convertir a la mujer en fuerza productora del trabajo – madre –, a la naturaleza y a ellas se les asignaron los mismos adjetivos: imprevisibles, emocionales... De esta forma apareció lo indomable de las mujeres vinculadas a la naturaleza. Dos sujetos, dos estados anímicos, que se entendían desde un lugar muy semejante.

A partir del siglo XVIII, encontramos una serie de clasificaciones, tanto científicas como artísticas o pictóricas, que se emplearon para comprender a este ente que, poco a poco, cobraba su autonomía. Dejaba de ser ese algo incontrolable para ser estudiado, clasificado, medido, explorado, incluido en los manuales, sublime, terrible, gigante. Estos impulsos y órdenes fueron creados desde lo masculino, esa figura pública, el conquistador, el espeleólogo, el científico. Más tarde sería el artista, el cartógrafo, el que Bright (1985) determina como necesario para la conquista del Oeste estadounidense. McDowell, teórica de geografía feminista, propone un sistema binario y jerárquico (1999). Nos interesa especialmente porque habla en este texto de las geografías feministas y estudia cómo afecta el entorno a quienes lo habitan y viceversa. Su esquema es el siguiente:

Masculino - fuera - público - trabajo - producción - independencia - poder

Femenino - dentro - privado - casa - diversión - consumo - dependencia - falta de poder

Los discursos de poder anteriores mantienen a la mujer en el interior y, paradójicamente, no dejan de relacionarla con la naturaleza externa. La profesora María Flores Fernández (*La feminización del paisaje en el ejercicio óptico de Eugenio Recuenco, 2018*), docente de filología francesa en la Universidad de Granada, plantea una serie de ideas muy interesantes sobre el paisaje y los atributos que éste comparte con la mujer. Encuentra así una conexión entre ambas partes, unidas por la mirada masculina, que coloca a ambos objetos como bellos. Su hermosura es determinada por la construcción social del deseo de poseerlo. Comparten el ser una proyección de una mirada lúdica y estética, un lugar para el recreo, algo meramente contemplativo. Señala que el paisaje, relativo a la tierra, es equivalente a la mujer: lo que se valora de ambos es su fertilidad. Según su punto de vista, la naturaleza se tiende a representar en la pintura europea como las señoritas: siempre viva, en un espacio que la encuadra y la pone para mero gusto y disfrute de un observador que construye el paisaje o que completa la razón de ser de una mujer, ser vista y disfrutada. Como sucedió para Scholz en el siglo XVII, Flores Fernández señala que en el siglo XXI aún se mantiene la relación entre mujer y naturaleza. Comparten adjetivos como lo controlado, la

sumisión, lo bello, lo decorativo y la norma. Se genera de esta forma una cadena con adjetivos y sustantivos como naturaleza - imprevisible - incomprensible - idílica - destructora - mujer.

Después de todo esto, puede que no nos resulte extraño que Linda Connor asegure que las mujeres fotografían el paisaje de una forma distinta a los hombres, desde un punto de vista más íntimo – porque no poseen la mirada de conquista de territorios que ellos sí. Ella defiende que las mujeres habían estado separadas de los hombres históricamente en espacios distintos y que, por ello, no sería raro considerarlas a ellas como equivalentes de la naturaleza, lugar que han ocupado o con el que se las ha relacionado. La construcción del género en su discurso abarca desde el ámbito social, el espacial y alcanza lo fotográfico.

Deborah Bright, estudia las políticas visuales de principios del siglo XX (1985) y menciona la masculinización del paisaje, un efecto por el cual el cine western condiciona la experiencia estética y la mirada en los entornos terrenales. Concretamente en Estados Unidos, los órdenes visuales a los que se corresponde la fotografía de western sirven para modular la percepción propia de sus tierras, para conquistar, atraer más turistas y vender más cigarrillos. Voluntades semejantes poseían pintores, cartógrafos, los primeros fotógrafos de paisaje... cuyo deseo o las órdenes que obedecían responden al ansia de conocer y controlar todo lo que podían ver mediante sus representaciones.

4. Análisis de las fotografías

Deborah Bright propone un modelo de análisis fotográfico para comprender las implicaciones de la fotografía de paisaje del siglo XX. Establece así que debemos comparar obras de dos sujetos distintos que, en la misma época, hicieran un trabajo fotográfico sobre el mismo sitio o tema. En el caso práctico de este artículo tenemos a dos sujetos coetáneos que trabajan en el mismo país con motivos distintos. Analizaremos las obras respondiendo a las preguntas de la autora: ¿qué ideologías perpetúan las fotografías de paisajes? ¿A qué intereses responden? ¿Por qué las queremos ver? ¿Por qué la fotografía de paisaje remite tanto a la mirada masculina?



Figura 1. Joel Sternfeld, *Buckingham, Pennsylvania, August 1978*, 1978,

<https://www.artsy.net/artwork/joel-sternfeld-buckingham-pennsylvania-august-1978>. Todos los derechos reservados.

Las cinco fotografías de Sternfeld pertenecen a su serie *American Prospects* (1978-1983). En este caso, las cinco que analizamos son tomadas entre 1978 y 1979. En orden de aparición, fueron tomadas en Pennsylvania (Figura 1), Vermont (Figura 2), Arizona (Figura 3), Oregón (Figura 4) y California (Figura 5). Todas realizadas con un gran formato –cámara de placas– y a color; no pierde el tono de ironía y de lo monumental que le acompañará toda su carrera. Inmortaliza la vida y cultura estadounidense de extraños, urbanitas y personas poco preocupadas por la naturaleza que les rodea.

A nivel formal, nos encontramos ante unas copias exquisitas, de apenas contraste, alto rango dinámico y colores bien revelados y tratados. Son espacios y visualidades que remiten al estilo de vida de las imágenes de los setenta de Slim Aarons y a lo que más tarde haría Larry Sultan en los noventa con sus padres. En raras ocasiones aparece la figura humana que nos serviría para relativizar el espacio y comprender los tamaños. Debemos recordar que la fotografía de placa nos da una sensación de proximidad, es decir, los elementos de la imagen parecen comprimidos y la profundidad aparenta ser menor.

El mundo de Sternfeld inmortaliza el modo de vida de los estadounidenses. Podemos imaginar por sus casas, ropas, coches, lugares de destino, que no son gente con escaso poder adquisitivo. Podría entrar en la clasificación de Bright del mundo de los hombres blancos. Si nos preguntamos concretamente sobre su ideología, podríamos interpretarlas como una demostración de su poder. Sus espacios y paisajes están marcados por el ser humano que ya los ha intervenido, se ha apropiado de ellos, los controla por completo. Ha demolido bosques, mantiene el césped cortado (Figuras 1 y 2), ha construido en llanuras, ha hecho una piscina y ha colocado vegetación en un borde controlado tras su verja del jardín (Figura 3), ha invadido playas (Figura 4). Hay una construcción arquitectónica que los separa del mundo exterior que podemos imaginar (Figura 5) pero no vemos. Hasta la niebla de Vermont (Figura 2) se mueve en el fondo, detrás de otra casa, parece limitada.



Figura 2. (izda). Joel Sternfeld, *Brattleboro, Vermont, October 1978*, 1978,

<https://www.artsy.net/artwork/joel-sternfeld-brattleboro-vermont-october-1978> Todos los derechos reservados.

Figura 3. (dcha). Joel Sternfeld, *Solar Pool Petals, Tucson, Arizona, April 1979*, 1979,

<https://www.artsy.net/artwork/joel-sternfeld-solar-pool-petals-tucson-arizona-april-1979> Todos los derechos reservados.

No podemos olvidar la voluntad del título: *American prospects*. *Prospects* puede traducirse como perspectiva, futuro. Hace referencia a dos ideas: la primera, la perspectiva “americana”. Es decir, qué ve

un “americano” –porque no hay más continente–, cómo es su casa, cómo son sus vistas. Recorre todo el país para conocer qué tipo de jardines, viviendas, huertos, trabajos y ocio tiene un ciudadano estadounidense. Pero hay otra más, aún más política, la del “sueño americano”. Podemos imaginar que muchas de las personas que aparecen en sus fotos son de clase obrera o media-alta con casas unifamiliares, con coches normales para acudir a su puesto de trabajo. El mensaje es “Si trabajas duro, conseguirás tu libertad, conseguirás dominar la naturaleza y tener tu propio espacio”. Es un mensaje capitalista, sus espacios también lo son, de conquista, monetarios.

¿A qué intereses responden? Bien, los resultados visuales, las fotografías, son producto de los intereses económicos de un país que necesita establecer distinciones o jerarquías. Es muy necesario separar, organizar el paisaje, dejar claro a quién pertenece cada porción de tierra. Es un mundo regulado, controlado, donde domina el intelecto y no hay contradicciones. Es cómo el país se quiere ver a sí mismo y cómo quiere que lo veamos los demás. Bright no habla específicamente de Sternfeld aunque sí menciona (1985) las políticas visuales que Estados Unidos adopta a finales de los setenta. Necesita repetir los modelos iconográficos de conquista y control, es una potencia mundial que domina fronteras y espacios, vigila y asegura libertad y democracia. Algunos fotógrafos, como es el caso que analizamos, son partícipes de la maquinaria icónica y trabajan bajo estos modelos. Sobre por qué las queremos ver, otra de las frases de Bright tiene la clave.



Figura 4. Joel Sternfeld, *Approximately 17 of 41 sperm whales that beached and subsequently died, Florence, Oregon, June 1979, 1979,*

<https://www.joelsternfeld.net/american-prospects/jlolzas7tgigbojzyozhi4km3ed1rt> Todos los derechos reservados.

Ella habla del imaginario estadounidense de su momento, creado a partir de los setenta, como una naturaleza-espectáculo. Las fotografías de Sternfeld tienen un aire de extrañeza, embelesamiento, un algo que te hace mirarlas. Como si fueran una cortina, un espectáculo. Algo colocado perfecto, ordenado, para ser observado, como un modelo. Ese aire de extrañeza, de estar viendo algo falso, un telón que en cualquier momento se abrirá, una pared que caerá y nos permitirá observar los conflictos más profundos de la familia que habita la casa (Figura 1). Esa es la razón por la que nos atrapa, por la que queremos mirar. Maneja un sublime, pero no natural, sino humano, el sublime de nuestro propio espectáculo,

nuestro teatro ficticio que arrasa la naturaleza y la invade. El sublime que atrapa y no te suelta, no ajeno sino propio.

En última instancia, queda responder a la pregunta sobre la mirada masculina. Con las anteriores respuestas podemos imaginar que tenemos parte contestada. Lo que puede leerse en la fotografía de Sternfeld son los valores masculinos que ella mencionaba sobre la vida estadounidense. La esfera del hombre público, el conquistador, explorador, el que podía salir a la calle o crear obras de arte. Es quien ha modulado la forma de ver; si entendemos el paisaje como una construcción de la mirada, es quien ha influido en nuestra forma de observar y cómo representamos. Es el que organiza y conquista.



Figura 5. Joel Sternfeld, *Rustic Canyon, Santa Monica, California May 1979, 1979*, <https://www.artsy.net/artwork/joel-sternfeld-rustic-canyon-santa-monica-california-may-1979> Todos los derechos reservados.

La obra de Sternfeld, más que un catálogo visual del escaparate de lo ancho y largo que es EEUU funciona también como la ventana por la que contemplamos su mundo y cómo ellos dicen a los extranjeros, a través de una imagen, que deben imaginarles. Por supuesto que aquí debemos considerar el tamaño como algo clave: un formato grande, especialmente pensado para paisaje, que implica copias grandes. Las copias grandes pretenden generar mayor impacto en el espectador, dejarle más huella. Ofrecen un mayor campo de visión y un espacio más comprimido, otra forma de contemplar y representar el mundo.



Figura 6. Linda Connor, *Woods (Belmont, Massachusetts)*, 1978,
<https://www.artsy.net/artwork/linda-connor-woods-belmont-massachusetts-and-lightening-nevada-two-photographs-1>
Todos los derechos reservados.

Las fotografías de Linda Connor fueron realizadas entre 1976 y 1978 en Estados Unidos: Nevada (Figura 6), Connecticut (Figura 7 y 8), Arizona (Figura 9) y Hawái (Figura 10). Todas pertenecen a copias de una cámara de placas de 8x10 pulgadas, un blanco y negro virado – magenta o verde (Figura 7). Utiliza lentes de enfoque suave con una clara influencia pictorialista.

La ideología bajo la que se construyen las imágenes de Linda Connor la manifiesta ella misma. Crea sus imágenes basándose en el discurso feminista que, como dice, debe y puede reapropiarse del paisaje, construido a través de la mirada masculina. Mujeres como ella pueden abordarlo desde un punto de vista más personal y emocional porque tienen vínculos más fuertes con la naturaleza.



Figura 7. *Ice Storm, Connecticut*, de Linda Connor, 1977,
<https://www.artsy.net/artwork/linda-connor-ice-storm-connecticut> Todos los derechos reservados.

Además de sus declaraciones y la elección de los temas, su superficie también tiene un objetivo. Busca, a través del virado y de las lentes con tan poco foco y nitidez, representar la misticidad, la abstracción, el aspecto atemporal y antiguo. Las formas que elige – el tumulto de ramas, las aguas y los troncos curvos – son ya evocadoras en sí mismas. Todas estas ideas nos recuerdan a los pictorialistas. Los pictorialistas pertenecieron a un movimiento fotográfico de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. Los fotógrafos dejaron de ser meros técnicos y ya no quedaban tierras por conquistar, buscaban el placer espiritual de la naturaleza. Más allá de los recursos estilísticos –abstracción, ambigüedad del espacio y formas simples–, defendían una importante idea: el encuadre fotográfico era una representación directa de sus emociones. Pretendían, a través del paisaje, restaurar la experiencia perdida de la naturaleza de esos espacios sin la tecnología, la burguesía y el turismo.



Figura 8. *Silvermine River, Connecticut*, de Linda Connor, 1978, <https://www.artsy.net/artwork/linda-connor-silvermine-river-connecticut> Todos los derechos reservados.

Las influencias pictorialistas de Connor le llevaron a tomar las decisiones técnicas y visuales que componen sus fotografías. El resultado de las imágenes y su impacto en el espectador tiene que ver con dicha inspiración y las ideas que pretende transmitir. Para ella, la mujer ofrece una mirada única sobre la naturaleza, con la que se relaciona de forma emocional. Los pictorialistas defendían una fotografía sensible, esto es, un marco y un orden visual que manifiesta el mundo interior del fotógrafo. Por este motivo pudo escoger los recursos de este movimiento o estilo, para así poder expresar o hacerle llegar al espectador qué tipo de relación posee ella con el sujeto representado y reiterar la idea del paisaje femenino.

Los intereses a los que responden estas imágenes son al suyo propio: a esa idea del paisaje no masculino. Construido mediante una mirada emotiva, no conquistadora, no abrasiva ni destructora. Según Bright, su naturaleza tiene una estrecha relación con la forma en que se ha construido el desnudo femenino. Quizá la más obvia en este aspecto pueda parecernos la Figura 10, por las curvas y las formas sinuosas. Aunque, si recordamos las palabras de Flores Fernández, volverán a nuestra cabeza adjetivos

como la contemplación, la pasividad, la belleza. Podemos añadir algunas como: quietud, sumisión, naturaleza-feminidad.

Connor insiste: los hombres tienen una actitud de dominación ante la tierra igual que la tienen hacia mujeres y niños; la mirada que ella propone muestra parajes rebeldes o libres.

Quieren nuevos terrenos, grandes espacios – como hemos visto con las fotos de Sternfeld –, utilizan la fotografía como una herramienta de conquista. Ella, sin embargo, señala que su relación con este sujeto es distinta, le vincula una mística naturaleza femenina – si es que eso no es un producto cultural –; sus paisajes son su fuente de expresión individual, como sucede en el caso de los pictorialistas.

Por último, podemos relacionar a Connor con el grupo de los años setenta que se vio especialmente comprometido con la misión de recuperar y defender las experiencias románticas y simbólicas de la naturaleza. Querían – y quiere Linda Connor con estas imágenes – alejarse de la sobrepoblación y la contaminación que sufren las ciudades masificadas y la conquista de espacios capitalista.



Figura 9. (izda). Linda Connor, *Pictographs, Canyon de Chelly, Arizona*, 1978, <https://www.artsy.net/artwork/linda-connor-pictographs-canyon-de-chelly-arizona> Todos los derechos reservados.

Figura 10. (dcha). Linda Connor, *Fallen Tree, Hawaii*, 1978, <https://www.artsy.net/artwork/linda-connor-fallen-tree-hawaii> Todos los derechos reservados.

La pregunta sobre por qué deseamos ver estas imágenes es una cuestión complicada. Bright (1985) menciona la exposición de la que formó parte a principio de los años ochenta donde pregona, junto a otras, el valor de redefinir la construcción del paisaje desde una mirada femenina. Esta exposición recopiló las formas de fotografiar de mujeres de muchas clases económicas y estatus sociales, geografías y edades diferentes. El interés de la gente pudiera recaer en sus ansias de investigar lo que defienden, si es que es cierto que ellas se acercan a este motivo en calidad distinta por su pasado histórico; pueden despertar interés por las palabras sobre feminismo que colocan ante las imágenes. Sin embargo, Bright señala una cuestión a la que debemos atender: no existe una única forma de ser mujer ni existe una especie de mística femenina homogénea. “Ser mujer” no tiene por qué cohesionar serlo en la India, en Estados Unidos, en la década de los sesenta o setenta, ser pobre, tener más medios, tener formación fotográfica y no tenerla, tener otro trabajo para ganar dinero y un largo etcétera.

Mirzoeff (2016) se pregunta acerca del riesgo de la repetición de patrones dominantes en la forma de mirar. El mismo problema lo comparten Malik Sibidé y Linda Connor, ambos sobre la mirada del hombre

blanco, el primero en el retrato y la segunda en el paisaje. El primero sobre cuestiones de representación occidentales, la segunda sobre modelos de conquista del espacio. Podemos reformular entonces la última pregunta de Bright: ¿por qué la fotografía de retrato/paisaje remite tanto a una mirada hegemónica de poder?

A finales de los setenta existe un pasado no solo pictórico que modula la fotografía, como menciona Szarkowski en 1978, sino un pasado fotográfico masculino. Es muy complicado evadir sus modelos visuales ya instaurados. Si el paisaje es en sí mismo una construcción, una organización espacial, una forma de mirar que ya se condiciona por la cultura, sociología e historia del momento, el paisaje fotográfico se codifica con todo esto más la capa iconográfica que posee la tradición de la técnica.

5. Conclusiones

En primer lugar, realizamos una breve recapitulación o contexto del panorama fotográfico y paisajístico estadounidense que envuelve a los autores estudiados. En segundo lugar, analizamos los vínculos culturales entre mujer y naturaleza en Occidente ya establecidos como parte de otra breve contextualización de la esfera social de ambos autores. Por último, hemos analizado las fotografías de Sternfeld y Connor que no llegaron a pertenecer a los *New Topographics*, grupo estadounidense de fotografía de paisaje que desarrolló su práctica paralelamente y en el mismo espacio geográfico.

El objetivo era contestar a las preguntas de Deborah Bright: ¿qué ideologías perpetúan las fotografías de paisajes? ¿A qué intereses responden? ¿Por qué las queremos ver? ¿Por qué la fotografía de paisaje remite tanto a la mirada masculina? Y las que nos planteamos al principio: ¿Existen formas distintas de fotografiar el paisaje entre hombres y mujeres? ¿Responde la fotografía a una mirada cultural cuyas raíces se hunden, entre otros ámbitos, en el género, configurando así miradas distintas?

Existen formas diferentes de fotografiar el paisaje, pero no obedecen necesariamente a una cuestión de género. Tendría mucho más que ver con los valores que resalta Bright como la ideología, los intereses, el público al que se destina y las estructuras de poder visual que se repiten. El enfoque de Connor tiene en su discurso una inclinación de género, unos valores y una ideología feminista: evita las políticas del sublime que Sternfeld utiliza, evita la civilización, la mirada de conquista, la posesión. Aunque, ¿es realmente cierto que evita la mirada de posesión de las tierras? En el estudio que nos ocupa y en comparación con Sternfeld, uno de sus coetáneos, sin duda elige motivos no edificados y sin la voluntad de convertirse en futuras viviendas, al menos en ese momento.

La fotografía también será siempre modificada y construida, al igual que el paisaje, por las capas culturales, sociales e históricas. El género, que es un factor decisivo para el acceso a ciertos espacios, no tiene por qué modificar la elección de temas o la aproximación a ellos. Sí puede ofrecer una limitación a ciertos temas, pero no es decisivo de forma objetiva sino cultural. En el caso de Connor, lo dice ella misma. Elige la naturaleza porque es una mujer y como mujer tiene un pasado junto a ella, un ligamento especial que los hombres no tienen, un ligamento cultural. Sternfeld no se pronuncia. Es un hombre de pocas palabras al respecto. Sí menciona que le interesan los paisajes estadounidenses, los vecinos, los desconocidos, cómo se modula la vida en comunidad.

De hecho, ambos coinciden en Arizona, Connor un año antes que Sternfeld, figura 3 y figura 8. Ella elige una especie de forma en la arena descontextualizada y difícil de interpretar, él una piscina de

personas con poder adquisitivo. Cuando Sternfeld escoge la playa, aparece invadida de personas, algo que no se plantearía Connor para abordar un espacio. Si ella tuviera que fotografiar esa playa por encargo, probablemente, esperaría a una hora vespertina cuando remueven la arena y no quedan huellas humanas; su foto podría ser más parecida a los mares conceptuales de Sugimoto que al arte figurativo y de escala de Sternfeld. Sin duda la comparativa analítica nos desvela dos tipos de tendencias en un país y en un momento concreto bastante distintas, desvinculadas de la imperante nueva topografía del espacio. Las dos obras ofrecen obedecen a una ideología y unos intereses y, en uno de los casos, una demostración del género como determinante para la selección de un tema y de una aproximación a él. Al igual que la imagen siempre estará sujeta a los códigos de representación de la sociedad que los ejecuta, el factor de género – el factor cultural del creador – es otro elemento que será difícil de separar del fotógrafo. Por este motivo, existen sin duda diferencias entre la fotografía de paisaje de Linda Connor y de Joel Sternfeld con un claro componente de género. Para continuar y perfilar el modelo de análisis que propone Deborah Bright, nuestro siguiente paso sería comparar la obra coetánea de dos fotógrafos sobre un mismo lugar o problema.

6. Referencias bibliográficas

- Bright, D. (1992). The Machine in the Garden Revisited: American Environmentalism and Photographic Aesthetics. *Art Journal*, 51(2), 60–71. <https://doi.org/10.2307/777397>
- Bright, D. (1985) Of Mother Nature and Marlboro Men. An Inquiry Into the Cultural Meanings of Landscape Photography. http://tower.lehman.edu/photohistory/PhotoReadings/Bright-Marlboro_Landscape.pdf
- Flores Fernández, M. (2018) La feminización del pasaje en el ejercicio óptico de Eugenio Recuenco. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, nº7, 2018, pp. 53-64.
- Mirzoeff, N. (2016) El derecho a mirar. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*. Sevilla, España. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6103534>
- McDowell, Linda (1999). Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas. Madrid, España: Ediciones Cátedra Grupo Anaya S.A
- Scholz, R. (2019). El valor es el hombre. Tesis sobre socialización del valor y relación de género. *Sociología Histórica*, Número 9, pp. 866–905. <https://revistas.um.es/sh/article/view/391051>
- Sternfeld, J. (1978-1983). American Prospects. <https://www.joelsternfeld.net/artworks/2018/3/25/american-prospects>
- Szarkowski, J. (1978) Mirrors and windows: American photography since 1960. The Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2347_300062558.pdf
- Tejo Veloso, Carlos (2013) La infinita resignificación del paisaje en la fotografía. *Revista Estúdio, Artistas sobre otras Obras*. Volumen 4 (8): pp. 320-326.



BIO

Alicia Lehmann (1999) es fotógrafa, residente en Madrid. Después de cursar el Grado en Fotografía, realizó en la Universidad Autónoma de Madrid un Máster multidisciplinar, especializado en investigación artística y cultura de la imagen. Ha participado en diversos visionados de portfolios tanto nacionales como internacionales y fue ganadora del Premio Madroño de la Comunidad de Madrid en la modalidad de fotografía en 2021. Compagina su trabajo profesional con la investigación que le demanda su doctorado, que se centra en el estudio de la iconografía de la brujería y la fotografía de paisaje.