



CUANDO EL PAISAJE MUERDE

30 de septiembre de 2026

Para la Corporación Cultural CALA

GV | GVIVANCO

TERRITORIO | PENSAMIENTO | FUTURO

¿El paisaje muere?

¿Qué ocurre después de la belleza?

RESUMEN Y TESIS

La respuesta central de esta investigación es bastante clara: la fotografía de paisaje puede ir mucho más allá de la belleza contemplativa y lleva décadas haciéndolo. No estamos ante una posibilidad teórica reciente. Existe una tradición crítica consolidada, una bibliografía académica extensa, exposiciones en museos, premios internacionales y una línea de investigación chilena contemporánea dedicada exactamente a estudiar cómo la fotografía puede convertir el paisaje productivo, degradado o explotado en experiencia estética, documento y pensamiento político. ¹

La pregunta “¿el paisaje muere o es inocente?” plantea una distinción que permite ordenar toda la reflexión sobre el paisaje fotográfico:

El territorio puede estar frente a nosotros. El paisaje aparece cuando alguien lo mira, decide qué incluir y qué dejar fuera, lo encuadra y le da sentido.

Esta formulación se desprende de una línea de pensamiento que atraviesa a Denis Cosgrove, W. J. T. Mitchell y posteriormente a autores dedicados específicamente a la fotografía, como Liz Wells. Cosgrove estudia el paisaje como una forma cultural de ver; Mitchell propone dejar de entenderlo simplemente como un género artístico y pensarlo como un medio cultural que participa en relaciones de poder; Wells traslada estas preguntas a la fotografía contemporánea y estudia qué está en juego cuando fotografiamos territorio, pertenencia, identidad y transformación ambiental. ²

Por eso, la conclusión no sería “el paisaje muere”. Sería más precisa:

El paisaje puede morder, pero la mordida no está garantizada por aquello que aparece delante de la cámara. La produce la relación que el fotógrafo construye entre territorio, historia, encuadre, información, secuencia y espectador.

Una montaña espectacular puede terminar convertida en decoración. Un terreno baldío aparentemente insignificante puede contener una historia de extracción, desplazamiento, violencia o contaminación capaz de alterar por completo su lectura. Y una fotografía bellísima puede ser bastante más incómoda que una fotografía deliberadamente fea. El estudio de Jennifer Peeples sobre el “toxic sublime” —el sublime tóxico— es particularmente útil: analiza imágenes de paisajes contaminados cuya atracción visual convive con el conocimiento de aquello que las produjo. La tensión no se resuelve; precisamente allí aparece su potencia. ³

Esto modifica también la pregunta sobre una supuesta “inmadurez” de la fotografía de paisaje. Como lenguaje artístico, documental y crítico, la fotografía de paisaje no está en pañales: el giro explícitamente crítico tiene al menos medio siglo de institucionalización, desde New Topographics en 1975 hasta Edward Burtynsky, Richard Misrach, Mitch Epstein, Nadav Kander y numerosos autores contemporáneos. En Chile, una investigación Fondecyt iniciada en 2021, artículos académicos publicados entre 2023 y 2025 y una exposición de treinta y un artistas en el Museo de Arte Contemporáneo demuestran que tampoco puede describirse seriamente el campo chileno como conceptualmente inexistente. ⁴

Lo que sí puede ser inmaduro es una determinada idea de fotografía de paisaje: aquella que confunde paisaje con naturaleza espectacular y considera que la culminación de una imagen consiste en provocar “qué lindo”. Esa práctica existe y puede producir fotografías extraordinarias. El problema empieza cuando se confunde una posibilidad del género con todo el género.

El paisaje como construcción: belleza, poder, sublime y herida

De naturaleza a paisaje

Una de las herramientas conceptuales más importantes es separar “naturaleza”, “territorio” y “paisaje”.

No son equivalentes. En la tradición de estudios culturales del paisaje representada por Cosgrove y Mitchell, paisaje no designa simplemente un fragmento físico del mundo. Implica una organización cultural de la mirada. El paisaje contiene convenciones acerca de qué merece ser visto, desde dónde debe observarse, qué queda fuera y qué relaciones humanas desaparecen del cuadro. 5

Eso lleva a una primera consecuencia incómoda para la fotografía: no existe un encuadre inocente.

Esto no significa que cada fotografía de montaña contenga una conspiración ideológica. Significa algo más sencillo: cuando fotografío un valle evitando la carretera, la mina, la casa, el turista, la antena, el incendio o la plantación forestal, he construido un tipo de paisaje. Cuando los incluyo, construyo un paisaje distinto. Porque incluso sin una intención consciente, toda mirada implica una selección.

Mitchell formula una idea especialmente fértil: el paisaje puede entenderse como un “medio” y no solamente como el contenido de una obra de arte. Es decir, el paisaje participa en la producción de identidades, memorias, ideas de nación, propiedad y pertenencia. 6

Esto permite una respuesta mucho más interesante que “la fotografía debe denunciar”. No tiene por qué hacerlo. Pero tampoco puede fingir que mirar es una operación neutral.

Cómo aprendimos a mirar

Este recorrido nos permite entender que no miramos el paisaje desde cero. Cada vez que levantamos una cámara ya llevamos con nosotros una larga historia visual: ideas sobre qué merece ser fotografiado, desde dónde conviene mirar, qué entendemos por belleza, qué elementos consideramos “molestos” dentro del encuadre y qué esperamos encontrar cuando hablamos de paisaje. La pintura europea, la perspectiva, los miradores, las rutas escénicas, las postales y posteriormente la fotografía fueron consolidando muchas de esas convenciones. Por eso ciertas imágenes nos parecen inmediatamente “naturales” o “correctas”: no necesariamente porque el territorio sea así, sino porque hemos aprendido a reconocerlo de esa manera.

Al mismo tiempo, revisar otras tradiciones —como el shanshui chino, la noción de Country o las relaciones territoriales andinas— permite comprobar que esa forma de mirar no es universal. Existen culturas en las que el territorio no se entiende principalmente como una vista situada frente a un observador, sino como una red de relaciones que incluye agua, memoria, ancestros, trabajo, movimiento, ritual, derechos y obligaciones. Esto cambia profundamente la pregunta fotográfica: ya no se trata solo de “cómo representar bien un lugar”, sino de desde qué relación estamos mirándolo.

En la tradición china del **shanshui** (山水) —山, **montaña**; 水, **agua**— el paisaje no busca reproducir fielmente un lugar. El artista selecciona, combina y organiza elementos para construir una imagen que puede no existir como tal en el territorio.

Tampoco hay necesariamente un único punto de vista. La mirada recorre la imagen, asciende por las montañas, atraviesa valles y sigue el curso del agua. Incluso el vacío —la niebla, el cielo, aquello que no se pinta— forma parte de esa construcción.

El 山水 muestra así que el paisaje no depende solo de lo que está frente a nosotros, sino también de cómo decidimos mirarlo, qué incluimos, qué dejamos fuera y cómo relacionamos sus elementos.



Travelers among Mountains and Streams, de Fan Kuan, realizada hacia el año 1000 durante la dinastía Song. Es una de las obras clásicas del shanshui (山水).

En las culturas aborígenes australianas, **Country** no designa simplemente un territorio. Incluye la tierra, el agua, los seres vivos, los ancestros, las historias y las relaciones que vinculan a una comunidad con un lugar. No se trata de un paisaje situado frente a un observador: quien lo habita forma parte de él.

Esta idea cuestiona una concepción del paisaje basada en la distancia entre quien mira y aquello que es mirado. **Country no es solamente algo que se contempla; es algo con lo que se mantiene una relación.**

En distintas tradiciones andinas, el territorio no aparece simplemente como una extensión física situada frente a quien observa. Montañas, aguas, tierras, animales y comunidades forman parte de una red de relaciones en la que existen vínculos de pertenencia, reciprocidad y significado. Algunas montañas, por ejemplo, son concebidas como apus, entidades con las que las comunidades mantienen relaciones sociales y rituales.

Desde esta perspectiva, el territorio no es solo algo que se contempla o representa. Es un espacio del que se forma parte y con el que se establece una relación. La distancia entre observador y paisaje, tan presente en buena parte de la tradición occidental, deja entonces de ser evidente.

El aprendizaje principal de esta sección es, entonces, tomar conciencia de que mirar también es una práctica cultural. El fotógrafo no llega a un territorio con una mirada completamente libre: hereda modelos, categorías y formas de composición. Pero precisamente por reconocerlos puede decidir qué hacer con ellos. Puede repetir el paisaje esperado —el mirador, la postal, la naturaleza espectacular— o puede poner esas convenciones en tensión, cambiar el punto de vista, incluir aquello que normalmente se excluye y preguntarse qué relaciones históricas, sociales o culturales sostienen lo que está viendo. En ese sentido, aprender cómo aprendimos a mirar es el primer paso para aprender a mirar de otra manera.

Si no cuestionamos nuestra manera de mirar, corremos el riesgo de fotografiar siempre el paisaje que ya sabemos reconocer. Cuando comenzamos a preguntarnos por qué miramos así, qué dejamos fuera y qué otras relaciones existen con ese territorio, el paisaje deja de ser únicamente una vista y empieza a convertirse en una pregunta.

Belleza como destino o como puerta de entrada

La belleza no es el problema.

Este punto es central porque se puede caer fácilmente en la caricatura de que una imagen bella sería superficial y una imagen desagradable sería profunda. La historia de la fotografía contemporánea muestra exactamente lo contrario.

La cuestión es qué ocurre después de la belleza.

Bello, sublime y pintoresco

La idea de paisaje nunca estuvo ligada únicamente a “lo bonito”. A lo largo de la historia occidental se desarrollaron distintas maneras de experimentar y valorar la naturaleza, y tres de ellas —lo bello, lo sublime y lo pintoresco— ayudan a entender por qué hoy seguimos fotografiando el paisaje de ciertas maneras.

Lo sublime introduce algo distinto: ya no se trata de armonía, sino de una experiencia de desproporción. Una tormenta, una montaña gigantesca, un océano embravecido o un volcán pueden producir admiración y, al mismo tiempo, temor. Nos hacen conscientes de nuestra pequeñez frente a fuerzas que nos exceden. Por eso esta categoría es importante para la fotografía de paisaje: muchas imágenes que consideramos “espectaculares” trabajan precisamente con esa sensación de inmensidad y poder. La diferencia es que, históricamente, lo sublime no era necesariamente cómodo ni tranquilizador; podía inquietar.

Lo pintoresco, en cambio, tiene que ver con aprender a reconocer lugares que “funcionan como una imagen”. Es decir, ciertos paisajes empiezan a valorarse porque poseen una composición agradable: un camino que conduce la mirada, una montaña al fondo, vegetación que enmarca la escena, una ruina, un río, una determinada luz. El problema no es que esas composiciones sean malas, sino que terminamos aprendiendo a buscar siempre los mismos paisajes desde los mismos puntos de vista. De ahí vienen, en parte, los miradores, las postales, las rutas escénicas y muchas fotografías turísticas actuales.

Bello, sublime y pintoresco no son tres tipos de paisaje, sino tres maneras históricas de relacionarnos con él. Reconocerlas permite entender cuánto de nuestra mirada actual sigue heredando esas formas y preguntarnos si queremos simplemente repetirlas o utilizarlas para abrir nuevas preguntas.

Podemos distinguir, como herramienta analítica, tres situaciones.

En la primera, la belleza es el punto final. La fotografía busca una experiencia de armonía, asombro, serenidad o contemplación. No existe nada ilegítimo en ello. La imagen puede ser extraordinaria y formalmente compleja.

En la segunda, la belleza funciona como entrada hacia una contradicción. El espectador se aproxima porque la imagen atrae y, cuando comprende lo que está mirando, la imagen cambia. Una mina a cielo abierto puede parecer una abstracción cromática; un derrame puede parecer pintura; una red de carreteras puede adquirir una geometría fascinante. Entonces aparece una pregunta desagradable: ¿por qué estoy encontrando hermoso aquello que representa una destrucción?

En la tercera, el fotógrafo ni siquiera intenta proporcionar una imagen inmediatamente legible. El paisaje aparece fragmentado, abstracto, serializado o incorporado en un dispositivo más amplio con textos, mapas, archivos, muestras físicas o procedimientos químicos. El espectador tiene que trabajar para reconstruir el sentido. Esta tercera vía aparece con claridad en investigaciones recientes sobre paisaje productivo chileno. 7

El segundo caso tiene un nombre teórico especialmente útil: “toxic sublime”. Jennifer Peeples acuñó el concepto en su artículo de 2011 Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes, publicado en Environmental Communication. Su análisis se ocupa de la dificultad de representar visualmente la contaminación —muchas veces invisible— y de la disonancia creada por imágenes que resultan simultáneamente atractivas e inquietantes. El artículo está publicado en el volumen 5, número 4, pp. 373–392, DOI 10.1080/17524032.2011.616516. 8

Aquí aparece una formulación muy útil para un fotógrafo:

La belleza puede ser el mecanismo de entrada sin tener que ser la conclusión de la fotografía.

Del paisaje como escena al paisaje como evidencia

Otra transición importante es pasar de preguntarnos “¿qué hay en esta fotografía?” a preguntarnos “¿qué ocurrió aquí?”.

| La diferencia es enorme.

En una fotografía contemplativa tradicional, el presente visible tiene una importancia dominante. Montaña, luz, niebla, océano, bosque.

En el paisaje crítico, la fotografía puede actuar como huella. Una ruina minera, un bosque talado, una población abandonada, una línea ferroviaria, un relave o una carretera son superficies presentes en las que diferentes tiempos siguen inscritos. El paisaje deja entonces de ser escenario y empieza a funcionar como evidencia.

La investigación chilena de José Ignacio Vielma-Cabruja es particularmente valiosa en este punto. Su artículo de 2025 sobre minería y fotografía sostiene que la fotografía chilena contemporánea de paisajes productivos se ha desplazado desde un papel instrumental —mostrar la industria— hacia dispositivos que exigen una participación activa del espectador y relacionan experiencia estética y pensamiento político. 9

En ese texto aparece una idea muy cercana a la pregunta que nos hacemos. Después de estudiar fotografías aparentemente silenciosas de territorios intervenidos, Vielma recurre a Georges Didi-Huberman: la imagen que parece inofensiva puede, al acercarnos, herir; “la imagen quema”. La formulación es particularmente fértil para “¿el paisaje muere?”. 10

Podemos establecer una diferencia:

La fotografía que grita no necesariamente muere. La que muere puede hacerlo varios segundos después de que la hemos considerado hermosa.

La incomodidad no equivale a denuncia

Hay también que evitar otro atajo.

Una fotografía incómoda no necesita convertirse en una declaración explícita. Mitchell, Wells y buena parte de la fotografía contemporánea permiten entender el paisaje crítico de una manera más amplia: una obra puede provocar interrogantes dejando abiertos los conflictos que muestra. 11

Eso distingue una fotografía que piensa de una fotografía que simplemente ilustra una posición.

Misrach es un excelente ejemplo. Sus paisajes pueden ser extraordinariamente seductores. El problema no está resuelto visualmente para el espectador. Belleza, contaminación, industria, comunidad y escala conviven. En Petrochemical America, esa ambigüedad visual fue complementada con el trabajo de investigación y cartografía de Kate Orff, de modo que imagen y análisis operaran juntos. 12

La fotografía puede, entonces, formular una pregunta sin responderla.

Esta afirmación es importante: una fotografía no tiene que decirle al espectador qué pensar; sí puede hacer imposible seguir mirando exactamente como antes.

De Turner al giro crítico de la fotografía

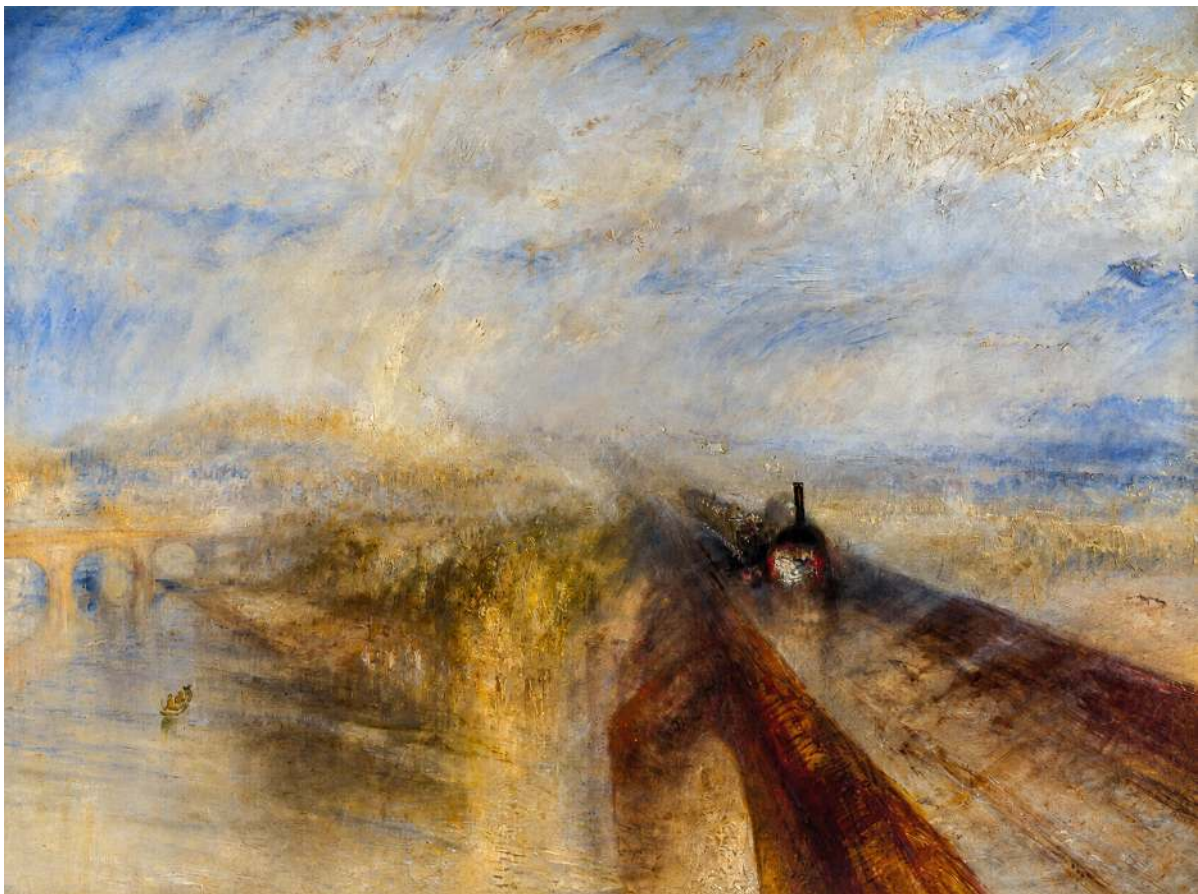
Turner: el paisaje que ya estaba mordiendo

Sería un error presentar a J. M. W. Turner como un gran pintor que se limitó a contemplar la naturaleza.

Tate ha reconstruido precisamente la dimensión moderna y política de su obra. Su producción atravesó las guerras revolucionarias y napoleónicas, la expansión imperial británica, la industrialización, el paso de la navegación a vela al vapor, el desarrollo ferroviario, las reformas políticas y los debates sobre esclavitud. La exposición y catálogo Turner's Modern World fueron concebidos alrededor de esta lectura de Turner como pintor de un mundo sometido a transformaciones históricas aceleradas. 13

Dos obras bastan para derrumbar la idea de un Turner puramente contemplativo.

Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway de 1844 introduce la locomotora, la infraestructura y la velocidad industrial dentro de aquello que continuamos reconociendo como paisaje. La atmósfera y la luz siguen siendo centrales, pero el asunto ya no es una naturaleza exterior a la modernidad: naturaleza y máquina han quedado atrapadas en la misma experiencia. Tate sitúa industria, guerra, política, esclavitud y ambiente entre las claves con las que Turner respondió al mundo que estaba cambiando frente a él. 14



Joseph Mallord William Turner, Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway, 1844. Óleo sobre tela, 91 × 121,8 cm. The National Gallery, Londres.

Más radical es *Slave Ship (Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying, Typhoon Coming On)*, de 1840, conservada por el Museum of Fine Arts de Boston. Es, formalmente, una pintura marina extraordinaria: color, tormenta, horizonte, agua y luz. Pero aquello que ocurre dentro de esa belleza es una atrocidad vinculada a la esclavitud. 15



Joseph Mallord William Turner, Slave Ship (Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying, Typhoon Coming On), 1840. Óleo sobre tela, 90,8 × 122,6 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

Aquí hay una lección muy actual para la fotografía.

Turner no tuvo que elegir entre belleza y contenido. La belleza intensifica el conflicto.

Una posible lectura es que en Turner encontramos un antecedente de aquello que un siglo y medio después Peeples estudiará como disonancia del sublime tóxico: la seducción estética no elimina la violencia del acontecimiento, sino que puede volver nuestra propia fascinación parte del problema. 16

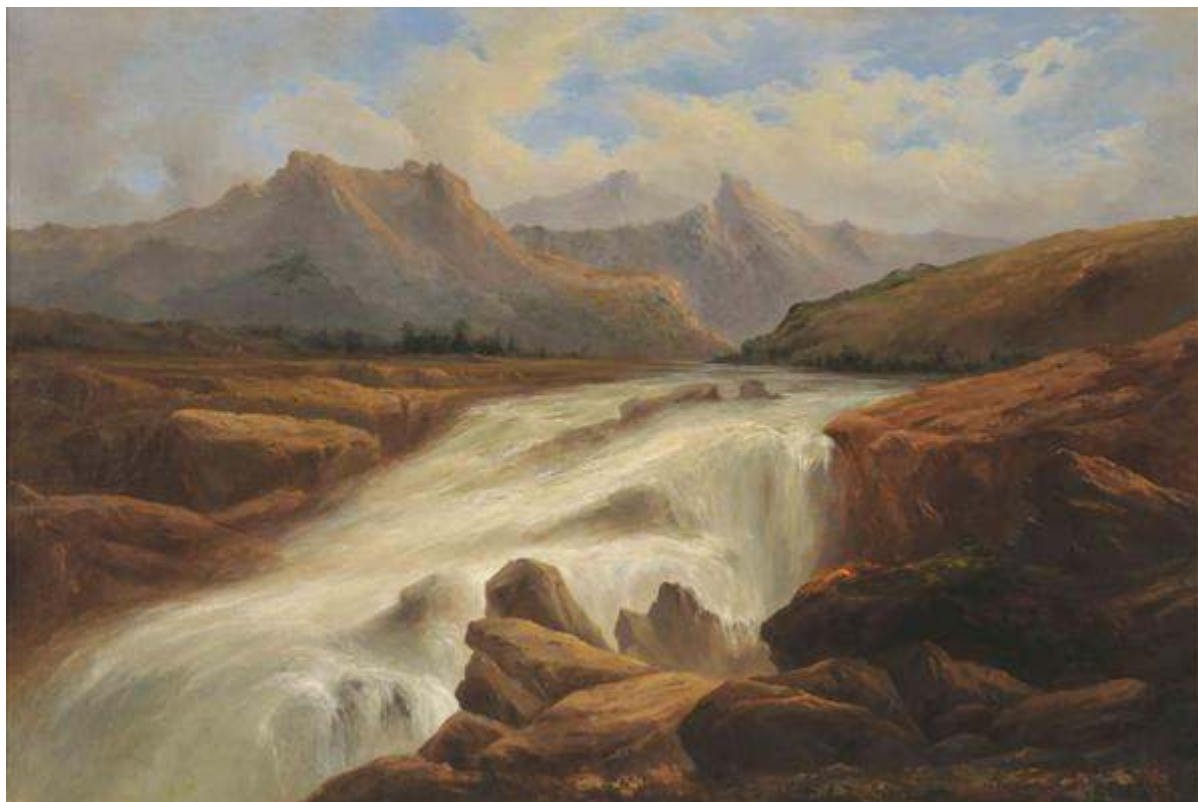
Antonio Smith: contemplación y política no siempre coinciden dentro de una obra

En Chile, Antonio Smith ofrece un contraste interesante.

Smith fue una figura relevante de la introducción del Romanticismo en el paisaje chileno y posteriormente concentró buena parte de su trabajo en el paisaje. Pero también fue caricaturista político y colaboró con *El Correo Literario*. Memoria Chilena documenta ambas dimensiones: su crítica a la rigidez académica, su actividad como ilustrador político y su papel como precursor del paisaje romántico chileno. 17

Esto permite evitar una simplificación: que un artista sea políticamente consciente no significa que cada paisaje suyo tenga que convertirse en crítica política explícita.

En buena parte de la tradición pictórica chilena del siglo XIX, la naturaleza fue adquiriendo autonomía como asunto artístico; cordillera, valles, bosques, ríos y zonas agrícolas del centro y sur se convirtieron en motivos de observación, contemplación e inspiración. El Centro Cultural La Moneda ha descrito precisamente ese tránsito y el creciente estatuto del paisaje dentro de la pintura chilena. 18



Antonio Smith, El río Cachapoal, 1870. Óleo sobre tela, 100 × 146 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

Por tanto, sí: existe una fuerte línea contemplativa en la pintura chilena de paisaje.

| Pero contemplativo no significa necesariamente inocente.

Rugendas y la invención visual de Chile

Aquí resulta útil introducir a Johann Moritz Rugendas, dejando claro que era alemán y no chileno.

Su importancia para la representación de Chile es enorme porque permite mostrar algo menos evidente que el caso de Turner: un paisaje aparentemente bucólico puede tener función política sin mostrar conflicto alguno.

Un estudio académico de Laura Vázquez Fleitas y Gabriel Cid Rodríguez analiza precisamente la relación entre las imágenes chilenas de Rugendas, el paisaje y la construcción de identidad nacional durante el siglo XIX. Los autores vinculan esas representaciones territoriales con un proyecto político que contribuía a imaginar Chile como una unidad geográfica y nacional particular. 19

Esto lleva a un argumento importante:

Un paisaje pacífico puede ser ideológicamente más activo que una fotografía de una protesta.

Porque establece qué aspecto tiene “nuestro país”, qué territorio representa la nación, qué habitantes aparecen, cuáles desaparecen y qué relación imaginamos entre sociedad y naturaleza.

Por eso Mitchell resulta tan útil. El poder del paisaje no reside únicamente en mostrar violencia. Puede operar haciendo parecer natural aquello que es cultural, histórico o político. 6



Johann Moritz Rugendas, Hacendados en la Cañada, ca. 1835. El paisaje chileno aparece como un territorio armónico y ordenado, contemplado desde la posición de quienes ejercen dominio sobre él.

Cartografía, survey y legibilidad

Timothy O’Sullivan fotografió en 1871 dentro del survey dirigido por George Wheeler, una operación de cartografía ligada a tránsito estratégico y futuro asentamiento en el oeste estadounidense. Sus imágenes pueden ser formalmente extraordinarias y, al mismo tiempo, pertenecer a un sistema que mide y vuelve legible un territorio. No es necesario reducirlas a propaganda para reconocer esa doble condición.

En Chile, los registros de Gustave Verniory durante la construcción ferroviaria en la Araucanía entre 1889 y 1899 ofrecen un paralelo: fotografía, colonización, infraestructura y transformación del territorio mapuche forman parte de una misma historia.

La ruptura de New Topographics

Si hubiera que escoger un momento histórico para demostrar que la fotografía de paisaje crítica no es una moda actual, elegiría 1975.

La exposición New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape, organizada en George Eastman House, reunió una manera de mirar radicalmente distinta de la tradición heroica del paisaje natural. SFMOMA considera que la exposición señaló la aparición de una nueva aproximación al paisaje fotográfico. 20

Lewis Baltz es uno de los casos decisivos. El archivo del Getty Research Institute lo sitúa como figura clave del movimiento y describe obras como Tract Houses, The New Industrial Parks near Irvine, Park City y San Quentin Point, centradas en urbanización, expansión industrial, suburbios, terrenos vacantes y residuos humanos. El documento contrapone explícitamente esta actitud con el paisaje sublime asociado a figuras como Ansel Adams y Edward Weston: Baltz y sus contemporáneos dirigieron una mirada más distante y crítica hacia las realidades urbanas y suburbanas. 21

El cambio es filosófico además de visual.

Ya no hay que viajar hasta un sitio donde la naturaleza parezca intacta.

El estacionamiento también es paisaje.

El lote industrial también.

La carretera también.

La periferia también.

La intervención humana no “arruina la fotografía”. Se convierte en su asunto.

Desde 1975 han pasado más de cincuenta años. Solo por eso resulta difícil sostener seriamente que la fotografía de paisaje crítica todavía esté naciendo.



Lewis Baltz, South Wall, Unoccupied Industrial Structure, 16812 Milliken, Irvine, de la serie The New Industrial Parks near Irvine, California, 1974. Gelatin silver print. SFMOMA.

Cuando el arte trabaja directamente con el territorio

Hasta aquí hemos hablado del paisaje principalmente como una forma de mirar y representar el territorio. En esta sección damos un paso más: ¿qué ocurre cuando el arte no se limita a mostrar un paisaje, sino que trabaja directamente con el territorio, con sus materiales, su tiempo, sus sonidos, sus huellas o incluso con el cuerpo del espectador?

La pregunta es importante porque permite ampliar la idea de paisaje. Un paisaje no tiene que ser necesariamente una vista contenida dentro de un cuadro o una fotografía. Puede ser un lugar intervenido, una experiencia corporal, una acción que ocurre durante un tiempo, un sonido, un olor, un archivo, un relato o una memoria. Cada disciplina artística introduce posibilidades distintas y, con ellas, otras maneras de relacionarnos con el territorio.

La pintura puede construir o transformar visualmente un lugar; el Land Art puede utilizar el propio territorio como materia; una instalación puede obligarnos a recorrer físicamente un espacio; una performance puede relacionar cuerpo y tierra; el cine puede mostrar procesos y duraciones que una imagen fija no contiene; la literatura puede construir paisaje a través del lenguaje y la memoria; el sonido y el olor pueden devolvernos dimensiones del lugar que la vista no registra.

Actuar sobre el lugar

Robert Smithson, con *Spiral Jetty*, convierte sitio, geología, agua, sal y entropía en parte de la obra. Ana Mendieta integra cuerpo y tierra en *Siluetas Series*, donde la fotografía registra una relación material que luego desaparece. Agnes Denes planta trigo junto al distrito financiero de Manhattan en *Wheatfield—A Confrontation*: el conflicto surge de la proximidad entre agricultura, suelo, valor inmobiliario y economía.

Hacer visible el tiempo

Ice Watch, de Olafur Eliasson y Minik Rosing, desplaza bloques de hielo de Groenlandia al espacio urbano para que el deshielo ocurra frente al público. El paisaje deja de ser representación y se vuelve duración física.

El paisaje puede insistir, sonar y oler

En cine, John Akomfrah combina belleza oceánica, archivo, esclavitud, migración, colonialismo y exterminio animal en *Vertigo Sea*. La imagen en movimiento permite regresar, esperar y escuchar. En arte olfativo, Sissel Tolaas convierte aire, olor, memoria e historia urbana en material de obra. Maya Lin, con *What Is Missing?*, transforma el paisaje en archivo ecológico y memorial participativo.

Eso prepara una idea fundamental para la fotografía: no siempre basta con preguntar qué muestra una imagen; también podemos preguntar qué relación construye con el territorio. Una fotografía puede actuar como documento, huella, archivo, evidencia, comparación temporal o parte de una secuencia mucho mayor. Su fuerza puede estar tanto en lo que muestra como en aquello que conecta, revela o pone en tensión.

Pero esta ampliación también exige una precaución. Trabajar directamente con el territorio no vuelve automáticamente profunda o crítica a una obra. Intervenir un lugar, utilizar materiales naturales o introducir una problemática social puede convertirse también en gesto espectacular o en una nueva forma de apropiación. Por eso importa examinar no solo lo que una obra dice sobre un territorio, sino también cómo se relaciona con él y bajo qué condiciones fue producida.



*Robert Smithson, **Spiral Jetty**, 1970. Roca basáltica, cristales de sal, tierra y agua. Great Salt Lake, Utah. Colección Dia Art Foundation.*

El paisaje contemporáneo mundial: cuatro maneras de morder

Burtynsky, Kander, Epstein y Misrach han sido seleccionados por su reconocimiento institucional y por representar aproximaciones distintas dentro de la fotografía contemporánea de paisaje. Sus obras permiten examinar cuatro maneras diferentes de abordar las relaciones entre paisaje, transformación territorial, industria, poder y experiencia visual.

Edward Burtynsky: seducir con aquello que deberíamos temer.

Edward Burtynsky probablemente sea el caso contemporáneo más claro para discutir la ambigüedad entre belleza y catástrofe.

La exposición *The Great Acceleration*, presentada por el International Center of Photography de Nueva York en 2025, reunió más de setenta imágenes sobre alteraciones humanas del paisaje: minería a cielo abierto, petróleo, agricultura intensiva y otros procesos industriales. El propio ICP planteó la exposición alrededor de la tensión entre la fragilidad del planeta y la belleza persistente de las imágenes. 22

Burtynsky hace algo incómodo: convierte sistemas de producción gigantescos en configuraciones visuales extraordinarias.

Desde arriba, una mina puede adquirir la organización de una pintura abstracta. Una explotación petrolera puede adquirir ritmo. Un campo industrial puede adquirir una riqueza cromática que obliga a mirar.

La fotografía funciona primero.

Después aparece el dato.

Y la misma belleza cambia de signo.

Ese mecanismo se acerca exactamente al “toxic sublime” estudiado por Peeples: atracción y repulsión se producen simultáneamente frente al paisaje contaminado o industrializado. 3

Pero Burtynsky abre también un problema ético que conviene plantear, no resolver demasiado rápido:

| ¿Puede una fotografía del desastre ser demasiado hermosa?

¿La estetización aumenta nuestra atención o transforma la devastación en espectáculo?

No existe una única respuesta. Y precisamente por eso Burtynsky es interesante. Una imagen crítica demasiado didáctica puede cerrarse inmediatamente; una imagen ambigua puede seguir trabajando dentro del espectador.

Nadav Kander: cuando la incomodidad tarda en aparecer

Nadav Kander ganó el ciclo *Earth* del Prix Pictet con *Yangtze, The Long River*. La organización describe el trabajo como una exploración monumental de la intervención humana sobre el paisaje del Yangtsé, atravesado por industrialización acelerada, infraestructura y desplazamiento de poblaciones. En muchas imágenes las personas aparecen minúsculas frente a la escala de las construcciones. 23

Kander permite introducir otra forma de mordida.

No necesita el impacto inmediato de una mina aérea o de un volcán. Su paisaje puede ser atmosférico, silencioso, incluso melancólico.

La incomodidad aparece por proporción.

Persona pequeña.

Infraestructura enorme.

Río antiguo.

Transformación vertiginosa.

La fotografía pregunta qué significa “progreso” sin necesidad de imprimir la palabra progreso sobre la imagen.

Es un ejemplo especialmente útil para fotógrafos acostumbrados a creer que una fotografía crítica debe ser visualmente agresiva. No. Puede hablar bajo.

Mitch Epstein: el poder aparece en el paisaje

El proyecto American Power de Mitch Epstein recibió el Prix Pictet en el ciclo dedicado al crecimiento. El proyecto examina la producción y distribución de energía en Estados Unidos y su relación con paisaje y comunidades; plantas industriales e infraestructuras aparecen junto a espacios donde las personas viven. 24

Aquí “power” funciona en dos sentidos.

Energía eléctrica.

Poder.

El paisaje deja de ser el fondo sobre el que ocurre la sociedad. La infraestructura muestra físicamente cómo funciona la sociedad.

Este desplazamiento es decisivo para una fotografía de paisaje contemporánea: carreteras, líneas de transmisión, centrales, puertos, antenas, oleoductos, represas o data centers no son intrusos que debemos excluir para conseguir una composición limpia. Son sistemas que organizan nuestras vidas y transforman el territorio.

En una fotografía clásica, eliminar el poste eléctrico puede “mejorar” la imagen.

En una fotografía de Epstein, quizá el poste sea precisamente aquello que había que mirar.

Richard Misrach: la belleza necesita información

Desde la década de 1970 Richard Misrach ha fotografiado intervenciones humanas sobre el paisaje estadounidense. El High Museum resume su práctica como una combinación de imágenes visualmente seductoras con una observación crítica de esas transformaciones. En su trabajo sobre el corredor petroquímico de Luisiana, conocido como Cancer Alley, la belleza y el daño conviven deliberadamente.

Lo más interesante para una discusión conceptual quizás no sea una fotografía individual, sino el proyecto Petrochemical America.

Misrach trabajó junto con la arquitecta paisajista Kate Orff. Las fotografías fueron acompañadas por un “Ecological Atlas” que incorporó diagramas, mapas e investigación para desplegar las dimensiones históricas, ambientales, económicas y sociales del paisaje fotografiado. 26

Esto responde a un problema real de la fotografía.

Hay cosas que una cámara no puede ver.

Toxicidad.

Concentración química.

Historia de propiedad.

Mortalidad.

Desplazamiento.

Flujos de capital.

El fotógrafo tiene entonces dos posibilidades: fingir que la imagen basta o aceptar que la obra puede extenderse más allá de la imagen.

Misrach escoge la segunda.

Para una generación de fotógrafos acostumbrada a pensar que agregar palabras “debilita” una fotografía, Petrochemical America propone lo contrario: la fotografía puede conservar su ambigüedad visual y, al mismo tiempo, formar parte de una construcción documental mucho más precisa. 27

Aquí la fotografía no pierde autonomía.

Gana espesor.

Jo Ractliffe: cuando la violencia ya no está

Sus paisajes de Angola y Sudáfrica trabajan con antiguos territorios militares, campos minados, lugares de desplazamiento y áreas vinculadas a fosas. La violencia puede ser visualmente discreta o invisible. La fotografía llega después; el paisaje opera como repositorio imperfecto de memoria.

Una huella es algo visible cuyo origen puede estar ausente. Una ausencia es algo invisible cuyos efectos siguen organizando el lugar.

Xavier Ribas e Ignacio Acosta: el paisaje como red

Nitrato y Copper Geographies rompen la idea de paisaje autocontenido. Desierto, mina, puerto, archivo, capital, mercado y residuo pasan a formar una geografía económica. Lo decisivo puede estar a miles de kilómetros del punto de toma.



Edward Burtynsky, **Oil Fields #19a, Belridge, California, USA**, 2003. Impresión cromogénica.



*Nadav Kander, **Chongqing IV (Sunday Picnic)**, Chongqing Municipality, 2006. De la serie Yangtze, The Long River.*



*Mitch Epstein, **Poca High School and Amos Coal Power Plant**, West Virginia, 2004. De la serie American Power.*



*Richard Misrach, **Swamp and Pipeline, Geismar, Louisiana**, 1998. De la serie sobre el corredor petroquímico del río Mississippi, posteriormente incluida en Petrochemical America. High Museum of Art, Atlanta.*

Chile: entre el volcán sublime y el territorio herido

Chile resulta especialmente interesante porque concentra ambas tradiciones: un territorio extraordinariamente apto para la fotografía sublime y, al mismo tiempo, un territorio transformado intensamente por minería, infraestructura, industria, urbanización, energía y explotación de recursos.

La exposición Paisaje | Experiencia | Producción: Fotografía y Territorios Productivos en Chile (2000–2020), realizada en 2023 en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, reunió treinta y un artistas y unas cuarenta obras sobre territorios adaptados, degradados, controlados o mitigados por actividades productivas. La exposición derivó de la investigación Fondecyt Territorios elusivos: La fotografía de autor del paisaje productivo en Chile como experiencia y documento (2000–2020). 28

La muestra estaba organizada en categorías como infraestructura, especulación territorial, depredación, conflicto, seguridad y control, simulación y territorialidad contingente. El curador José Ignacio Vielma declaró explícitamente que buscaba el “paisaje no amable” de Chile, apartándose de una definición del paisaje limitada a la belleza clásica. 29

Solo este antecedente obliga a revisar cualquier idea de que en Chile la fotografía de paisaje contemporánea se limite a Patagonia, Torres del Paine, desierto, volcanes y cordillera.

| Existe otro paisaje.

Ignacio Acosta: cuando la montaña se come una ciudad

Ignacio Acosta es chileno de nacimiento y actualmente desarrolla una práctica de investigación artística sobre territorios sometidos a presión extractiva y cambio climático antropogénico. Uppsala University describe su método como investigación de largo plazo, trabajo de campo, colaboración, documentación audiovisual y experimentación en terreno orientada a problemas ecológicos y sociopolíticos. 30

Su serie Miss Chuquicamata, The Slag es extraordinariamente pertinente.

El estudio de Vielma analiza una imagen realizada por Acosta en 2012 dentro de un conjunto de cincuenta y siete piezas sobre el antiguo campamento de Chuquicamata. La imagen enfrenta viviendas abandonadas con enormes masas de escoria minera que avanzan sobre ellas. Acosta explica que recorrió el lugar acompañado por una persona que había vivido allí y que experimentaba angustia al observar cómo desaparecía físicamente un espacio de su memoria. 10

Aquí el paisaje muere de varias maneras.

Primero, mediante escala: la vivienda humana es pequeña frente a la montaña artificial de residuos.

Segundo, mediante tiempo: aquello que observamos está desapareciendo.

Tercero, mediante memoria: no estamos ante “ruinas bonitas”, sino ante la eliminación material de una forma de vida.

Cuarto, mediante título: Miss Chuquicamata introduce una capa irónica al aludir a prácticas sociales asociadas a la antigua ciudad minera. 10

Lo extraordinario es que sigue siendo fotografía de paisaje.

No hubo necesidad de abandonar el género.

Hubo que cambiar la pregunta.

Gaspar Abrilot: una fotografía puede mostrar agua que no aparece

El análisis de Vielma incluye también A la sombra de los Algarrobos, de Gaspar Abrilot, y una imagen de Chuquicamata realizada desde un punto de observación que evita deliberadamente la celebración panorámica de la mina.

En lugar de mostrar la enorme extensión como espectáculo tecnológico, el encuadre fragmenta las laderas, vuelve ambigua la escala y deja aparecer polvo suspendido. Abrilot vincula el proyecto con las napas subterráneas del Loa, los relaves mineros y la desaparición progresiva de antiguos algarrobos cuyas raíces dependían de esas aguas. 10

| Este ejemplo es conceptualmente muy fuerte.

En la fotografía no vemos el agua subterránea.

Tampoco vemos directamente su contaminación.

| Vemos síntomas.

El paisaje fotográfico trabaja entonces como diagnóstico indirecto.

Eso abre una cuestión que puede resultar muy productiva frente a fotógrafos: ¿tenemos que fotografiar siempre el objeto del problema?

Quizás no.

Podemos fotografiar sus consecuencias.

Su ausencia.

Su cicatriz.

Lo que ya no está.

Patricio Saavedra: contaminar físicamente la fotografía

El trabajo de Patricio Saavedra lleva la operación todavía más lejos.

En Espejos del mar: crisis, paisaje y territorio, utiliza aguas afectadas por descargas industriales para intervenir el propio proceso fotográfico. El agua recogida participa en el revelado, procesamiento o lavado de las películas, produciendo alteraciones en la emulsión. Saavedra denomina a estas imágenes “antipaisajes”, en oposición a la idealización tradicional de la belleza del paisaje chileno. 10

En Polimetales, realizado alrededor de Chañaral, vuelve a trabajar con agua del territorio, negativos y fotografía microscópica. La contaminación deja de ser solamente un objeto representado. La materia contaminada participa directamente en la producción material de la imagen. 10

| Este gesto cambia radicalmente qué entendemos por fotografía de paisaje.

La pregunta ya no es:

“¿cómo fotografío un paisaje contaminado?”

Sino:

“¿puedo permitir que el paisaje contaminado actúe sobre mi fotografía?”

Aquí la representación se vuelve proceso.

Y ahí hay bastante más madurez conceptual que en buena parte de la discusión convencional sobre qué lente produce mejor perspectiva de montaña.

Francisco Negroni: el sublime natural sigue teniendo fuerza

Francisco Negroni representa otra posición y es importante incluirlo precisamente para no construir una falsa oposición entre fotografía crítica “buena” y fotografía contemplativa “mala”.

Canon Chile lo presenta como fotógrafo chileno especializado en naturaleza, paisaje y volcanes, reconocido particularmente por imágenes de erupciones y “tormentas sucias”, donde lava, ceniza, humo y actividad eléctrica producen escenas extraordinariamente dramáticas. Su trayectoria comenzó en el fotoperiodismo y posteriormente se concentró en paisaje y fenómenos volcánicos. 31

Su obra se sitúa mucho más cerca de la tradición del sublime natural.

Y sigue existiendo una mordida.

Solo que es distinta.

En Negroni la amenaza no procede principalmente de una estructura política o económica, sino de una naturaleza cuya escala y violencia exceden al observador. El volcán simultáneamente atrae y amenaza. Esa experiencia tiene una genealogía larguísima en la pintura y en el paisaje romántico.

El límite aparece cuando consideramos una imagen aislada exclusivamente como espectáculo. Si la erupción se transforma únicamente en un acontecimiento visual extraordinario, el fotógrafo puede quedarse en el asombro. Si aparecen además geología, territorio habitado, riesgo, memoria de las erupciones, desplazamientos, prevención o relación humana con el volcán, el mismo lenguaje visual puede abrir nuevas capas.

No es necesario abandonar la belleza de Negroni.

La pregunta es qué hacemos con ella.

El caso chileno es más avanzado de lo que parece

El panorama chileno que surge de la investigación de la Universidad de Chile es considerablemente más amplio que estos casos. En la exposición del MAC aparecen, entre otros, Ignacio Acosta, Gaspar Abrilot, Javier Aravena Costa, Claudia Inostroza, Jorge Gronemeyer, Fernando Melo, Tomás Munita, Nicolás Rupcich, Nicolás Sáez, Rosario Montero, Celeste Rojas Mugica y Marcos Zegers. 28

Más importante todavía: ya existe investigación académica revisada y publicada sobre este corpus.

En 2023, Vielma-Cabruja, Gallardo Frías y Velásquez-Betancourt publicaron Imagen fotográfica y bloques de sensaciones: relaciones entre experiencia autoral y forma fotográfica en los paisajes productivos en Chile en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Ese mismo año publicaron Tensión y elusión en la fotografía del paisaje productivo en Chile (2000–2020) en Aisthesis. Y en 2025 Vielma publicó Horadación y residuo: Agujeros, ripios y relaves en la fotografía del paisaje productivo en Chile en Revista 180. 32

No se necesita importar toda la teoría desde Estados Unidos o Europa. En Chile se está investigando exactamente esta discusión.

¿Está inmadura la fotografía de paisaje?

La respuesta depende de qué fotografía de paisaje estemos hablando.

Como lenguaje artístico, no

Sería difícil defender académicamente que la fotografía de paisaje sigue en pañales.

La exposición New Topographics ocurrió en 1975. Lewis Baltz, Robert Adams y otros fotógrafos ya estaban cuestionando hace medio siglo la monumentalización de la naturaleza y dirigiendo la cámara hacia suburbios, parques industriales, carreteras y terrenos humanamente transformados. 33

Richard Misrach lleva décadas trabajando estética, ecología y política en el paisaje estadounidense. Edward Burtynsky ha convertido la transformación industrial del planeta en el centro de una obra exhibida internacionalmente. Mitch Epstein conecta infraestructura energética y poder. Nadav Kander vincula paisaje, industrialización y desplazamiento. 34

El Prix Pictet, creado en 2008, se presenta actualmente como un premio internacional dedicado a fotografía y sostenibilidad y ha articulado ciclos completos alrededor de temas ambientales y sociales. La existencia de este circuito institucional demuestra que la relación entre fotografía, paisaje, ecología y crisis contemporánea forma parte del centro reconocido de la fotografía artística, no de una periferia experimental reciente. 35

Por tanto:

La fotografía de paisaje no es inmadura. Una concepción reducida de la fotografía de paisaje sí puede serlo.

El problema de la fotografía autosuficiente

Quizás aquí está la cuestión más interesante para fotógrafos.

Una fotografía puede ser impecable en técnica, composición, color, luz y procesamiento y seguir siendo conceptualmente muy simple.

Eso no la convierte en mala.

Pero obliga a separar dos tipos de madurez que con frecuencia se confunden: madurez visual y madurez discursiva.

La primera responde a preguntas como dónde colocarse, qué excluir, cómo tratar la luz, qué distancia focal utilizar o cuándo disparar.

La segunda pregunta por qué ese lugar, qué ha ocurrido allí, quién lo transformó, quién vive allí, quién obtiene beneficios, quién paga los costos, qué no estamos mostrando y qué relación tenemos nosotros mismos con aquello que fotografiamos.

Los mejores trabajos contemporáneos no abandonan la primera para conseguir la segunda.

Las combinan.

Burtynsky no necesita ser menos preciso formalmente para hablar de minería.

Kander no necesita renunciar a la atmósfera.

Misrach no necesita renunciar al color.

Acosta no necesita abandonar la composición.

Saavedra ni siquiera renuncia a la materialidad fotográfica: la convierte en parte del argumento. 36

La fotografía individual puede ser el problema

Otro rasgo de madurez consiste en dejar de considerar la fotografía individual como unidad obligatoria de sentido.

Esto aparece varias veces en la investigación chilena. Algunas obras estudiadas por Vielma dependen de series, retículas, títulos, textos, recorridos o procesos. El significado no está necesariamente contenido completo dentro de una imagen.

37

Esto es especialmente importante hoy porque la lógica de concursos, portafolios breves y circulación digital favorece la imagen que se explica inmediatamente.

Pero algunos paisajes no deberían explicarse inmediatamente.

Una fotografía puede necesitar otra.

Y otra.

Puede necesitar un mapa.

Una fecha.

Un documento histórico.

Una muestra de agua.

Una entrevista.

Un texto.

La madurez puede consistir, paradójicamente, en aceptar que la fotografía no siempre basta.

Un modelo para evaluar si un paisaje “muere”

A partir de esta investigación se propone un marco conceptual que podría ser útil para evaluar trabajo propio. No procede literalmente de un autor; es una síntesis derivada de Mitchell, Wells, Peeples, New Topographics, Misrach y la investigación chilena de Vielma. 38

Una fotografía de paisaje puede analizarse en seis dimensiones.

Dimensión	Pregunta
Apariencia	¿Qué me atrae visualmente y por qué?
Fricción	¿Hay algo que contradiga esa primera impresión?
Tiempo	¿La imagen habla solamente del instante o permite percibir procesos anteriores y futuros?
Poder	¿Quién produjo, posee, transformó, explota, protege o abandona este territorio?
Ausencia	¿Qué o quién no aparece y sería necesario conocer para comprender el lugar?
Posición	¿Desde qué relación física, ética y cultural fotografía el autor ese territorio?

No es necesario que todas las fotografías respondan las seis preguntas.

Pero si ninguna aparece, probablemente estamos ante una fotografía cuya principal función es contemplativa.

Eso tampoco la invalida.

Solo permite nombrarla correctamente.

Cuatro estados posibles del paisaje fotográfico

También se puede proponer una progresión, no como escala de calidad sino como escala de complejidad discursiva.

El primer estado es el paisaje como espectáculo: “mira qué extraordinario es este lugar”.

El segundo es el paisaje como experiencia: “esto es lo que sentí estando aquí”.

El tercero es el paisaje como evidencia: “algo ocurrió, ocurre o está por ocurrir aquí”.

El cuarto es el paisaje como problema: “aquello que estás mirando no admite una interpretación única y tu propia manera de mirar forma parte de la pregunta”.

La mayor parte de la fotografía de paisaje popular se siente cómoda entre los dos primeros estados. Buena parte del trabajo de Turner ya alcanza el tercero. New Topographics, Burtynsky, Misrach, Epstein, Acosta o Saavedra se desplazan con frecuencia hacia el tercero y el cuarto. Esta clasificación es interpretativa, pero está construida sobre las diferencias observables entre las tradiciones y obras examinadas. 39

La pregunta no es si debemos dejar de fotografiar paisajes bellos. La pregunta es si después de encontrar la belleza tenemos algo más que decir.

Límites y contraargumentos

Esta sección introduce un límite necesario a la tesis de la charla. Defender que el paisaje puede ir más allá de la contemplación no significa afirmar que toda fotografía deba ser crítica, incómoda o políticamente explícita. Convertir la “mordida” en una obligación sería sustituir una convención por otra. La contemplación, la belleza, el silencio y la experiencia sensible siguen siendo posibilidades legítimas del paisaje. Del mismo modo, una imagen de daño, conflicto o transformación territorial no se vuelve automáticamente profunda por el tema que representa. “Morder” no es una categoría de calidad ni una exigencia artística: es una posibilidad entre muchas formas de relacionarnos con el territorio.

La contemplación no es un error

Una fotografía puramente contemplativa puede tener densidad perceptiva, formal o emocional sin conflicto político explícito. El silencio, la atención, la presencia o la experiencia del sublime siguen siendo modos legítimos de relación con el territorio. El problema surge cuando se confunde esa posibilidad con el límite completo del género.

La belleza no debe convertirse en sospechosa por definición

La belleza puede cerrar una imagen, pero también puede ser una puerta de entrada. Rechazarla automáticamente produciría una estética inversa igualmente predecible. Ruina, contaminación y catástrofe también pueden transformarse en espectáculo.

No toda fotografía crítica necesita denunciar

Una obra puede formular preguntas y dejar conflictos abiertos. La incomodidad no equivale a un cartel político. La incertidumbre puede ser más fértil que una moraleja preparada.

El contexto debe tensar, no rescatar

Título, texto, mapa o archivo pueden cambiar radicalmente una fotografía. Pero hay una diferencia entre ampliar una imagen y salvar una imagen que no sostiene nada por sí misma. Una obra sólida produce sentido precisamente en la tensión entre imagen y contexto.

No reducir el paisaje crítico a extractivismo

Minería, relaves, cobre y salitre ofrecen un material especialmente fuerte en Chile, pero si todos los ejemplos convergen allí, “paisaje que muerde” terminaría significando simplemente “fotografía crítica de extracción”. Escala, memoria, tiempo, ausencia, vulnerabilidad y naturaleza sublime también pueden abrir preguntas sin infraestructura visible.

Cuidado con afirmar cómo reaccionará el espectador

Una imagen seductora puede introducir el conflicto después de atraer; eso está bien documentado como estrategia artística. No está demostrado que todos los espectadores reaccionen igual. Conviene hablar de lo que una obra puede producir, no de una psicología universal de la mirada.

La ética del lugar

En territorios indígenas o culturalmente sensibles, acceso físico o legal no equivale automáticamente a autoridad cultural. Las investigaciones revisadas proponen atender consentimiento, nombres, relatos, circulación de imágenes y formas locales de relación con tierra y agua. La consecuencia no es copiar protocolos de otros países, sino averiguar qué relaciones y responsabilidades existen en cada lugar antes de convertirlo en obra.

Entonces, ¿el paisaje muere?

Sí.

Pero no porque sea dramático.

No porque tenga nubes negras.

No porque contenga una fábrica.

No porque el fotógrafo escriba “cambio climático” debajo.

Muerde cuando ocurre un desplazamiento entre lo que creíamos estar viendo y lo que terminamos comprendiendo.

Burtynsky muere cuando descubrimos que la hermosa abstracción es una mina.

Kander, cuando la figura humana se vuelve casi insignificante frente a la infraestructura que ella misma construyó.

Epstein, cuando aquello que llamábamos “paisaje” revela la red material del poder energético.

Misrach, cuando una hermosa atmósfera de Luisiana deja de ser atmósfera y se convierte en una geografía petroquímica.

Acosta, cuando comprendemos que esa montaña no es montaña, sino escoria avanzando sobre una ciudad.

Saavedra, cuando descubrimos que la mancha que estamos mirando no representa simplemente contaminación: fue producida por el agua contaminada del propio territorio. 40

| Ahí está la mordida.

No necesariamente en lo que muestra la imagen.

En lo que ocurre cuando comprendemos qué estamos mirando.

Esta fotografía es mía.

No hay en ella una herida que denunciar ni una intervención que descubrir. Hay hielo, luz, sombra. Hay una montaña detenida frente a mí y el deseo de mirarla.

Después de hablar de territorios heridos, de ciudades bajo la escoria, de aguas contaminadas y paisajes transformados, esta imagen me devuelve a un lugar más simple.

Porque decir que el paisaje puede morder no significa pedirle que muerda siempre.

Hay paisajes que interrogan.

Hay paisajes que incomodan.

Y hay otros ante los cuales simplemente queremos permanecer.

A veces una montaña puede ser simplemente una montaña.

Y la mirada, quedarse allí.



GVivanco, Antártica, febrero de 2023. Fotografía realizada durante la expedición a bordo del velero Sonabia II.

En *Más Allá del Tiempo* la belleza fue la entrada.

Primero estaba el hielo.

La luz sobre el hielo.

Las montañas cayendo hacia un mar casi inmóvil.

Y esa sensación absurda de estar mirando algo que había estado allí desde siempre.

Pero nada está desde siempre.

Eso apareció después.

Porque detrás de esa belleza estaba también la posibilidad de su pérdida. Un territorio que parece inmenso y, sin embargo, puede ser frágil. Un hielo que parece eterno y no lo es.

Entonces las fotografías comenzaron a cambiar.

Seguían siendo bellas.

El hielo seguía brillando.

El mar seguía allí.

Pero ya no era posible mirarlos de la misma manera.

Más Allá del Tiempo nació quizás de esa contradicción: fotografiar algo que parece eterno sabiendo que está cambiando mientras lo miramos.

Por eso nunca quise renunciar a la belleza.

La belleza hace que nos acerquemos.

La fragilidad hace que ya no podamos mirar igual.



GVivanco, Antártica, febrero de 2023. Fotografía realizada durante la expedición a bordo del velero Sonabia II.

Preguntas para llevarse

Un cierre que no pretende resolver la fotografía de paisaje, sino dejar herramientas para volver a mirar.

1. ¿Qué estoy haciendo desaparecer para que esta fotografía sea bella?
2. ¿Qué cambia cuando sé algo que no está dentro del encuadre?
3. ¿La fotografía muestra un problema o muestra una relación?
4. ¿Qué ocurrió aquí antes de que yo llegara?
5. ¿Qué sistema continúa fuera del borde de la imagen?
6. ¿Qué o quién parece ausente, pero sigue organizando el lugar?
7. ¿Mi imagen necesita otra fotografía, un mapa, una fecha o un archivo?
8. ¿La escala me acerca al territorio o me da una falsa posición de dominio?
9. ¿La belleza abre una pregunta o la cierra?
10. ¿Desde qué posición física, cultural y ética estoy mirando?
11. ¿Qué tendría que saber el espectador para que la imagen cambiara sin cambiar un píxel?
12. ¿Qué ocurre después de la belleza?

El paisaje puede morder, pero la mordida no está garantizada por aquello que aparece delante de la cámara. La produce la relación entre territorio, historia, encuadre, información, secuencia y espectador.

Documentación formal

Hay un núcleo bibliográfico que es especialmente sólido. No todos los textos cumplen la misma función; algunos proporcionan teoría del paisaje, otros teoría fotográfica y otros casos chilenos directamente aplicables.

Teoría del paisaje

- W. J. T. Mitchell, ed., *Landscape and Power*. University of Chicago Press, segunda edición, 2002. La primera edición apareció en 1994. Es uno de los textos que cambiaron el estudio contemporáneo del paisaje al desplazarlo desde la descripción de un género artístico hacia preguntas sobre representación, cultura y poder. Quizás el marco teórico más importante. 41
- Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*. Publicado originalmente en 1984 y posteriormente reeditado por University of Wisconsin Press. Es un texto central para comprender paisaje como construcción histórica y cultural de la mirada, y no simplemente como naturaleza disponible ante nuestros ojos. 42
- Liz Wells, *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*. I.B. Tauris, 2011; edición posterior Routledge. Es probablemente el puente más directo entre teoría del paisaje y práctica fotográfica contemporánea. Wells pregunta explícitamente qué está en juego actualmente en la fotografía de paisaje y estudia el género en relación con historia del arte, cultura, identidad y política. 43

Belleza problemática y crisis ambiental

- Jennifer Peeples, “Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes”, *Environmental Communication*, 5(4), 2011, pp. 373–392. DOI 10.1080/17524032.2011.616516. Para tu pregunta sobre belleza e incomodidad, probablemente sea el artículo académico individual más pertinente. 3
- La edición *Earth de Aperture de 2019* constituye otro buen acceso a prácticas contemporáneas que trabajan el paisaje en el contexto del Antropoceno, crisis climática y creciente politización de la representación de la Tierra. 44
- El proyecto y libro *Petrochemical America*, de Richard Misrach y Kate Orff, resulta particularmente útil como modelo metodológico: fotografía, cartografía, historia ambiental e investigación funcionando juntas para explicar aquello que una imagen por sí sola no puede hacer visible. 27

Historia crítica de la fotografía de paisaje

- La exposición *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* de 1975 debe aparecer en cualquier genealogía seria del tema. SFMOMA y los archivos del Getty permiten documentar su papel en la aparición de una mirada hacia paisajes urbanos, suburbanos e industrializados deliberadamente alejada del heroísmo paisajístico anterior. 33
- El archivo de Lewis Baltz en el Getty Research Institute es especialmente útil porque permite seguir proyectos concretos —*Tract Houses*, *New Industrial Parks near Irvine*, *Park City*, *San Quentin Point*— donde el paisaje alterado por urbanización y desarrollo industrial reemplaza al espacio natural sublime como objeto fotográfico. 21

Turner y la pintura como antecedente

- El catálogo y materiales de Tate para *Turner’s Modern World* permiten sostener documentalmente que Turner no fue simplemente un pintor de bellos efectos atmosféricos: su paisaje está atravesado por guerra, industrialización, transporte, política, esclavitud y transformación ambiental. 45
- Para *Slave Ship*, la ficha del Museum of Fine Arts de Boston proporciona la referencia institucional de la obra de 1840 y permite construir uno de los mejores ejemplos históricos para demostrar que belleza pictórica y violencia política pueden coexistir dentro de la misma imagen. 46
- Para Chile, *Memoria Chilena* ofrece una buena fuente institucional sobre Antonio Smith, su actividad política como caricaturista y su papel en el desarrollo del paisaje romántico chileno. 17
- El artículo de Laura Vázquez Fleitas y Gabriel Cid Rodríguez sobre *Rugendas*, paisaje e identidad nacional en Chile es particularmente útil para demostrar que incluso el paisaje bucólico puede intervenir en la construcción política de una imagen de país. 19

El corpus chileno que convendría estudiar completo

- José Ignacio Vielma-Cabruja, Laura Gallardo Frías y Paola Velásquez-Betancourt, “Imagen fotográfica y bloques de sensaciones: relaciones entre experiencia autoral y forma fotográfica en los paisajes productivos en Chile”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 45(123), 2023, pp. 313–365. DOI 10.22201/iie.18703062e.2023.123.2820. 47

- José Ignacio Vielma-Cabruja, Laura Gallardo-Frías y Paola Velásquez-Betancourt, “Tensión y elusión en la fotografía del paisaje productivo en Chile (2000–2020)”, *Aisthesis*, 74, 2023, pp. 290–329. DOI 10.7764/ Aisth.74.14. 48
- José Ignacio Vielma-Cabruja y A. M. Guzmán-Monsalve, “Depredación territorial y emocionalidad en la fotografía reciente del paisaje en Chile”, en *Innovación social y pública: experiencias y aproximaciones a la complejidad contemporánea*, Universidad de Chile, 2023, pp. 276–307. DOI 10.34720/vhmv-jj73. 7
- José Ignacio Vielma-Cabruja, “Horadación y residuo: Agujeros, ripios y relaves en la fotografía del paisaje productivo en Chile”, *Revista 180*, 56, 2025, pp. 8–31. DOI 10.32995/rev180.Num-56. (2025).art-1450. Es especialmente recomendable porque trabaja fotografías concretas, incluye testimonios de autores y analiza la transformación de la fotografía minera desde la imagen instrumental hacia dispositivos que requieren un espectador activo. 9
- La exposición *Paisaje | Experiencia | Producción: Fotografía y Territorios Productivos en Chile (2000–2020)*, MAC Quinta Normal, 2023, constituye la traducción curatorial de esa línea de investigación y reúne treinta y un artistas vinculados con infraestructura, extracción, especulación, conflicto y transformación territorial. 28

Referencias complementarias para los contenidos incorporados

- Romero Leo, Jaime. “El descubrimiento del paisaje en China: la influencia de la imaginería taoísta”. *Anales de Historia del Arte* 31, 2021.
- Museo Chileno de Arte Precolombino. Investigaciones sobre territorio, agua, materialidad y paisaje en sociedades andinas y de Atacama.
- Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. La imagen del sur de Chile en la Guía del Veraneante y archivos asociados, 1932–1962.
- The Metropolitan Museum of Art. *The Aftermath of Conflict: Jo Ractliffe’s Photographs of Angola and South Africa*, 2015–2016.
- MACBA. Xavier Ribas, Nitrato. Proyecto 2009–2014; exposición 2014.
- Dia Art Foundation. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.
- Whitney Museum of American Art. Ana Mendieta, *Siluetas Series*, 1973–1980.
- Public Art Fund. Agnes Denes, *Wheatfield—A Confrontation*, 1982.
- Studio Olafur Eliasson. Olafur Eliasson y Minik Rosing, *Ice Watch*, 2014.
- Bildmuseet, Umeå University. John Akomfrah, *Vertigo Sea*, 2015.

Este conjunto de documentos modifica bastante el diagnóstico inicial. La fotografía chilena de paisaje crítico no está esperando ser inventada. Existe, tiene autores, corpus, curaduría, investigación financiada y publicaciones arbitradas. 49

Lo que todavía parece abierto —y esto ya es una interpretación a partir del material investigado— es cuánto de esa discusión ha penetrado en el espacio donde muchos fotógrafos se identifican a sí mismos específicamente como “fotógrafos de paisaje”. La fotografía artística contemporánea ya incorporó territorio, extractivismo, memoria, infraestructura y contaminación. La fotografía de naturaleza espectacular continúa desarrollando, por su parte, una tradición basada en belleza, luz y experiencia sublime. Ambas existen simultáneamente.

El desafío conceptual no consiste en reemplazar una por la otra.

Consiste en dejar de pensar que son el mismo límite del género.

Quizás esa sea finalmente la pregunta más fértil:

| ¿Qué ocurre después de la belleza?

Cuando la respuesta es “nada”, el paisaje contempla.

Cuando detrás de esa belleza aparece una historia, una ausencia, una contradicción o una herida que modifica aquello que creíamos estar viendo, entonces sí:

| el paisaje muere.

- 1 Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity - Liz Wells
https://books.google.com/books/about/Land_Matters.html?id=sMfNzwEACAAJ&utm_source=chatgpt.com
- 2 5 42 Social Formation and Symbolic Landscape
https://books.google.com/books/about/Social_Formation_and_Symbolic_Landscape.html?hl=es&id=itR-AAAAAAAJ&utm_source=chatgpt.com
- 3 8 16 Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes https://digitalcommons.usu.edu/?utm_source=chatgpt.com
- 4 20 33 SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART 2009- ... https://www.sfmoma.org/?utm_source=chatgpt.com
- 6 11 38 Escape the Landscape | ARTMargins https://direct.mit.edu/?utm_source=chatgpt.com
- 7 37 Agujeros, ripios y relaves en la fotografía del paisaje productivo en ... https://www.scielo.cl/scielo.php?lng=es&nrm=iso&pid=S0718-669X2025000200008&script=sci_arttext&tlng=es&utm_source=chatgpt.com
- 9 Horadación y residuo: Agujeros, ripios y relaves en la fotografía del ...
https://revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/1450?utm_source=chatgpt.com
- 10 Horadación y residuo: Agujeros, ripios y relaves en la fotografía del paisaje productivo en Chile
https://www.scielo.cl/scielo.php?lng=es&nrm=iso&pid=S0718-669X2025000200008&script=sci_arttext&tlng=es
- 12 26 27 Petrochemical America - Richard Misrach and Kate Orff ... https://aperture.org/?utm_source=chatgpt.com
- 13 39 45 Turner's Modern World (hardback) | Books | Tate Shop | Tate
https://shop.tate.org.uk/turners-modern-world-hardback/24872.html?utm_source=chatgpt.com
- 14 Six Ways J.M.W. Turner Painted a Changing World | Tate
https://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-mallord-william-turner-558/six-ways-jmw-turner-painted-changing-world?utm_source=chatgpt.com
- 15 46 Slave Ship (Slavers Throwing Overboard the Dead and ... https://collections.mfa.org/?utm_source=chatgpt.com
- 17 Antonio Smith (1832-1877) - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile
https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-2387.html?utm_source=chatgpt.com
- 18 Centro Cultural La Moneda | Naturaleza Observada - Centro Cultural La Moneda
https://www.cclm.cl/exposicion/naturaleza-observada/?utm_source=chatgpt.com
- 19 Representando la "Copia feliz de Edén". Rugendas: paisaje e identidad nacional en Chile, siglo XIX. | Revista Historia Social y de las Mentalidades | Universidad de Santiago de Chile
https://rhistoria.usach.cl/es/representando-la-copia-feliz-de-ed%C3%A9n-rugendas-paisaje-e-identidad-nacional-en-chile-siglo-xix?utm_source=chatgpt.com
- 21 getty.edu <https://www.getty.edu/research/collections/static/pdf/2013.M.31.pdf>
- 22 36 40 Edward Burtynsky: The Great Acceleration | International Center of Photography
https://www.icp.org/exhibitions/edward-burtynsky-great-acceleration?utm_source=chatgpt.com
- 23 24 The eleven winners of the Prix Pictet since 2008 https://prix.pictet.com/news/pp-winners?utm_source=chatgpt.com
- 25 34 Richard Misrach - Picturing the South: 25 Years https://link.picturingthesouth.high.org/?utm_source=chatgpt.com
- 28 Paisaje | Experiencia | Producción: Fotografía y Territorios Productivos en Chile (2000-2020) - Museo de Arte Contemporáneo | Facultad de Artes | Universidad de Chile
https://mac.uchile.cl/exposiciones/paisaje-experiencia-produccion-fotografia-y-territorios-productivos-en-chile-2000-2020/?utm_source=chatgpt.com
- 29 Abril 2023 - Museo de Arte Contemporáneo | Facultad de Artes | Universidad de Chile
https://mac.uchile.cl/2023/04/?utm_source=chatgpt.com
- 30 Ignacio Acosta - Uppsala University
https://www.uu.se/en/contact-and-organisation/staff?query=N22-1148&utm_source=chatgpt.com
- 31 Francisco Negroni | CanonCL https://www.canon.cl/embajador/francisco-negroni?utm_source=chatgpt.com
- 32 47 Imagen fotográfica y bloques de sensaciones: relaciones ... https://www.scielo.org.mx/?utm_source=chatgpt.com
- 35 The global award for photography and sustainability | Prix Pictet <https://www.prixpictet.com/>
- 41 W. J. T. Mitchell (ed.), Landscape and Power, Second Edition https://philpapers.org/?utm_source=chatgpt.com
- 43 Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity - 1st Editio
https://www.routledge.com/Land-Matters-Landscape-Photography-Culture-and-Identity/Wells/p/book/9781845118648?utm_source=chatgpt.com
- 44 On the Cover: Aperture's "Earth" Issue https://aperture.org/editorial/aperture-234-earth-cover/?utm_source=chatgpt.com
- 48 Tensión y elusión en la fotografía del paisaje productivo en ... https://revistaaisthesis.uc.cl/?utm_source=chatgpt.com
- 49 Inauguran exposición fotográfica de gran formato sobre cambios recientes en los paisajes de Chile por el extractivismo - Universidad de Chile
https://uchile.cl/noticias/204422/inauguran-exposicion-fotografica-de-gran-formato-en-mac-quinta-normal?utm_source=chatgpt.com