NEW LEFT REVIEW 126

SEGUNDA ÉPOCA

ENERO-FEBRERO 2021

ARTÍCULOS

MIKE DAVIS	Guerra de trincheras	7
DYLAN RILEY	Líneas de fractura	39
JEREMY ADELMAN	¿El fin del paisaje?	57
MICHAEL MAAR	Por sus epítetos los conoceréis	75
TOR KREVER	En el zarzal	83
DAVID HARVEY	Valor en movimiento	105

CRÍTICA

SUSAN WATKINS	La derecha fracturada	126
TOM MERTES	¿El pueblo elige?	134
AGNÈS MAILLOT	Cuestiones irlandesas	143

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO 25M DEMOCRACIA

tdS traficantes de sueños

SUSCRÍBETE

JEREMY ADELMAN

¿EL FIN DEL PAISAJE?

Fotografía, globalización y cambio climático

En octubre de 2020, el Fire Information for Resource Management System [Sistema de Gestión de Recursos sobre Información sobre Incendios] de la NASA publicó imágenes por satélite de los humedales en llamas del Pantanal, en la frontera entre Brasil, Bolivia y Paraguay. Una fotoperiodista radicada en Brasil, María Magdalena Arréllaga, añadió otra imagen para *The New York Times* –en este caso, una fotografía también tomada desde el aire– de los penachos de humo que ascendían de esas mismas zonas boscosas. El incendio del Pantanal, el mayor humedal tropical del mundo, ha arrasado la cuarta parte de la región. Pero en la foto de Arréllaga no se divisan llamas; en la mitad inferior de la imagen los árboles se desdibujan en una alfombra oscura y la luz apenas se filtra a través de la espesa niebla de la mitad superior; lo que sí se mantiene en un agudo foco es la línea que separa el follaje de las humaredas, la frontera por la que avanzan las llamas. A diferencia de las imágenes propias de películas de terror, con las casas quemadas de California y los incendios de los matorrales en Australia, la de Arréllaga es más siniestra[1].

Esta es la escena aérea más reciente en la historia de cómo los humanos estamos remodelando el paisaje del planeta en la era del cambio climático, pero también sugiere una característica presente desde hace tiempo en la fotografía paisajística basada en la lente: esta «trae» la naturaleza al hogar de espectadores situados muy lejanos de ella, reflejando nuestro

[1] Catrin Einhorn, María Magdalena Arréllaga *et al.*, «The World's Largest Tropical Wetland Has Become an Inferno», *The New York Times*, 13 de octubre de 2020.

apego –y desapego– a lo salvaje. Las fotografías de paisajes siempre han tenido la tarea de crear conexiones visualizadas entre los espectadores y un mundo natural que de otro modo estos no verían; la tarea de hacer ese mundo imaginable por el hecho de hacerlo escénico. El póster alpino en la clínica dental o la isla desierta sin nombre que constituye el salvapantallas por defecto de un Mac nuevo parecen ofrecernos una ventana a otro mundo. Sirven igualmente como proyecciones de nuestras ideas sobre la naturaleza, lugares de maravilla edénica útiles para huir de los monótonos trabajos característicos de la grisura urbano-industrial o de los cubículos posindustriales. Las imágenes de la naturaleza salvaje reflejan, también, una crítica potencial a lo que significa vivir de *este* lado de la pantalla.

Existe una historia no narrada acerca de la relación existente entre la fotografía paisajística y la globalización. Ambas hicieron aparición a mediados del siglo XIX y se hallan mutuamente entrelazadas desde su nacimiento. El libre comercio, la inversión extranjera y la apropiación de tierras a escala mundial se impusieron en la década de 1850, justamente cuando el escultor inglés Frederick Scott Archer inventaba el procedimiento del colodión para crear y reproducir imágenes de su trabajo. Cuando los primeros fotógrafos paisajísticos arrastraban sus pertrechos monte arriba para captar las imponentes formas del Yosemite o del Mont Blanc, su propósito era fotografiar la naturaleza como una épica prehumana. Acurrucado ante un primer plano escenificado, el fotógrafo enmarcaba las líneas de visión para mirar hacia las carismáticas cumbres. Se trataba de una visión documental de lo sublime, pero también de un encuentro visual mediado entre el mundo capitalista de los observadores y el mundo natural de lo observado. En ella radicaba una tensión fundamental que persiste durante toda la historia de la imagen paisajística y que no ha hecho sino intensificarse en lo que muchos ahora denominan el Antropoceno.

Lo que empezó con representaciones de lo sublime ha culminado en imágenes del apocalipsis. En lugar de mirar desde abajo hacia los picos elevados, la lente se presenta cada vez más suspendida desde arriba, cartografiando el avance de las llamas o el retroceso del hielo. Desde este ángulo, también, son constantemente visibles las cicatrices causadas por los humanos a la tierra. La historia de la fotografía paisajística traza una trayectoria que transita de la reverencia a la conservación, más tarde a la supervivencia y, últimamente, a la extinción, todo ello en el proceso

de crear una visión documental de la naturaleza y del capital. Mientras los glaciares se funden y los bosques arden, ¿qué significa esto para este género fotográfico? ¿Supone la crisis climática también una crisis de la fotografía paisajística a la que le resulta cada vez más difícil encontrar una forma de retratar su tema de trabajo evanescente?

Imagen 1: «Los incendios asolaron el norte del Pantanal en el estado de Mato Grosso en agosto», *The New York Times*, 13 de octubre de 2020. Foto cedida por © María Magdalena Arréllaga.

Las respuestas a estas preguntas dependen de cómo planteemos los relatos que entrelazan la fotografía y la globalización. Una posición es admitir que atravesamos una ruptura fundamental en los modos de representación, admitir que el cambio climático es una conmoción para nuestros sistemas de guía visual. La directora fotográfica de *The Guardian*, Fiona Shields, ha predicho que las imágenes de osos polares y bosques serán sustituidas por fotos de humanos con mascarillas, niños rebuscando en la basura o refugiados climáticos en movimiento, las cuales constituirán las imágenes visuales de la emergencia. Las «imágenes narrables», los retratos de personas, se han convertido en la forma más eficaz de transmitir la crisis, mientras las redes sociales agitan el destrozo[2]. Pero, ¿qué significa esto para las visiones de lo inenarrable? Si las imágenes pretenden agitar pasiones y azuzar la política, tal vez Shields tenga algo

[2] Fiona Shields, «Why we're rethinking the images we use for our climate journalism», *The Guardian*, 18 de octubre de 2019.

de razón: para lograr romper nuestra adicción al carbono, dejar que las historias humanas inunden la imagen de lo que le estamos haciendo a la naturaleza tiene sentido en el Antropoceno, pero situar a los humanos en primer plano y en el centro incumple algunos de los principios fundacionales de quienes practican este género. Durante mucho tiempo, los fotógrafos paisajísticos han presentado una naturaleza majestuosa. Ahora, podríamos preguntarnos si artistas como Sebastião Salgado, George Marazakis y, en especial quizá, Edward Burtynsky están estetizando los últimos días de esa naturaleza.

Explorando el mundo

Si el fotógrafo callejero hacía fotos rápidas, las del paisajista eran lentas. No se tomaban «instantáneas» de los paisajes; se esperaba la luz. Henri Cartier-Bresson, uno de los mayores fotógrafos franceses, ejemplificaba el estilo callejero con su búsqueda del «momento decisivo». El paisajista, por el contrario, trabajaba a un ritmo distinto. La Leica portátil, con sus carretes de 35mm, era el instrumento de la interacción humana; la cámara de gran formato y el trípode eran los útiles básicos de la panorámica. El fin no era congelar un instante en un fotograma, sino captar en alta resolución a gran escala. Exigía un estilo cuasi meditativo. Los negativos de colodión húmedo eran incómodos de transportar y difíciles de montar. *Había* que tener paciencia.

También ayudaba tener dinero y patrocinadores. Esta es una de las razones por las que tantos de los primeros paisajes épicos fueron resultado de expediciones topográficas y, a su vez, las grandes imágenes producto de estas podían hacer o dar al traste con esas topografías. En Estados Unidos, los intereses mineros y las empresas ferroviarias –sobre todo Central Pacific, Kansas Pacific y Union Pacific– proporcionaron financiación a los fotógrafos, muchos de los cuales empezaron sus carreras como topógrafos. La lente era una herramienta para evaluar el valor. Con el paso del tiempo, la naturaleza del valor cambiaría el valor de la naturaleza. Las empresas mineras y madereras miraban el paisaje por su potencial de extracción. Solo más tarde, debido al sensacional impacto de las fotos paisajísticas, se añadirían vagones de pasajeros a los trenes de mercancías para promover el turismo que ayudó a crear el sistema de parques nacionales.

En 1851 Carleton Watkins partió de la costa este hacia la ciudad de San Francisco, inmersa en la fiebre del oro, y encontró trabajo como dependiente en una librería. Cuando salió una vacante en el estudio de

daguerrotipos vecino, no dudó en aprovechar la oportunidad. Pronto estaba tomando fotos de la región para las compañías mineras, ganándose cierta fama local por sus imágenes. Financiado por los intereses de la minería aurífera, empezó a explorar la garganta del río Columbia, en Oregón, y allí desarrolló su lenguaje visual. En 1861, cuando se disponía a fotografiar el Yosemite, era muy diestro en el uso de planchas de gran tamaño (para captar el detalle) y de la cámara estereoscópica (para captar la profundidad). También había adoptado la práctica pictórica de ordenar en capas de primer plano, plano intermedio y segundo plano para crear la impresión –en su gran imagen de «The Sentinel»– de que los árboles se alejan, y así revelar y enmarcar el pico, extendiéndose hacia él como brazos alzados. Los resultados, casi tridimensionales, suscitaron una intensa emoción en el este del país, estableciendo el imaginario nacional del Oeste estadounidense[3]. Cuando las fotografías se expusieron en la Goupil Gallery de Broadway en 1862, en plena Guerra Civil, los visitantes acudieron en masa para contemplar representaciones visuales de lo que no podían ver en persona.

Los fotógrafos del siglo XIX enmarcaron la naturaleza al inicio de una era en la que el vapor, el carbón y el petróleo alterarían el valor de los recursos naturales. Modelaron la estética estadounidense, prístina, clara, majestuosa, la cual influiría en el imaginario sobre la naturaleza salvaje en todo el mundo. Pero al reverenciar el paisaje, no quedaba espacio para las minas de carbón, las perforaciones petrolíferas, las fugas de combustible y las escombreras. Se suponía que la naturaleza debía estar libre de humanos. A otro oriundo de San Francisco, Ansel Adams, –heredero de Watkins y quizá el más famoso de los paisajistas estadounidenses– le regalaron en 1912, con 12 años, una Kodak Brownie para su primera visita al Parque Nacional de Yosemite. En la década de 1920, convertido ya en miembro del Sierra Club, estaba recorriendo las mismas sendas que Watkins y duplicando la claridad, el contraste y la definición, en buena parte con filtros, exposiciones prolongadas y trabajo de revelado para alcanzar nuevas cimas tonales. Trabajaba obviamente en blanco y negro, pero fue el dominio del gris el que le permitió a Adams captar y después magnificar el *sentimiento* que producía contemplar esas cumbres famosas. No eran simples fotografías; pretendían captar el estado emocional que infundía el hecho de permanecer delante –y debajo– de un mundo intacto. «Una buena fotografía es saber dónde

[3] Martha Sandweiss, *Print the Legend: Photography and the American West*, New Haven (CT), 2002.

situarse», se dice que comentó. Mientras Robert Capa blandía su Leica en la Guerra Civil española, Adams estaba en el Yosemite con su descomunal Deardorff 8 x 10. Si Capa rara vez veía sus fotografías hasta que aparecían en las revistas, Adams pasaba horas previsualizándolas antes de disparar el obturador y después trabajaba en la sala de revelado para reducir la distancia entre lo que había fotografiado y lo que imaginaba haber visto.

El ojo de la guerra

En el romance con la naturaleza proyectada en forma de fotografía paisajística había, por lo tanto, una relación complicada entre la huida y la extracción. A medida que avanzaba el siglo XX, la actividad bélica influiría mucho en la alteración de esta perspectiva, volviendo a desplegar la lente topográfica desde nuevas alturas para examinar –y después bombardear– el campo que se extendía debajo. El cambio tecnológico y las fuerzas políticas se alinearon en la guerra aérea. Las tecnologías de representación, los satélites, los drones y, finalmente, la revolución digital ampliarían enormemente la escala de lo que se podía encuadrar y aniquilar. Transformaron el paisaje y difuminaron la frontera que separaba la naturaleza de todo lo demás.

Los inventores habían soñado durante mucho tiempo con montar cámaras en dispositivos elevables para alejar el horizonte y ampliar lo que el visor podría abarcar. Colocaron cámaras en las barquillas de los globos aerostáticos, pero la oscilación producía un caos borroso. Probaron a atarlas a cometas o a palomas mensajeras. Inasequible al desaliento, Gaspard-Félix Tournachon, conocido como «Nadar», logró en 1858 obtener asombrosas imágenes aéreas de París desde un globo aerostático, aunque tras varios desastres dramáticos. En el verano de 1870 se produjo (que yo sepa) el primer intento de usar globos para reconocimiento fotográfico; no salió bien. Aunque Nadar despreciaba el Segundo Imperio, amaba a su país. Cuando Napoleón III y Bismarck se declararon la guerra, Nadar propuso que las ascensiones en globo desde Montmartre se convirtieran en los ojos de la ciudad para vigilar el avance de los prusianos.

Durante la Primera Guerra Mundial, los copilotos de los biplanos iban equipados con cámaras Kodak para vigilar los movimientos de tropas y las posiciones de la artillería. En 1915 cada sección del ejército francés se

jactaba de poseer su propia unidad de fotografía aérea. Hizo falta mucha «formación en observación», sin embargo, para que los pilotos fotógrafos empezaran siquiera a entender lo que estaban observando a vista de pájaro, mientras las imágenes reveladas en laboratorios móviles debían ser descifradas por «intérpretes tácticos» especializados. La demanda de información geográfica durante la Segunda Guerra Mundial –específicamente, la llegada del bombardeo de objetivos civiles– hizo que la visión aérea se volviese decisiva. En la década de 1940, películas y lentes más rápidas permitieron obtener fotografías más precisas; más aún incluso que los bombarderos que alfombraban sus blancos. Por eso los defensores del frente local fabricaban señuelos y los mandos hacían todo lo posible por camuflar la maquinaria pesada a fin de engañar a las lentes aéreas del enemigo. Al final, una vez que los Aliados optaron por arrojar enormes cantidades de material explosivo desde encima de la cota de las nubes, las fotos y los señuelos perdieron importancia.

La fotografía fue, aun así, fundamental para enmarcar los dos bombardeos más famosos de la Segunda Guerra Mundial. Gracias a la revista *Life*, millones de personas en todo el mundo conocieron el aspecto de las nubes en forma de hongo provocadas por Little Boy y Fat Man, cuando arrasaron Hiroshima y Nagasaki. Para muchos estas fueron *las* fotos de las explosiones. Pero ofrecían solo un ángulo. Como en las imágenes del Yosemite y del Mont Blanc, el creador de la imagen dejó fuera a los humanos. Desde el terreno, el paisaje tenía un aspecto distinto. Yosuke Yamahata, fotógrafo de la Oficina Japonesa de Noticias e Información –una sección de la Armada–, estaba destinado en el norte de Nagasaki. Sus mandos lo enviaron con un redactor y un pintor a recopilar materiales con fines propagandísticos. Llegaron el 9 de agosto por la noche, solo unas horas después de que estallase la bomba y vieron salir el sol a la mañana siguiente sobre la ciudad carbonizada, dando luz suficiente para que Yamahata empezara a fotografiar las ruinas. Caminó sin rumbo durante horas, inconsciente del centro irradiado. «Era ciertamente un infierno en la tierra», recordó antes de fallecer por cáncer en 1966[4]. Al final del día, tras ayudar a víctimas heridas a llegar a la estación de tren para trasladarse a un hospital cercano, volvió a su base con ciento diecinueve imágenes, la documentación visual más extensa de la vida sobre el terreno al día siguiente de una bomba atómica. Yamahata no prescindió de la gente, los muertos, los rezagados, los supervivientes.

---

[4] Yosuke Yamahata, *Nagasaki Journal*, San Francisco (CA), 1995, p. 45.

Imagen 2: Yamahata Yosuke, «Sin título», Nagasaki, agosto de 1945, Nagasaki Journey Archive, 1993-1998, Museo de Artes Fotográficas, Biblioteca Edmund L. & Nancy K. Dubois, Adquisición núm. 2001.040.

Era una fotografía paisajística de distinto tipo. Para los fotógrafos de la sublimidad, la obra de Yamahata tendría demasiada evidencia de lo humano; pero no es tan distinta del imaginario paisajístico distópico de nuestro siglo. A diferencia de las nubes en forma de hongo, estas imágenes no fueron publicadas hasta después de que los censores estadounidenses se retiraran de Japón; no querían que los japoneses las vieran. La fotografía registró la era nuclear, desde los rayos-X hasta las bombas atómicas. Al hacerlo, cerró la brecha existente entre las imágenes de la naturaleza y las imágenes de la guerra, mostrando la capacidad de estas últimas para destruir la primera. En ocasiones, el impacto sobre los humanos se colaba entre las grietas del censor, sembrando el pánico a la lluvia radiactiva. Se estaba volviendo cada vez más difícil trazar una línea firme entre la naturaleza salvaje y la humanidad.

Visión dividida

La búsqueda de la supremacía militar revolucionó las capacidades tecnológicas de la imagen fotográfica. Las tomas desde el aire transformaron

las escalas de lo que podía incluirse en el fotograma. En lugar de mirar los picos desde abajo, o desde la distancia, el espectador se encontraba cada vez con mayor frecuencia mirando desde arriba un espacio más parcelado. En la década de 1960, las consecuencias fueron dobles. La primera fue la movilización de imágenes de la naturaleza para defenderla de los intrusos humanos y de sus subproductos industriales. En la época en la que Rachel Carson publicó *Silent Spring* (1962), aumentaba la ansiedad ante las depredaciones del capitalismo industrial. El relato de supervivencia se amplió más allá de los temores nucleares para incluir formas químicas de exterminio siempre más insidiosas. El DDT se fabricó, después de todo, para eliminar otra especie –los mosquitos– con el fin de ayudar a los soldados estadounidenses a luchar en los trópicos durante la Segunda Guerra Mundial. El pánico del mundo rico por el peligro que corría la existencia de la naturaleza alcanzó proporciones histéricas con el libro de Paul Ehrlich titulado *The Population Bomb* (1968), que profetizaba un estado de calamidad no causado por la bomba H, sino por la bomba humana de los habitantes del Tercer Mundo hambrientos que engullían la prodigalidad de la Tierra.

En este periodo emergió otra visión del planeta, heredera también de la vista atómica. El ejército estadounidense adjuntó la lente a las estratofortalezas Boeing (bombarderos tipo B52) y, después, a los satélites a fin de vigilar sus objetivos. La Unión Soviética había puesto en órbita el Sputnik a finales de 1957, pero era un dispositivo de audio, no visual. Las primeras imágenes del espacio las tomaron en gran medida los astronautas estadounidenses con sus propias cámaras compactas, como recuerdos para llevarse a casa, como si participaran en una forma inicial de turismo espacial. John Glenn, el primer estadounidense que dio la vuelta a la órbita terrestre, fue a un bazar a comprarse una Ansco Autoset de 35mm para llevarla a bordo. Finalmente, las sondas lunares se equiparon con cámaras como instrumentos topográficos, de modo similar a los viajes de Watkins por el río Columbia. El viaje espacial permitió tomar imágenes de la Tierra desde el exterior, girando la lente desde los mundos no humanos hacia el único mundo humano que existe. James Lovelock, científico de la NASA, trabajaba en la hipótesis Gaia. El mundo no era un revoltijo inanimado de materia flotando en el vacío. La Tierra era un organismo exuberante y autorregulado.

Era inevitable que alguien mirara desde su cápsula espacial con una cámara de mano. William Anders, piloto del Apolo 8, recordaba la

sorpresa: «¡Hemos recorrido todo este camino para explorar la Luna y lo más importante es que hemos descubierto es la Tierra!». El 24 de diciembre de 1968, mientras la nave espacial volvía a despegar, Anders miró por su ojo de buey y vio aparecer el planeta natal, enmarcado por su luna en primer plano. La Tierra, una unidad de supervivencia independiente, no solo era visible desde fuera de su propia atmósfera; ahora aparecía vista desde otra ubicación sobre su superficie, al igual que la línea de árboles de Watkins había dispuesto el escenario para el Sentinel. Anders echó mano de la Hasselblad. El comandante de la nave, Jim Lovell, le pasó un carrete de película. Anders lo colocó y disparó. Unos días después, la tripulación amerizó en el Pacífico. Como para sellar el relato Gaia, «Earthrise» – fotografía 68-H-1401– se convirtió en noticia. *The New York Times* la publicó en primera página, en la parte superior del doblez. *Life* la dio en exclusiva en color, en una doble página adornada con versos de James Dickey, el antiguo poeta laureado.

«Earthrise» y su continuación, «Blue Marble», tomada por la tripulación del Apolo 17 en 1972, coloreaban el planeta de vibrantes azules y blancos, un planeta flotando solo en la negrura del espacio. Como en la tradición de Watkins-Adams, la humanidad era invisible. Las imágenes tuvieron el doble efecto de restaurar el asombro y, al mismo tiempo, instilar una sensación de precariedad. En el viejo imaginario naturalista, la naturaleza salvaje existía en otras partes como un lugar situado fuera de la algarabía urbana. Ahora, este diminuto orbe flotando en la infinitud se presentaba como el único hogar que tenemos. Toda la Tierra era un Edén. Pero estaba en peligro.

El año de «Earthrise» y de la publicación de *The Population Bomb* de Ehrlich fue también el año del asesinato de Martin Luther King, de la guerra en el delta del Mekong, de la Primavera de Praga y de la masacre de estudiantes que se manifestaban en México. Produjo un catálogo de imágenes: unión, belleza, conflicto, condena. Los ecologistas tomaron «Earthrise» para sus campañas, algo paradójico teniendo en cuenta que se habían opuesto al programa Apolo porque desviaba atención y recursos de los problemas del planeta. Entre las misiones espaciales y los satélites, las imágenes del mundo desde el exterior estaban remodelando el conocimiento del mismo desde el interior. Al principio, hasta los científicos tuvieron que luchar para acceder a las fotografías de reconocimiento clasificadas de la NASA. Solo en 1972 la agencia espacial lanzó un satélite para tomar imágenes no clasificadas de la Tierra, en consonancia

con la tradición de trabajo de observación fotográfica, para cartografiar y gestionar los recursos del planeta. Los satélites Landsat transmitían datos por radio, que se recopilaban, imprimían o analizaban en computadoras. En la década de 1980, acosado por los recortes presupuestarios y las luchas internas, y superado por Japón y Francia, el programa Landsat corría peligro, pero había dado resultados importantes, en especial sobre los movimientos del agua y sobre el clima.

Una nueva generación de satélites estadounidenses, esta vez de la National Oceanographic and Atmospheric Administration (NOAA), estaba recopilando datos sobre lo que ocurría en la tierra. El 28 de septiembre de 1987, las imágenes que llegaban a la NOAA revelaron más de cinco mil incendios activos en el Amazonas a lo largo de una amplia franja de terreno que abarcaba desde el sur de Acre hasta Belém. La revelación provocó conmoción. José Sarney, presidente conservador de Brasil, tuvo que dar un discurso sobre la importancia de la selva tropical y prometer que prohibiría la quema. El activista sindical cauchero y protector del bosque Chico Mendes fue convocado ante una subcomisión del Senado estadounidense y a testificar ante los funcionarios del Banco Interamericano de Desarrollo, cuyos préstamos habían financiado las carreteras que habían abierto las puertas de entrada en el bosque. Meses después, el hijo de un ganadero disparó a Mendes en el pecho con una escopeta calibre 20, sellando la imagen del Amazonas como campo en el que se libra la batalla por el destino del planeta.

Evanescencias

Mientras tanto, satélites y naves espaciales continuaron discretamente su trabajo, mirando la superficie del planeta cada vez con más precisión. Escogían los sutiles movimientos de la corteza terrestre, el tambaleo alrededor de su eje, la medición de una rotación (resulta que un día dura exactamente 23 horas, 56 minutos y 4,1 segundos). En 1999 la lanzadera Discovery transmitió una hermosa foto de nubes y sol sobre el océano Índico. La foto revelaba también algo más siniestro en la mezcla normal de blancos diáfanos y azules oceánicos: una enorme nube marrón de contaminación manchaba la atmósfera sobre el sur de Asia, concentrados de niebla tóxica compuesta por gases de aerosoles en las capas superior e inferior de la atmósfera. Se ha convertido en un fenómeno anual, que atenúa los niveles de luz en la región entre noviembre y mayo.

Después llegó el dron. Los aparatos aéreos no tripulados existían desde hacía tiempo; como siempre, la guerra estimuló la innovación y expandió las aplicaciones de topografía y espionaje. La explotación comercial se sumó al uso militar, pero los drones al comienzo eran caros. Hizo falta tiempo para crear tecnologías de control remoto fiables y económicas y para montar cámaras y sensores a bordo que no hicieran caer los robots voladores por su peso o que no los convirtieran en blanco del fuego antiaéreo. Bomberos, trabajadores de rescate y patrullas fronterizas empezaron a desplegarlos como lentes aéreas remotas. En 2006 el gobierno federal estadounidense empezó a conceder permisos de uso de drones con fines comerciales. Siete años después, Amazon anunció planes de crear sistemas de entrega mediante ellos; la demanda de licencias para proceder a su uso se hizo global.

Es imposible exagerar el efecto que estos avances tuvieron sobre la toma de imágenes del mundo. El dron moderno operaba en combinación con la revolución digital, captando la luz con células de silicio fotosensibles para producir fotoelementos, o píxeles. Si ampliamos en primerísimo primer plano una foto digital podemos ver cuadrados diminutos, cada uno de los cuales contiene una única imagen. Al aumentar el número de estos píxeles por foto creamos más densidad de detalle. La nave digital se dispuso a navegar con tal rapidez que Kodak, que había ido adaptándose a la técnica, perdió el paso a comienzos de la década de 1990. Una década después, el legendario fabricante de cámaras había dejado de existir. La revolución de la tecnología de la información tuvo resultados espectaculares para la fotografía paisajística. Ahora, la capacidad escalar de la altitud se sumaba a la precisión del registro digital en una época que aportó el reconocimiento creciente de que el cambio climático tendría consecuencias ineludibles. También transformó las relaciones sociales de la producción de imágenes: ahora, cualquiera que dispusiera de un teléfono inteligente era un fotógrafo, un documentalista. De hecho, los iPhones se comercializan cada vez más como dispositivos digitales de registro visual que como teléfonos; los usuarios deben compartir lo que ven para ser vistos.

Nuestra forma de reflexionar sobre la crisis climática no puede desligarse fácilmente de cómo la vemos. La cámara digital –incluyamos el iPhone en la familia– es un instrumento tecnológicamente complejo y siempre preparado para la representación del «Antropoceno»: la idea de que hemos entrado en una nueva era geológica en la que una especie determina las condiciones de vida de las demás. El término fue

popularizado en torno a 2000 por el químico atmosférico holandés Paul Crutzen y el biólogo estadounidense Eugen Stoermer. Ha sido objeto de una resistencia feroz. La retórica del *anthropos* –lo humano– universaliza los diversos tipos de acción existentes; para sus críticos más feroces permite también, como indica T. J. Demos, que el «aparato corporativo-estatal-militar» se exonere de toda responsabilidad por los daños medioambientales causados y que se asuman las maravillas tecnológicas de la geoingeniería. Esto puede ser una exageración, pero el argumento está disponible para la clase social que ha provocado el cambio de paisaje en el planeta y sus efectos desiguales. Demos, Donna Haraway y otros autores prefieren denominarlo «capitaloceno»[5].

Una buena parte de lo que ahora vemos del mundo está en la pantalla y ha sido registrado por la lente diminuta que hay tras ella. Hace unos meses, los incendios que asolaron California destruyeron la cabaña en la que escribía una vieja amiga, poeta e historiadora. Todos sus libros y manuscritos se convirtieron en penachos de humo. «Las palabras ardieron de inmediato», me escribió. Me envió una foto, tomada y transmitida con su teléfono. Durante más de un siglo, el fotógrafo paisajista captaba imágenes de algo fijo pero distante, reproduciéndolas para que otros las vieran. ¿Cómo saca uno fotos de lo que está desapareciendo? Mucho antes de los drones y las cámaras digitales, los fotógrafos catalogaban imágenes de especies en extinción: los tigres de Sumatra –como los humanos que vivían en la Patagonia o en Dakota del Norte– estaban desapareciendo, porque los paisajes que los sustentaban estaban siendo objeto de apropiación y cercamiento.

En ocasiones, los fotógrafos no sabían que estaban documentando la desaparición. Watkins era en apariencia inconsciente de que su prístino Yosemite había sido lugar de residencia de pueblos nativos a los que las imágenes tomadas por él borraron de la memoria nacional. En 1959, los fotógrafos aéreos tomaron imágenes de las capas de hielo de la bahía de St Patrick, en la isla Ellesmere, perteneciente al Ártico canadiense. Abarcaban más de siete kilómetros cuadrados. Parecían eternas. De acuerdo con Mark Serreze, director del National Snow and Ice Data Center de Estados Unidos, ahora solo hay fragmentos de hielo[6]. En la década de 1990, había una creciente sensación de urgencia respecto a la necesidad de filmar mundos y especies a punto de desaparecer. Pocos de los que hoy

---

[5] T. J. Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, Berlín, 2017, p. 19.
[6] Mark Serreze, *Brave New Arctic: The Untold Story of the Melting North*, Princeton (NJ), 2018, p. 24.

fotografían paisajes podrían ser inconscientes de esto. Por el contrario, se produjo un impulso para documentar la extinción en sí misma. Ninguna criatura ha sido más espectacularizada en este proceso que el oso polar, que se ha convertido simultáneamente en símbolo visual involuntario de activistas contra el cambio climático y de negacionistas de este.

La fiebre por documentar al mayor mamífero terrestre del Ártico como símbolo de la crisis climática acabaría provocando un escándalo. En el verano de 2018, el famoso dúo de fotógrafos Cristina Mittermeier, fundadora de la League of Conservation Photographers, y Paul Nicklen, conocido por su estilo extremo y arriesgado, así como por sus imágenes del Ártico, divisaron una presa visual en la costa de la isla de Baffin: un oso polar moribundo «yaciendo en el suelo, como una alfombra abandonada», recordaba Mittermeier. Ella empezó a tomar fotos. Nicklen encendió su videocámara. La tripulación que los rodeaba empezó a llorar. El metraje de video llegó a 2.500 millones de espectadores. Yo lo vi en la página digital de *The New York Times*, temblando, desde mi cocina en Nueva Jersey. *National Geografic* tomó las fotos de Mittermeier y añadió el crucial pie: ««Este es el aspecto del cambio climático». (Nicklen, vale la pena añadirlo, había titulado su post de Instagram, «Este es el aspecto del hambre»). Se produjo una inmediata explosión de indignación pública. Para los activistas climáticos, el oso moribundo confirmaba sus temores: así se *suponía* que era el cambio climático. Pero para algunos expertos en osos, la causa estaba menos clara: ¿podría tratarse de un ejemplar muy viejo? «Habíamos perdido el control del relato», observó Mittermeier. *National Geographic* retiró el pie de foto.

¿Pero cuál es el relato visual del cambio climático acelerado, si los ritmos de la naturaleza no son tan fascinantes –o tan narrables– como los del *anthropos*? En el verano, la superficie de Groenlandia parece extrañamente lunar, marcada por hoyos de crioconita en los que se junta el hielo fundido. Los hoyos están ampliándose y adquiriendo profundidad, pero ya no son panorámicos. Una vista elevada, sin embargo, cambia por completo el paisaje. En octubre de 2015, *The New York Times* publicó un llamativo vídeo titulado «Groenlandia se funde». Las imágenes tomadas mediante drones mostraban agua del deshielo vertiendo a un río, avanzando veloz por los rápidos y excavando su ruta a través del hielo, brillando bajo el luminoso sol del Ártico. La lente del dron se eleva para seguir la corriente hacia el horizonte, donde el agua se desploma en un sumidero gigantesco, desapareciendo en un torrente invisible bajo la capa de hielo[7].

---

[7] Coral Davenport *et al.*, «Greenland Is Melting Away», *The New York Times*, 27 de octubre de 2015; fotografías y vídeo con dron realizados por Josh Haner.

Para Serreze este tipo de imágenes encaja en un relato concreto sobre el futuro. Tomar imágenes del gran deshielo, mirar cómo se desvanece la escorrentía, traza una historia sobre la desaparición: en 2030 el Ártico será una zona con hielo estacional. Todo el «hielo viejo» –los últimos restos del Pleistoceno– se habrá licuado. Porciones del tamaño de ciudades se separan de sus capas y caen al océano. La urgencia por filmarlo llevó a la revista *Wired* a organizar un concurso de fotografías del Ártico. La única condición era que las presentaciones tenían que ser «grandes», 800 a 1.200 píxeles, o más. El hielo se ha vuelto candente. Las grietas están de moda. La Agencia Magnum, en otro tiempo la red por antonomasia de fotógrafos callejeros y de guerra portadores de Leicas, especializados en imágenes urbanas y bélicas, expuso una serie de Paolo Pellegrin, mejor conocido por sus retratos de desastres, desde Afganistán a Libia, acompañando a una expedición de la NASA a la Antártida. Desde su posición en un avión P3 turbopropulsado, Pellegrin se centró en las fisuras y grietas de una capa de hielo que se estaba desprendiendo. «Sabía que miraba algo extremadamente hermoso», observó. «Como una Capilla Sixtina de la naturaleza, una belleza difícil de captar pero que contiene asimismo algo que no va bien»[8]. Ahí está: lo sublime del siglo XIX y lo siniestro del XXI.

Los glaciares parecían, figurativamente, los dioses del mar. Camille Seaman, ganadora de uno de los premios de *Wired*, captó los restos a la deriva, «avanzando hacia su final», con formas que transmitían estados de ánimo y personalidades. Paradójicamente, dado que el viaje por las regiones polares se ha vuelto más accesible gracias al deshielo, los turistas se apiñan ahora para ser testigos de primera mano y llevarse sus propios retratos en iPhone de un mundo evanescente.

A vista de pájaro

Nadie ha llevado más lejos la capacidad de la fotografía para documentar la transformación del paisaje en cuanto épica antropocénica que el fotógrafo canadiense Edward Burtynsky. Nacido en Ontario, donde de niño exploraba los lagos y ríos cercanos a Haliburton, Burtynsky desarrolló un interés por los sistemas humanos que modelan la tierra. Su padre trabajaba en la línea de soldadura de General Motors y la atención del joven Burtynsky se centró inicialmente en la Norteamérica tardoindustrial, salpicada con sus taludes ferroviarios, sus canteras y sus

[8] Alexandra Genova, «The Deceptive Beauty of the Changing Antarctic: Paolo Pellegrin», página digital de Magnum Photos, 16 de abril de 2018.

minas. Más tarde, se trasladó al otro lado de los páramos industriales del mundo, fotografiando los campos de desguace de barcos en Bangladesh. Se movía con dificultad arrastrando cámaras de muelle de gran formato, trípodes y capas, a la más pura tradición de Ansel Adams.

Después se produjeron dos sacudidas: la desindustrialización de su tierra natal debida a la globalización y la llegada de la fotografía digital. A medida que las cadenas de suministro de productos industriales se extendían por el Sur global, Burtynsky expandía el ámbito de sus iniciales retratos épicos de la textura industrial para abarcar la economía política más amplia en la que estos se insertaban y la huella ecológica más profunda concomitante, registrando el ciclo metabólico completo, desde la extracción al desecho, a escala planetaria. «Busco y fotografío», observa Burtynsky en una fórmula sencilla que es al mismo tiempo sutil y grandiosa, «sistemas de gran tamaño, que dejan marcas duraderas»[9]. Su estilo estaba hecho casi a medida para la revolución de los equipos de toma de imágenes, capaces de registrar la escala de la transformación ecológica. Empezó a usar monopies neumáticos y cámaras controladas eléctricamente para obtener perspectivas a vista de pájaro. En 2007 cambió su cámara de película lenta por una cámara digital de formato medio, capaz de tomar fotografías de 40 megapíxeles, para efectuar tomas aéreas, que hacían volar a la lente. El efecto es tan escénico como la obra de los fotógrafos paisajistas clásicos a los que él tanto admira. También obliga a plantear una pregunta: ¿qué tipo de paisajes son estos?

En su trabajo actual, Burtynsky sujeta una Hasselblad de 3,6 kilogramos, capaz de obtener imágenes de 100 megapíxeles, a una aeronave de ala fija, confiando en la producción de realidad aumentada y en el vídeo de 360º. Drones, lentes de gran angular extremo y GPS para geolocalizar objetos permiten a Burtynsky alcanzar un detalle asombroso desde gran altitud; a diferencia de los helicópteros, los sigilosos drones pueden avanzar y retroceder, permitiéndole intercambiar lentes y reunir más fotogramas con cada salida sobre el objetivo visual. Cuando una toma está completa, sutura las imágenes para crear murales de precisión y amplitud asombrosas, imágenes que ningún ojo podría captar. Algunas de sus obras parecen carteles publicitarios. En 2018, en una presentación preliminar de su exposición *Anthropocene*, organizada por la Art Gallery de Ontario, no fui el único que se aproximaba a las imágenes y después retrocedía, inseguro de qué distancia proporcionaría la mejor perspectiva. Los píxeles

[9] Edward Burtynsky, «Living in the Anthropocene», *Anthropocene*, Toronto, 2019, p. 190.

que Burtynsky amalgama captan una precisión que atrae al ojo, como si de un mirón se tratara; pero la escala de sus lienzos es tan grande que el espectador se ve obligado a retroceder para encontrar el patrón. Y, sin embargo, Burtynsky se asegura de no hacer volar sus lentes a una altitud excesiva para evitar que el paisaje se difumine en un patrón alejado del detalle. Siguen siendo fotos de lugares muy concretos y casi puntillistas. Y Burtynsky prefiere un cierto tipo de luz. Un nublado brillante elimina las sombras y permite al espectador «percibir el volumen de un lugar»[10].

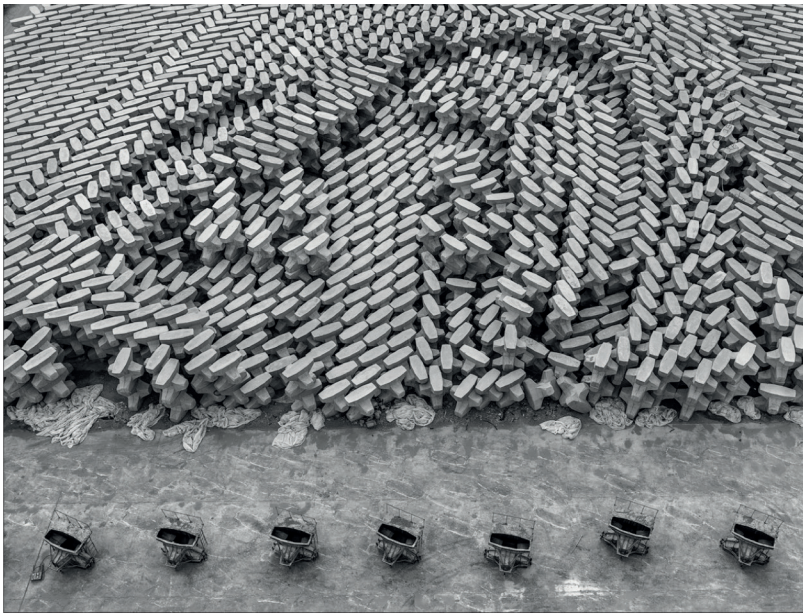

Imagen 3: «Tetrápodos #1, Dongying, China», 2016. Foto © Edward Burtynsky, cortesía Flowers Gallery, Londres / Nicholas Metivier Gallery, Toronto.

Esta no es la obra de un fotógrafo distanciado, como Adams o Watkins, que busca el ángulo, la luz y la composición adecuados para fotografiar la majestad indiferente de la naturaleza tal y como esta se erige ante nosotros. Son paisajes intencionales, grotescos y desfigurados. Lo que no se percibe con nitidez es la línea que separa las desfiguraciones producidas por la sociedad industrial de las creadas por la lente y el trabajo informático de posproducción. Las imágenes de Burtynsky son épicas, como las

[10] Raffi Khatchadourian, «The Long View: Edward Burtynsky's Quest to Photograph a Changing Planet», *The New Yorker*, 19-26 de diciembre de 2016, p. 82.

de Watkins, pero aumentadas a una escala completamente nueva para captar el «sistema» en funcionamiento. A diferencia de Watkins, los seres humanos se hallan omnipresentes. En ocasiones no son visibles, porque están ocultos tras su ingeniería.

En una de sus series, Burtynsky muestra la construcción del gran rompeolas que en este momento bordea el 60 por 100 de la costa china. El estudio de la factoría de tetrápodos de Dongying efectuado por Burtynsky muestra bloques de unos 6 metros de altura, que empequeñecen los vehículos pesados que aparecen en la parte inferior de la foto. Con un peso de hasta 80 toneladas, estas estructuras geomórficas, fabricadas con cemento y compuesto plástico, se insertan en los estratos del planeta para romper el ascenso del océano. Los enormes bloques se apilan en el mar, creando penínsulas, islas, cordones litorales y muros, redefiniendo la frontera entre la tierra y el mar. Como las grietas de Pellegrin, son ilustraciones de la remodelación paisajística; pero en lugar de un mundo evanescente, este es emergente. A medida que China crea su gran rompeolas, Burtynsky documenta los depósitos humanos para la próxima era geológica.

El siglo XXI ha convertido el paisaje en escenario para el drama humano. Cierto que a esta escala, y con la atención concentrada en las imágenes de sistemas, no siempre está claro dónde radica la agencia humana. Algunos critican a Burtynksy y a otros fotógrafos de la crisis climática por estar demasiado influenciados por la herencia que han recibido: la búsqueda de lo escénico y lo panorámico embellece la catástrofe. Hacen que el horror parezca tremendamente atractivo. También les acusan de eludir preguntas más difíciles con las que los fotógrafos humanitarios siempre han tenido que lidiar: la línea que separa a la víctima del perpetrador. El «sistema» es tan grandioso que resulta difícil saber por dónde empezar, resistir o parar. Pero el fotógrafo antropocénico ha resistido por el momento los llamamientos a producir la «imagen narrable» del sufrimiento humano. Al basarse solo en técnicas paisajísticas de amplitud, distancia y «encuadre lento», su compromiso sigue siendo el de visualizar lo *ine*narrable, lo extremo, ahora entrenando el ojo del espectador en lo deforme, el mundo que preferiríamos negarnos a ver con nuestros propios ojos. Mientras la majestuosidad de la naturaleza retrocede a los álbumes y los archivos del pasado, a los espectadores solo nos queda afrontar la enormidad del proyecto humano.