

ZoneZero 3.0: Convergencia fotográfica

- [ZoneZero 3.0 y la convergencia fotográfica](#)
- [Identidad líquida: rostros de la autorrepresentación](#)
- [A través de la foto: imágenes en el país de la narrativa](#)
- [Los muchos tiempos del instante: de lo fugaz a lo eterno](#)
- [Incertidumbre y encuentro: interpretaciones de lo colectivo](#)
- [Apropiación y remix: ética y ecología del reciclaje fotográfico](#)
- [En busca de la inocencia perdida: el paisaje como metáfora y escenario](#)

ZoneZero 3.0 y la convergencia fotográfica

ZoneZero es, y ha sido siempre, un espacio de diálogo desde la fotografía y acerca de ella. Hoy, como nunca antes, la imagen se ha convertido en la materia prima de las conversaciones a nivel global y por encima de cualquier barrera geográfica, cultural, ideológica o idiomática. Con el avance tecnológico, cada usuario de un dispositivo de captura se ha vuelto un fotógrafo en potencia. Incluso con la superabundancia y facilidad de intercambio de imágenes, es posible desarrollar proyectos fotográficos sin haber tenido el más mínimo contacto con una cámara. Desde este escenario, la primera tarea de nuestro equipo editorial es preguntarnos de nuevo, junto a muchos, ¿cuál es el lugar para hablar desde y sobre la fotografía? Y, más apremiante para nosotros, ¿qué papel puede y debe tener un espacio como **ZoneZero**?

La mitad de la respuesta corresponde a un hecho consumado: **ZoneZero** en su primera versión cumplió ya con el papel de acompañar la transición que experimentó la fotografía "de lo analógico a lo digital". Los acontecimientos no sólo le dieron la razón a su postulado, sino que en buena medida rebasaron cualquier expectativa previsible en términos de velocidad y alcance de esa transformación. Desde 2009, ya integrado el proyecto de ZoneZero al contexto más amplio de la Fundación Pedro Meyer, se tomó la determinación de reconocer esto en su segunda versión y se destacó una tendencia creciente en el consumo de imágenes "desde la pantalla de luz". Sin embargo, al cabo de pocos años la realidad se impuso nuevamente y dejó claro que esto era sólo un elemento de una nueva revolución en el ámbito fotográfico. El papel de **ZoneZero** como testigo y promotor privilegiado del cruce entre fotografía y tecnología perdió relevancia frente al ritmo y escala de los cambios. Nadie podía prever hace 5 años el profundo impacto que el ascenso de los dispositivos móviles tendría.

Ahora, en **ZoneZero** nos reinventamos en una tercera versión. Nuestro papel, dinámicas de funcionamiento y oportunidades son otros. Como parte de la **Fundación Pedro Meyer** tenemos un compromiso claro con la educación, entendida siempre como el desarrollo colectivo de conocimientos con una aplicación práctica. Frente al entorno actual, nuestro rol no puede ser otro que convocar reflexiones puntuales sobre la evolución constante de la fotografía. Nuestro alcance debe ser el de una conversación inclusiva, pero estructurada. Ante la avalancha y similitud de obras, procuraremos presentar nuestras selecciones en contexto y aportar un mayor entendimiento de los procesos que detonan nuevas posibilidades creativas o tienen mayor impacto social. Acorde con el medio y la experiencia de los que partimos, aspiramos a la globalidad y a cultivar redes tan amplias como sea posible. Para lograrlo, exploraremos diversos formatos de distribución de contenidos e invitaremos a colaborar en la difusión o producción de materiales que contribuyan al intercambio cultural. Nuestra publicación apostará a mostrar coherencia con estas ideas en cada pieza que se presente.

Finalmente, la otra media respuesta a nuestras preguntas es más compleja. Las primeras búsquedas nos llevaron a suponer que el concepto de fotografía expandida servía para abarcar muchos de los fenómenos que nos parecían merecer atención. La idea de que lo fotográfico ha desbordado su propio medio es reconfortante para quienes se desenvuelven en este medio... pero es sólo la mitad del cuento. El cine, el teatro, la literatura, las redes sociales y un largo etcétera de

medios también se han desbordado desde sí y en dirección a la fotografía. En realidad, y bajo un análisis más reflexivo, no es algún medio en particular el que se expande, sino un proceso de convergencia propiciado por la tecnología el que diluye cada vez más las fronteras. Esto que podríamos llamar convergencia fotográfica, es sólo un encuentro mucho más amplio hacia el cual avanzamos quienes vamos desde la fotografía. Es a través de este encuentro, donde coinciden medios, geografías, usos, prácticas sociales y demás, donde podemos encontrarnos haciendo las miles de cosas a las que el futuro de la cultura visual nos llama. Hay mucho trabajo por hacer y mucho que aprender. Los invitamos.

Identidad líquida: rostros de la autorrepresentación



Hasta hace un par de siglos, la imagen propia, nítida e individual, era una experiencia a la que muchos apenas se acercaban al asomarse a un espejo de agua. No es casualidad que mientras Balzac y Dickens rescataban del anonimato a todo tipo de personajes, la tecnología abaratara los espejos y la fotografía saliera de los laboratorios. Había una necesidad por reconocerse. Y de pronto, presentarse y sobrevivir en una imagen estuvo al alcance de más personas, como lo demuestran las tarjetas de visita popularizadas por Disdéri en Francia y la fotografía post mortem victoriana.

Aún así, el concepto de identidad se fue construyendo y consolidando a lo largo del Siglo Veinte, desde varios frentes y siempre de la mano de la fotografía. Las identificaciones y pasaportes, la evolución de las cámaras, el creciente reconocimiento y registro visual de minorías; todo condujo hasta la posibilidad actual de autodeterminar no por completo quienes somos, pero sí cómo queremos ser vistos. Hace unos años la pregunta usual para un estudiante era: ¿qué quieres ser cuando seas grande? Hoy, con la fotografía conectada a las redes sociales, muchos jóvenes reportan de manera constante quienes están siendo y no tienen por qué esperar a una incierta versión definitiva de sí mismos que la tecnología hace imposible. Cada vez serán más quienes, para enfrentar un entorno que cambia vertiginosamente, deberán adaptarse una y otra vez a una identidad que tome la forma de sus oportunidades y saque el mayor provecho de su capacidad de

aprendizaje.

Mientras hay vida, la identidad nunca está tallada en piedra; pero ahora se ha vuelto líquida y cada vez tendremos mayores oportunidades y retos para conducir su cauce. Frente al riesgo de que nuestro rostro se nos escape de las manos en la inmensa cascada de memes, filtraciones y recreaciones que permite el mundo digital y facilitan las redes sociales, cobra mayor importancia conocer cómo han canalizado otros su manera de representarse. Sobre el tema existe un océano inagotable de imágenes, del cual hemos elegido una pequeña muestra que nos permita explorar este horizonte. Por su extensión, apenas es posible navegar sobre la superficie de este fenómeno y su evolución más reciente, pero queremos compartir con ustedes esta travesía.

A través de la foto: imágenes en el país de la narrativa

En 2013 salieron al mercado internacional poco más de 1,000 millones de smartphones, mientras que las cámaras digitales apenas sobrepasaron los 60 millones. Gracias a este empuje, en esta década será mayor el número de cámaras comercializadas en dispositivos móviles que el de habitantes del planeta y esto acentuará el alud visual que ya enfrentamos ahora. Crear imágenes fotográficas se ha vuelto tan trivial como hablar por teléfono y el sentido de las cerca de [2,000 millones de nuevas imágenes](#) que cada día se cargan y comparten en línea se reduce, en muchos casos, a escenas de un anecdotario incomprensible para un público ajeno. Frente a ese universo iconográfico tan amplio cualquier contenido corre el riesgo de perderse, de confundirse en similitudes estilísticas, de hundirse sin pena ni gloria entre las grietas de la red global, y una de las pocas herramientas eficaces para fortalecer el discurso fotográfico y destacar un mensaje visual relevante es la narrativa.

Hace cuatro años, en 2010, cuando apenas se empezaba a definir la relación de *ZoneZero* como parte del ecosistema de proyectos de la [Fundación Pedro Meyer](#), entró en contacto con nosotros [World Press Photo](#). Habían tenido entrevistas con múltiples personajes e instituciones del ámbito fotográfico en México y ahora buscaban definir posibles alternativas de colaboración. Su objetivo era desarrollar un programa educativo orientado a fotoperiodistas. Los primeros intercambios generaron numerosos puntos de tensión, pero cada debate sirvió para consolidar puntos de acuerdo. Esos puntos partieron de reflexiones que aún hoy siguen vigentes.

La primera, era un diagnóstico ya evidente en ese entonces: el papel tradicional del fotógrafo no podía seguir siendo el mismo en un entorno donde las fuentes de material fotográfico se multiplicaban a un ritmo inalcanzable. Capturar la foto precisa de un acontecimiento, se volvió un juego de azar que bien podía ganar el propietario de cualquier otro dispositivo. La originalidad palidecía ante la cantidad y el dominio técnico se disipaba con cada avance tecnológico. Las fronteras mismas de la fotografía empezaban a diluirse: el lugar de lo fotográfico dentro de medios interactivos, video, libros electrónicos, sitios web y demás, la relación entre ellos y con otros medios, la frontera de lo autoral y lo curatorial, todos eran territorios por explorar. En aquel entonces se eligió abordar el concepto de *New Media* (Nuevos Medios), para enfatizar la disposición a experimentar con la suma de diversos recursos tecnológicos y a falta de otra etiqueta con la misma flexibilidad y amplitud de lo que se quería lograr.

La segunda reflexión procuraba identificar cuál herramienta podía ser de utilidad tanto a fotoperiodistas como al público más amplio que ya participaba en actividades educativas de la *Fundación Pedro Meyer* y seguía los contenidos de *ZoneZero*. La elección resultó clara y contundente: *Storytelling*, que luego al traducir se reemplazó por Fotonarrativa para destacar el componente fotográfico. El historial de Pedro Meyer con [Fotografía para recordar](#), una de las piezas fundacionales del *Digital Storytelling*, y su postura de que ante todo un fotógrafo es alguien que cuenta historias, fueron relevantes para esta elección. Sin embargo, resultó tanto o más

importante considerar que en una era donde las imágenes y los datos están disponibles en las cantidades e inmediatez actuales, el contexto es lo único que permite distinguir contra el ruido de fondo. Toda imagen, para no ser sólo un motivo ornamental, invita al espectador a interpretar un sentido, a lanzarse en alguna dirección, a adivinar los antecedentes e imaginar las consecuencias de lo que representa. Cada foto memorable cuenta una historia, sea en la propia tensión de los elementos que contiene, por la edición en que se presenta o con el apoyo de la información que la acompaña. Ya sea una foto fija, una secuencia, imágenes en movimiento o formatos interactivos, la imagen aspira a ser consecuente, a sugerir un antes y un después, a proponer un cambio o explicarlo. No somos los mismos tras la fiesta o el accidente de la infancia que guardó la foto, pero tampoco tras el desastre o la gloria nacional.

Hoy, luego de varios años de colaboración con *World Press Photo*, tres ediciones del [Diplomado de Fotonarrativa y Nuevos Medios](#) y un caudal de cambios tecnológicos que entonces apenas se podían imaginar, resulta todavía más importante la fotonarrativa. En este lapso hemos aprendido y cambiado. Nuestras ideas sobre fotografía y narrativa siguen transformándose. World Press Photo ahora tiene categorías multimedia que incluyen las categorías Long feature, Short feature e Interactive documentary. La efectividad de la fotonarrativa ha hecho que la retomen en ámbitos muy diversos. Por esto es también nuestra tarea explorar y presentar ejemplos que, como en otros temas, propicien el diálogo y la reflexión. Cada uno de nosotros somos la suma de nuestras historias, personales, familiares, colectivas, e incluso ficticias. Entendernos y hacernos entender comienza por saber cómo contar esas historias.

Los muchos tiempos del instante: de lo fugaz a lo eterno



*El hoy fugaz es tenue y es eterno;
otro Cielo no esperes, ni otro Infierno.
—Jorge Luis Borges*

Se habla de la fotografía como un recurso para congelar el tiempo, y pocas veces se reflexiona acerca de los muchos tiempos que representa cada instante fotográfico. Desde las 8 horas o más de esa primera captura de una [Vista desde la ventana en Le Gras](#) y los 15 minutos del [Boulevard du Temple](#), hasta las velocidades recién logradas esta década de más de un billón de cuadros por segundo, cada foto prolonga una ficción donde deseamos ver apresada la experiencia de un mundo que no deja de transformarse frente a nuestra mirada. El cine, más afín al teatro o la danza, derivó de la foto precisamente en su aspiración por representar ese mismo mundo en su evolución constante y no contenerse en el instante ni sintetizar una vivencia en una imagen fija. La obra de Muybridge y Marey, al capturar secuencias de movimiento y reproducirlas en imágenes fijas o animadas, abrieron esas vertientes que parecieron trazar un camino para la fotografía y otro para la cinematografía.

Décadas después, los vasos comunicantes recuperan fuerza y diluyen las fronteras entre ambos medios. El tiempo de la fotografía se extiende en las manos de cualquiera y una imagen, antes inmóvil, se desdobra en un instante en movimiento con numerosas aplicaciones como *Vine*, *Instagram*, *Cinemagram* y otras. Cada vez más fotógrafos entregan piezas de video como parte de su actividad profesional y ejecutan piezas de time-lapse o refotografía para comunicar sucesos que se extienden más allá de lo que permite una toma única o una serie. Por otra parte, el cine pasó de la sorpresa frente a obras como [La Jetée](#) (1962) de Chris Marker y los plano secuencias de Antonioni que escandalizaron en Cannes (1960), a la fascinación visual por tomas suspendidas en la casi inmovilidad, como en las películas de Tarkovsky, hasta insertarse en la cinematografía actual en el uso recurrente de plano secuencias, o hacer de Ken Burns y su recuperación de archivos fotográficos, algo que ha terminado por dar nombre a un efecto en la edición de video.

Cuenta Tonino Guerra, en el prefacio de [Instant Light: Tarkovsky Polaroids](#), varias anécdotas del uso que hacían tanto Tarkovsky como Antonioni de cámaras Polaroids a finales de los setentas. Sobre el primero, menciona su preocupación constante acerca de la volatilidad del tiempo y su deseo de detenerlo en esas instantáneas, y no es difícil imaginar el impacto que esto tuvo en sus películas. Del segundo, cuenta que en Uzbekistán, durante un viaje para buscar posibles locaciones, un anciano rechaza recibir una foto recién tomada a él y dos compañeros con la pregunta: "¿Por qué detener el tiempo?", a lo cual ninguno de los dos supo responder. Y eso invita las preguntas: si la fotografía es un recurso para detener el tiempo, ¿cuánto tiempo y cuanta movilidad puede comprender un instante? Y, no menos importante, ¿qué tanto escapa el cine en realidad de su aspiración fotográfica por detener el tiempo, aunque su registro se extienda en instantes tan amplios como una vida o un momento histórico?

A lo anterior han tratado de ponerlo a prueba [numerosos proyectos](#) y la oportunidad de representar el tiempo de diversas maneras se ha multiplicado con la inmediatez de las herramientas. El lenguaje visual que permiten las cámaras ha propiciado la proliferación de piezas donde los años se vuelven una línea de tiempo, los días se transforman en un tránsito acelerado del sol sobre el horizonte, las personas se congelan en vistas de 360 grados y cámaras ralentizadas o se aceleran a un ritmo de película muda al galope. El cine tiene su propio territorio de experimentación con un creciente uso del plano secuencia, el uso regular de material encontrado (found footage), real o ficticio, y el registro y recuperación de material en lapsos cada vez más dilatados. El puente entre lo que se pensaba el instante breve y decisivo hasta el instante extenso y narrativo es cada vez más amplio. El territorio de la fotografía y el cine son más accesibles y el instante, relativo. Esa es una libertad que vale la pena explorar.

Incertidumbre y encuentro: interpretaciones de lo colectivo



Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y evitar la confusión del contacto. Ver significa, sin embargo, que esa separación se convirtió en encuentro.

—Maurice Blanchot

Toda representación de una comunidad lleva implícita una perspectiva. Somos intérpretes de cada grupo humano que observamos y en cada mirada se deduce nuestra pertenencia a numerosas colectividades. La fotografía, con su capacidad de registro, se consideró muy pronto como una herramienta adecuada para cristalizar esas miradas y propiciar el estudio de etnias y costumbres. Sin embargo, tanto o más susceptible a los sesgos ideológicos que cualquier otro medio, de inmediato puso en evidencia su carga colonialista y no es coincidencia que algunas de las primeras fotografías que intentan documentar una comunidad se hayan tomado al paso de algún ejército o a lo largo de rutas comerciales. Imágenes de la guerra Mexico-Americana (1846-1848) o la rebelión en la India (1857), por ejemplo, muestran el desconcierto de estos incipientes registros en los ojos de muchos retratados y en no pocos casos dejan la sensación de que la foto se tomaba como otra forma de victoria.

En la última década del siglo XIX, Ryuzo Torii y Edward S. Curtis inaugurarían una forma de utilizar las fotos en nombre de la etnología, y Jacob Riis publicaría *How the Other Half Lives* (1890). En esos primeros ensayos fotográficos sobre colectividades específicas, se expresa una clara consciencia de la otredad y una perspectiva solidaria, pero también se legitiman la visión de los vencedores o la superioridad moral del observador. Esa actitud mitad ingenua, mitad pretenciosa, de quien supone que va a descubrir o salvar a los otros, ha permeado mucho del fotoperiodismo y el trabajo documental desde entonces. Con el argumento de una objetividad que siempre terminó por derrumbarse, se perpetuaron lecturas asimétricas y se cayó en un colonialismo que dejó la pólvora de lado y la substituyó con la economía y la cultura. Tuvo sus razones de ser, contribuyó a la integración global y fue expresión de un momento histórico, pero ha sido rebasada por un mundo cuyo centro visual se mueve por toda la superficie del globo y donde la última palabra tiene la duración de un tweet.

Los propios documentalistas percibieron la contradicción y casi al iniciar el siglo XX empezaron a explorar alternativas para escapar de esa lógica, desde los numerosos intentos de apresar la evasiva verdad al estilo del *Kino-Pravda* de Dziga Vertov, pasando por el Cinema Verite, Direct Cinema, Candid Eye en la cinematografía y sus contrapartes fotográficas, hasta los ejercicios de etnoficción, la larga historia del documentalismo participativo o la esperanzadora visión de un [*Mundo Mayoritario*](#) de Shahidul Alam, los cuales proponen dar la lente a quienes más cerca están de los fenómenos y actividades. Todas son instrumentos útiles para acercarse al tema, ninguna una visión definitiva.

Nunca como ahora la imagen tiene la posibilidad de representar cada etnia, cada grupo social y cada tribalismo desde las urbes hasta las regiones más remotas que habitan, y suma además el potencial de hacerlo desde los más diversos ángulos. La cámara, presente ya en infinidad de dispositivos de captura, está en las manos de casi cualquiera que desee registrar su comunidad. Quizá es momento de reconocer de una vez y para siempre que al representar a una colectividad no se busca ni se encontrará nunca ni una representación objetiva ni una verdad intrínseca, y ni siquiera debiera aspirarse a un problemático equilibrio, sino en todo caso a una interpretación justa y un testimonio preciso, donde en muchos casos la suma de varias perspectivas nos pueda acercar a una realidad esquivada. Esto exige más lectura y análisis del público final, obliga a los medios a sustentarse sobre banderas distintas a la veracidad y ofrece al fotógrafo un camino más honesto para encontrarse con los otros. Este cambio, como todos, está lleno de incertidumbres, pero concluye en un espacio lleno de oportunidades por el cual la imagen puede guiarnos.

Apropiación y remix: ética y ecología del reciclaje fotográfico

En **Postproducción**, intento mostrar que la relación intuitiva de los artistas con la historia del arte ya ha ido más allá de lo que llamamos "arte de apropiación", del cual se infiere una ideología de la propiedad, y se mueve hacia una cultura del uso de las formas, una cultura de actividad constante de signos basados en un ideal colectivo: compartir.

—Nicolas Bourriaud



De un tiempo a esta parte, el recurso de apropiación en la fotografía ha pasado de ser un acto subversivo y provocador a ser, en muchos casos, la muletilla que busca asociar el prestigio de obras y contextos previos con proyectos recientes. El concepto mismo de apropiar supone la posibilidad de hacer propia alguna materialidad de la imagen que cada vez se torna más intangible. La creciente producción, consumo y transformación de imágenes en formato digital ha multiplicado hasta el infinito el número de reencarnaciones posibles de cada fotografía, y de sus copias, y de sus variantes, y de otras que las refieren, o las parodian, o las recrean. Esta interminable cascada de repeticiones y similitudes ha vuelto innecesarias cualquier militancia contra los conceptos de originalidad y autoría que hace apenas algunas décadas parecía indispensable poner en duda. La originalidad, a riesgo de ponerse en evidencia con una ingenuidad enternecedora, no pasa de ser un arreglo distinto de elementos archireconocidos; y la autoría, apenas resulta el sombrero de copa del cual saldrá, como un conejo, una propuesta bien editada de materiales cargados de referencias casi indistinguibles. En tal escenario, ¿qué propone una obra

abiertamente basada en material ajeno? ¿Qué cuestiona y qué responde, o qué sería deseable cuestionara y respondiera para no quedar sólo en un recurso superficial?

Lo primero para articular una respuesta es reconocer que las fronteras de esta práctica son imprecisas. El punto donde la reinterpretación de material de archivo o la intervención en los mismos se convierte en una práctica de reciclaje visual y reescritura de su significado es indefinible. Si a este catálogo de prácticas agregamos el collage y el fotomontaje, el uso de metraje encontrado (found footage) y captura de representaciones tridimensionales (por ejemplo, Street View o Apple Maps), el territorio se vuelve inabarcable. Pero es quizá esta misma complejidad el primer punto de apoyo: un proyecto que se construye desde el remix no esconde su deuda a otras fuentes, sino que además demuestra su voluntad por proponer una relectura de ellas, así sea de manera modesta. Esto en sí, exhibe una preocupación ética respecto al imperio de las imágenes. Hay ahí un empeño por invitar a una mirada reflexiva y un deseo de añadir sentido a un universo ya existente. Lo que nos lleva a la siguiente conclusión: un proyecto de este tipo demanda la delimitación de un contexto. Para sumar nuevo sentido es elemental reconocer un sentido y referencias previos. Sea por medio de pies de foto, acotaciones o el microuniverso propio que define la selección y secuencia que lo componen, o por la suma de varios de estos recursos, el resultado es siempre una vuelta de tuerca a las fuentes originales.

Finalmente, el ahínco en reconocer su derivación de obras previas y su pretensión de insertarse dentro de un entorno, nos permiten deducir una última cualidad de estas propuestas, algo que podemos llamar ecología del reciclaje fotográfico. En un mundo que suma imágenes a un ritmo extraordinario, y donde cada imagen puede ser desechable, la apropiación les reconoce la capacidad por cobrar nuevos sentidos y enriquecerse con significados más amplios. Al alud imparable de la producción, enfrenta la observación razonada de la reproducción y el juicio medido de la post-producción. Al valor menguado de la originalidad, contrapone el análisis, y a la perspectiva autoral, opone la visión panorámica de lo curatorial.

Si concedemos que entre las prácticas de apropiación y remix existe una ética y una ecología precisas, las cuales proponen valores y búsquedas particulares, quizá podemos dimensionar mejor la relevancia actual de propuestas recientes y reconocer los alcances de cada una. Si aceptamos que esta nueva economía de los bienes compartidos agrega valor tanto económico como simbólico, tal vez tengamos más elementos para ajustar a un marco más progresista nuestras nociones sobre propiedad intelectual. Las preguntas desde el universo fotográfico donde hay tanto por ver, y tanto por entender, son oportunas y bien vale la pena el esfuerzo por reconocerlas. ¿Tenemos la vocación para hacerlo?

En busca de la inocencia perdida: el paisaje como metáfora y escenario



El paisaje, mucho antes de ser imagen, fue nostalgia y literatura. Desde la antigüedad, casi cada civilización propició una clase cultivada que anhelaba regresar a la vida simple del campo, volver hacia la naturaleza con su orden más profundo y en apariencia menos accidentado. En Occidente, a pesar de la extensa tradición crítica de las urbes y aún a recuperar la sencillez rural, sólo es durante el Renacimiento que la dicha de quien se aleja del mundanal ruido se torna en el disfrute de la naturaleza, primero en la poesía de Petrarca y luego en una creciente presencia paisajística en la pintura. En Oriente, al menos desde la dinastía Tang en China, donde se establece un diálogo fértil en torno al paisaje entre poesía y pintura, muy pronto se desarrolla el género y evoluciona en múltiples vertientes.

Siglos después, mientras otros medios visuales fueron confrontados por el surgimiento de la fotografía para asumir y enfatizar la subjetividad de su mirada sobre el género paisajístico, los paisajes fotográficos dedicaron su atención al exotismo o la magnificencia de los espacios naturales y ofrecieron una engañosa cercanía con la interpretación del naturalista. La visión

romántica de la naturaleza arraigó fuertemente entre las imágenes que van de los hermanos Bisson hasta Ansel Adams. En ellos, la belleza era algo exterior a capturar en cada toma, una reserva donde la soledad era una inocencia recobrada y los espacios abiertos ofrecían una fuente inagotable de reposo para la mirada contemplativa bajo el manto cambiante de la luz.

Poco a poco, conforme esas perspectivas se volvieron objeto de la publicidad y la mercadotecnia, hubo que reinventar el género y buscar en otro lado nuevas posibilidades. Ya en 1975, con la exposición *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, se hizo evidente que la intervención humana era indisoluble de nuestra nueva percepción sobre el paisaje. El estilo aséptico de los autores reunidos en esta exposición, considerado casi forense y donde la carga emotiva parecía ausente, provocaba la sensación de ser registro de una escena donde sucedió algo comparable a un crimen, pero donde sólo apreciamos su recuerdo ya desprovisto de toda carga dramática. Durante los años siguientes, algunos autores desarrollarían, con una metodología similar y como contrapunto, paisajes buscados con ahínco y ya transformados por completo en representación anímica, metáfora de una vida interior que descubre en el entorno una sintonía y una capacidad expresiva personal contundente. Al fin, la fotografía asumió la misma subjetividad de otros medios. En la frase que Hiroshi Sugimoto escribió, por ejemplo, sobre sus *Seascapes*: “Cada vez que veo el mar, tengo una tranquilizadora sensación de seguridad, como si visitara la casa de mis ancestros”, se adivina ese tipo de inclinación poética y su fuerte carga plástica que facilitaría el diálogo con pinturas como se hizo al exponerlas con obras de Mark Rothko en 2012.

Sin embargo, la inocencia del edén se volvió imposible en un mundo donde la mano encubierta del ser humano mancilla con la misma indolencia glaciares y selvas. En la segunda mitad del siglo veinte, el paisaje pasó de ser la naturaleza frente al hombre, a ser metáfora de nuestra propia humanidad y, al mismo tiempo, escenario de nuestros temores, esperanzas y tragedias. Leemos paisaje ahí donde un escenario simula un espacio abierto, sin importar que sea una proyección emotiva o conceptual, pero también lo leemos bajo la titánica acción de la minería, entre las calles de las megalópolis o frente al ingenio de grandes proyectos de transformación. La hibridación de géneros ha permitido la calma irreal en escenas de nota roja como en el caso de Fernando Brito y la catástrofe de los tiraderos chinos en imágenes de apariencia bucólica de Yao Lu. Mordimos el fruto de nuestra soberbia y hoy el paraíso es una tímida promesa. Necesitamos construir obras, con acciones concretas, que transformen la catástrofe anunciada en una epifanía redentora. El paisaje es, con su potencial de imaginación y de denuncia, la herramienta necesaria.