

# LA FOTOGRAFÍA ECOCÉNTRICA DE EDWARD BURTYNSKY: DE LA CRÍTICA Y LA AMBIGÜEDAD

Dra. Mirian Carballo (UNC)

## RESUMEN

El trabajo fotográfico de Edward Burtynsky constituye una movilizadora reflexión sobre los problemas ambientales de la actualidad. La fotografía en manos de este artista canadiense oscila entre el campo del registro documental y el artístico mediante la construcción de un lenguaje visual que escenifica en atractivas composiciones visuales las intervenciones del hombre en el mundo natural con una visión crítica. Este trabajo analiza algunas muestras de la fotografía de Burtynsky y de la película *Manufactured Landscapes (Paisajes Manufacturados, 2006)* de Jennifer Baichwal, con fotografías del artista canadiense como base, para explorar los recursos que construyen este lenguaje visual ecocéntrico. Se examinan la utilización del color, la escala, los motivos, los contrastes de planos, la composición del cuadro y del diálogo entre las diferentes fotografías, para reflexionar sobre la oscilación del trabajo del fotógrafo entre la crítica y la ambigüedad, relacionado con la aseveración de Linda Hutcheon, la crítica canadiense, que sostiene que el lenguaje de la fotografía aun en su aparente carácter documental es un registro ideológico, y para analizar los interrogantes sobre la relación del hombre y su entorno que el trabajo del fotógrafo formula.

El fotógrafo canadiense, Edward Burtynsky, ha realizado una importante obra fotográfica asociada a la problemática ambiental. En sus numerosas exhibiciones, albergadas por museos canadienses, estadounidenses y europeos, dicho artista se ha concentrado en fotografiar espacios tales como canteras, áreas de desechos y residuos de la actividad minera, áreas de reciclaje, y áreas industriales que no sólo demuestran su experticia en el oficio y su talento artístico sino que también le han permitido realizar importantes contribuciones para crear conciencia sobre los problemas ambientales. No obstante, sus fotografías alcanzaron mayor difusión gracias a la película *Paisajes transformados (2006)*, dirigida por Jennifer Baichwal, en la que se incluyeron, como hilo conductor, las fotografías de gran escala en la China del artista canadiense. La película ha sido merecedora del premio *Reel Current Award*<sup>1</sup> y ha contado con una amplia y significativa recepción.

Teniendo en cuenta la producción de Burtynsky y la orientación ecológica de ésta, en este trabajo me concentro en tres aspectos: el análisis de las estrategias de producción de significación, la recepción, la comparación entre sus fotografías y el documental, *Paisajes transformados*, y la reflexión sobre el impacto ambiental tomando como ejemplo el caso del inusitado desarrollo chino.

A partir del discurso posestructuralista es un presupuesto común sostener que no existe lenguaje que no sea opaco. Dentro de esa opacidad se consideran dos aspectos: 1) la presencia del sujeto observador en la enunciación quien, en sus emisiones lingüísticas, recorta y construye la realidad de acuerdo a su localización cultural, temporal y espacial, y sus marcos ideológicos. 2) Los procesos de significación como sistema en sí mismos poseen también un espesor que condiciona el sentido. Es decir que aunque el sentido sea en parte construido por el enunciador siempre hay una zona de la semiosis que escapa el control del emisor y que responde a los

---

<sup>1</sup> El *Reel Current Award* es otorgado por Al Gore al documental que provee una extraordinaria percepción de un asunto global contemporáneo.

significados que adquiere el código en su circulación como discurso en la sociedad; es decir que, eventualmente, el sentido depende de los valores semánticos que adquiere el signo en el habla y en el proceso de recepción. La fotografía, tradicionalmente considerada como un sistema de representación con un código totalmente inocuo y transparente, también está incluida, por cierto, dentro de la categorización de lenguajes opacos<sup>2</sup>.

El caso de la producción fotográfica de Burtynsky, no está ajeno a estas consideraciones. La selección del material a fotografiar y las técnicas de composición del fotógrafo, en las series que analizaré, construyen fuertes significados ecocéntricos que invitan a la reflexión sobre la perniciosa relación del hombre con el ambiente. Sin embargo, también se pueden observar algunas peculiaridades que nos obligan a repensar la producción de semiosis en un sentido unidireccional dado que los particulares modos de recortar la realidad y las tensiones y fisuras que construye Burtynsky dan lugar a ciertas indeterminaciones en la recepción, las cuales son funcionales a su propia concepción del problema.

Dentro de los procedimientos de construcción del significado me referiré primero al problema de la determinación del género de varias fotografías de Burtynsky, lo que se relaciona con la idea de que los procesos de significación poseen sus propios procedimientos que construyen significados. Observadas de forma aislada, sin un paratexto que las contextualice, algunas de las fotografías de Burtynsky podrían ser leídas como producciones primordialmente estéticas; es decir, como bellos paisajes, de una exquisita calidad artística, casi pertenecientes a un género pictórico surrealista más que al documental. Dentro de este caso incluiría la serie de fotografías sobre los derramamientos de petróleo y algunas otras sobre residuos tóxicos, remanentes de extracciones mineras. Los bellísimos colores anaranjados, que se asemejan a ríos de lava, los verdes esmeraldas, de irregulares y voluptuosas formas, o los marmolados espejos de mar, cuyos colores se esfuman y no se distinguen claramente, provocan en el espectador una respuesta estética más que reflexiva o crítica. En el caso del río anaranjado ([imagen 1](#)), un río de níquel que se forma con los remanentes de residuos tóxicos, por su similitud con un paisaje volcánico dicha fotografía evoca un desastre natural, una erupción volcánica y, por lo tanto, pareciera pertenecer al terreno de lo imponderable que excede a la responsabilidad humana y no a las consecuencias de la contaminación industrial. En los tres casos siguientes ([imagen 2](#), [imagen 3](#) e [imagen 4](#)), las tornasoladas imágenes marinas admiten ser leídas como registros de paisajes cuya hermosura y su enigmática atmósfera podrían ser adscriptas al efecto de la luz en un momento particular del día, o del viento sobre la superficie cambiante del mar y nos remiten a una representación pictórica más que a un registro fotográfico real de un derramamiento de petróleo. Extraña paradoja ésta, en donde lo real aparece como una representación y dicha representación se ha extendido de una manera tan ritualizada que obtura lo real; hablamos entonces de lo que Baudrillard denominaría un simulacro (194-199), que por la consolidación del imperio de la imagen y, por ende, por su reiterada aparición domina y pervierte la recepción del espectador. Para evitar esta lectura aberrante, que desconoce el carácter documental y

---

<sup>2</sup> Linda Hutcheon en su *The Politics of Postmodernism* (1989) explora la opacidad del lenguaje fotográfico, principalmente en lo que ella caracteriza como la fotografía posmoderna que se apropia de imágenes preexistentes o de aquellas que circulan en la cultura popular, para luego explotarlas y construir su sentido poniendo en evidencia los mecanismos que invisibilizan su marco ideológico y el poder que ejercen. Annette Khun, (ctdo en Hutcheon 22) claramente enuncia el contenido ideológico de un medio aparentemente realista y objetivo. Khun afirma: “Las representaciones son productivas: la fotografía, lejos de reproducir un mundo pre-existente, constituye un discurso altamente codificado, el cual, entre otras cosas, construye lo que sea que haya en la imagen como un objeto de consumo, consumo por mirar, así como también bastante literalmente el consumo relacionado con la compra.” (*The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality* 19)

En su discusión sobre la representación en la fotografía posmoderna, Hutcheon parte del trabajo de Roland Barthes (*Image Music Text* 1977) y Susan Sontag (*On Photography* 1977) quienes también señalan la ambivalencia del medio fotográfico: “Éste no es de ninguna manera inocente de las formaciones culturales (o inocente de formar cultura) aunque está en un sentido técnicamente real atado a lo real, o por lo menos, a lo visual y lo real.” (Hutcheon 44)

ecocéntrico de estas fotografías, se torna necesario el amojonamiento de estas imágenes a marcas que conduzcan al receptor al inerrable reconocimiento de la deplorable huella ecológica del hombre en la naturaleza. El más sencillo y obvio de estos procedimientos que el fotógrafo ha utilizado es la inclusión del título de la fotografía que le otorga un claro marco de comprensión e identificación con un impacto ambiental negativo<sup>3</sup>. Dicha contextualización<sup>4</sup> permite leer entonces al río de lava como “residuos de nickel”, y los marmolados mares de esmeraldas como “derramamientos de petróleo”, tal como el fotógrafo los titula. Otro procedimiento de producción de sentidos y control de la recepción deseada es la agrupación de las fotografías en series, por ejemplo “minas”, “residuos”, “canteras” y “haciendas”, cuya unidad temática permite la identificación de esos paisajes dentro de ese grupo aunque sea difícil su reconocimiento sin ese referente por ejemplo las minas tomadas en primeros planos ([imagen 5](#)), debido a la falta de perspectiva y contextualización. En los *portfolios* de Burtynsky también se detecta, como otra forma de dar sentido, la agrupación de fotos en una serie con un ordenamiento secuencial que posibilita establecer relaciones temporales o causales entre las distintas fotografías. Esto ocurre en la secuencia del petróleo, que el ha denominado “La ruta del petróleo” o “Paisajes del petróleo”, en donde el artista presenta la cadena del petróleo desde su extracción en el suelo ([imagen 6](#), [imagen 7](#) e [imagen 8](#)), las refinerías y petroductos ([imagen 9](#)), luego en el traslado de este elemento, hasta llegar a su utilización en la construcción de carreteras o como combustible para los automóviles ([imagen 10](#)) y, finalmente, en su desecho, en el cementerio de miles de cubiertas ([imagen 11](#)). Asimismo, de manera mucho más explícita, entre los procedimientos de contextualización hallamos las propias palabras del fotógrafo que, en conferencias y entrevistas, ha revelado sus intenciones de fotografiar paisajes industriales o, en el caso de China, de mostrar el vertiginoso proceso de transformación de dicha nación en su carrera hacia el hiper-capitalismo. En el documental ya aludido, Burtynsky aparece en una charla con el público explicando que ya no quedan paisajes prístinos sino sólo aquellos intervenidos por el hombre tanto es así que aun en donde no hay una intervención directa y consciente del hombre, tal como en el caso de los residuos de las minas, los restos de la actividad humana se trasladan a otros lugares, por la acción del viento y del agua, y terminan transformando otros paisajes, muchas veces inadvertidamente. Quisiera agregar que otros procedimientos de producción de semiosis como la composición, la escala, el uso de los colores y sus efectos serán analizados en relación a la película *Paisajes transformados*.

Respecto de la comparación entre los *portfolios* fotográficos y el documental se puede afirmar que este último parece construir una crítica a las consecuencias ambientales del desarrollo moderno mucho más contundente y definitiva. Esto se infiere de la inclusión de abundante temas controversiales del desarrollo sostenible tales como: fábricas e industrias de gran escala ([imagen 12](#), [imagen 13](#) e [imagen 14](#)), reciclaje ([imagen 15](#)); desguases de barcos petroleros, la cadena de obtención y utilización de energía: el petróleo y el carbón, la represa Tres Gargantas (la más grande del mundo) ([imagen 16](#)) y el explosivo y vertiginoso proceso de urbanización ([imagen 17](#)).

La selección sobre qué contar acerca de la carrera que ha venido desarrollando desde hace quince años este gigante que es la nación china para ingresar al orden capitalista e industrial, el impacto de las imágenes que revelan los aspectos más crudos de este proceso y las consecuencias

---

<sup>3</sup> Barthes en *Image Music Text* (1977: 39-41) ya llama la atención sobre estos mecanismos de contextualización, mediante la adición de lo lingüístico a lo icónico. El procedimiento de anclaje, tal como lo denomina Barthes, le otorga al texto la posibilidad de nombrar y fijar los múltiples y posibles significados de la imagen y, de esa manera guiar la identificación e interpretación (ctdo en Hutcheon 125).

<sup>4</sup> Hutcheon señala que el “deseo de contextualizar, de “situar” las particularidades de ambas la recepción y la producción en oposición a los universales humanistas” (122/3) es común a todo el arte y la teoría que ella considera en su *The Politics of Postmodernism*. “Aquellos muestran que el peligro de la fotografía yace en su aparente transparencia pero también en el placer que provoca en los espectadores sin crear ninguna conciencia sobre su acto de construcción ideológica.” (123)

sobre la población y el planeta, la secuencia del film que permite seguir las transformaciones en el tiempo más naturalmente que la fotografía, la inclusión de entrevistas que refuerzan la descripción de este proceso y a su vez posibilitan ver las consecuencias, todo esto en su conjunto condensa una percepción crítica del autor sobre la huella energética y ecológica del hombre en el planeta. El espectador no puede sino traducirlo como una crítica ecocéntrica acerca de lo que algunos denominarían el milagro chino, los procesos implicados y las consecuencias, en general, de un desarrollo basado en la explotación intensiva del planeta y sus recursos.

Las estrategias comunicativas de la composición fotográfica que incluyen la escala, los colores, la composición, uso de diferentes planos y de técnicas de movimiento de cámara como el paneo, primeros planos o planos distantes, congelamiento de imágenes, entre otras, también refuerzan la mirada ecocéntrica sobre los paisajes transformados de China o de otras áreas del Asia. En las imágenes de los desguases de barcos en Bangladesh predominan los ocre, los negros y grises ([imagen 18](#)). El foco de la cámara de Burtynsky capta y concentra la mirada sobre el herrumbre de esas inmensas moles que tiempo atrás navegaban los mares y que en el presente de la fotografía yacen en la costa del mar, encallados y desmembrados en un cementerio de lodo (otro tono de ocre, marrón y negro), transformando el paisaje y constituyendo una periferia invisible, distante de los glamorosos bastiones urbanos e industrializados o de los puertos internacionales de incesante actividad ([imagen 19](#)); También quedan atrapados en el foco de Burtynsky los trabajadores que realizan no sólo el desguase de los barcos sino también el reciclamiento de las partes y la extracción de la reserva de petróleo alojado en esos barcos; hombres camuflados con los tonos de aquel paisaje de sepia y grises, que aparecen cubiertos de lodo y alquitrán exhibiendo los vestigios de la cultura del “oro negro” que deja sus marcas no sólo en el medioambiente ([imagen 20](#)) sino también en los seres humanos ([imagen 21](#)). En las tomas de los pueblos dentro de la cuenca de la gran represa Tres Gargantas, que produjo una de las más grandes transformaciones territoriales en China causando la demolición de trece ciudades y la migración de 1.100.000 personas, los cuantiosos escombros y los acongojados desplazados son fotografiados en blanco y negro, predominantemente, evocando imágenes de las guerras mundiales ([imagen 22](#) e [imagen 23](#)) y reforzando el efecto devastador del mega-desarrollo industrial. Por otro lado, el fotógrafo construye además composiciones muy cuidadosas que se alejan de lo estrictamente documental para dar espacio a ideas y sensaciones que se conjugan con una mirada a veces nostálgica y otras veces profundamente crítica del paisaje transformado y del impacto del desarrollo no sostenible. Los grandes barcos aparecen como esculturas gigantescas casi como efigies egipcias en el desierto marítimo equiparable a un cementerio de dinosaurios ([imagen 24](#)). Las ideas y sentimientos evocados son ambivalentes: nostalgia, y preocupación y rechazo. El primero de estos sentimientos surge frente a la soledad y el abandono de esos inmensos barcos, cuyo esplendor de otrora uno puede imaginar, y que ahora permanecen inmóviles y obsoletos remplazados por otros modelos más avanzados y sofisticados. Luego sobrevienen las emociones negativas al concluir que estas máquinas imponentes son las causantes de la formación de un gran depósito de basura industrial que contamina la costa de aquel país asiático. La escala y el paneo de la cámara que acerca y aleja contribuye también a retratar el impacto del desarrollo industrial no sólo en el paisaje “natural” sino también en el social. En una primera toma de los barcos de desguases que en el documental se congela por algunos instantes casi no se detectan los hombres en la inmensidad del paisaje y en la proximidad de aquellas moles navegantes ([imagen 25](#)). Con la utilización del paneo (en la película) los hombres comienzan a emerger y se puede observar su lento y, hasta se diría, casi inapreciable trajinar cuando para cumplir con las tareas de reciclaje los trabajadores se ven como hormigas cargando partes del barco hacia sus moradas. El contraste de una civilización altamente tecnológica que produce aquellos titanes metálicos y otra civilización que recibe sus desechos e infructuosamente trata de vivir de sus “partes” resulta evidente en estas fotografías de Burtynsky las cuales pasan del estatuto de una estampa congelada, una fotografía, a adquirir movimiento e

integrarse al flujo de las imágenes que transcurre dentro del documental; otro elemento más dentro de las estrategias de producción de significado que habla de la transformación de los paisajes.

La selección del título del documental, *Paisajes transformados*, resulta una síntesis muy feliz y reveladora de lo que acontece en las más recientes fases del desarrollo tecnológico global y de sus consecuencias sobre el planeta. Si bien suena contradictorio con la tradicional manera de caracterizar un paisaje, aquel territorio “natural” sin “contaminación humana”, justamente la conjunción de estos dos términos en tensión, en un aparente oxímoron, alerta sobre las transformaciones descontroladas que impactan profundamente y hasta de una manera irreversible sobre el mundo natural y, eventualmente, sobre el tejido social. La denominación “paisajes artificiales o intervenidos” se presenta entonces como una manera productiva de pensar el entorno contemporáneo y es fácilmente trasladable a otros ejemplos, aparte de China, para elaborar una crítica o un análisis de la relación de lo humano y lo no humano.

La presentación de las imágenes en serie, o su estructuración, en el documental, en conjuntos de textos de diverso formato (fotografías, entrevistas a funcionarios y a los damnificados por las consecuencias de la industrialización o urbanización) y de diversa ideología, contribuye a una percepción del complejo sistema que implican los problemas ambientales. En otras palabras, se utiliza una aproximación sistémica muy apropiada para el análisis de una red de problemas y de causas y factores que se entrelazan.

La mirada de Burtynsky es sin duda ecocéntrica y contribuye a percibir las íntimas relaciones que existen entre la manera que el hombre construye su mundo y las transformaciones que acompañan su desarrollo y que ocurren en el mundo no humano. El artista observa la historia del hombre signada por la utilización de distintos elementos: la piedra, el fuego y, ahora, el petróleo y las siliconas. En *Paisajes transformados* se señalan especialmente los alcances de la cultura del petróleo de la cual nos hemos convertido tan dependientes, lo que complica el paso hacia otras formas de energía, sin renuncias.

Por otro lado, aunque anteriormente afirmé que *Paisajes transformados* construye una crítica ecocéntrica mucho más marcada que la de los *portfolios* de las fotografías debo aclarar que también hay un cierto grado de ambigüedad en la presentación del fenómeno chino. Esto ocurre principalmente como consecuencia de la presencia de voces de nacionalidad china que alaban las mega-construcciones, como la represa gigantesca anteriormente mencionada, y exhiben con orgullo el desmesurado crecimiento urbanístico de Shanghai, sin precedentes. Frente al problema de la masividad, de responder a las crecientes demandas de alimento, agua, energía y acceso a la vida moderna que depende de una producción y consumo a gran escala de aparatos que ayudan al confort, y de una importante infraestructura para la comunicación y el desplazamiento, el gobierno chino está dando elocuentes respuestas interviniendo fuertemente en su territorio y fabricando aparatos de tecnología moderna masivamente. De eso hablan los funcionarios entrevistados y las imágenes de progreso que acompañan ese discurso, que sin duda despiertan admiración por los logros y avances obtenidos. Asimismo, la cámara de Burtynsky muestra silenciosamente todo lo que va quedando atrás; los ancianos que no quieren dejar sus viejas casas y se resisten a ceder su espacio o a vivir en las modernas torres que se construyen; los forzados migrantes de los territorios ocupados por las aguas de la represa Tres Gargantas; o los que en las grandes ciudades todavía se desplazan en bicicleta lejos de los modernos “condos” y transitan entre montañas de carbón o residuos ([imagen 26](#)); los residuos que se acumulan de los electrodomésticos, computadoras, productos sintéticos, máquinas que se desechan ([imagen 27](#) e [imagen 28](#)), etc. La película entonces, a través de sus imágenes congeladas y sus narrativas visuales, construye textos visuales afirmativos y ponderativos sobre el grandioso y meteórico ingreso de la nación china al mundo industrializado y, por otro, lado textos visuales que señalan las consecuencias sociales y ambientales de ese desarrollo desmesurado.

A modo de conclusión considero que el trabajo de Burtynsky construye no sólo imágenes y narrativas visuales documentales sino también modos de mirar, y por ello es muy significativo que el documental finalice con gente mirando sus cuadros ([imagen 29](#)). En la película el fotógrafo afirma: “Ha habido momentos en que pensé que podría darle un enfoque más político y ambiental a mi trabajo. Pero al no decirle a la gente lo que tiene que ver hago que la gente pueda ver algo que nunca ha visto, que miren su mundo de un modo diferente. Si dijera esto es una cosa terrible que estamos haciendo con nuestro planeta, la gente podría estar de acuerdo o no.” ([imagen 30](#)) La aseveración de Burtynsky en la película acerca de no decirle a la gente lo que tiene que ver, resulta un poco sorprendente de sostener de parte de alguien que está construyendo objetos visibles, “mirables”, y que constituyen y se integran a los paisajes transformados\_ otro gesto que se agrega al eje de la ambigüedad en su trabajo. Verdaderamente, el fotógrafo canadiense transforma paisajes visuales y de esa manera le está diciendo a la gente qué mirar. Debemos asumir entonces que su aseveración refiere al campo de los textos verbales y no a los visuales, y que es en aquel campo discursivo en donde el artista trata de abstenerse de intervenir. Sobre este punto se torna necesario volver a lo que sostiene Hutcheon y no olvidar que aún la fotografía es un texto ideológico y de un lenguaje opaco y en la presentación de los sentidos que construye el artista, de su uso particular del código y de los significados que el código construye podemos encontrar el marco referencial del sentido de esta producción fotográfica que oscila entre la crítica y la ambigüedad sobre lo que importan esos paisajes transformados e intervenidos; el análisis realizado en este trabajo sobre los procesos de significación, las estrategias de composición, el recorte de la realidad que enfoca Burtynsky mediante la selección de lo que queda en foco, el ángulo de la toma, los colores que resalta, las emisiones verbales o textuales más significativas que acompañan la imagen visual, construyen preponderantemente la realidad del impacto del hombre sobre el medioambiente. Aún así, como ya he señalado también en el desarrollo de este trabajo, hay, de todas maneras, un interesante espacio para la ambigüedad ya que por momentos el documental no toma un único posicionamiento respecto al desarrollo chino, y oscila entre la celebración de este logro y, por otro lado, el rechazo de y la preocupación por lo que queda atrás y lo que le deja al planeta: la basura irrecuperable de los aparatos electrónicos, los componentes de siliconas, los plásticos de los electrodomésticos, la chatarra metálica, los restos de petróleo. Esta oscilación constituye una posición. Por eso se puede afirmar que aunque el texto es predominantemente ecocéntrico tampoco es radical dadas sus concesiones a las renuncias, como verbaliza Burtynsky en el film, que no son absolutamente necesarias de realizar. “Creo que hay mucha gente hoy que está en una posición incómoda en donde no tenemos necesariamente que renunciar a lo que tenemos pero nos damos cuenta de que lo que hacemos crea serios problemas.” Estas tensiones dan cuenta de una profunda mirada ecocéntrica que contempla el problema en su complejidad y perplejidad a la hora de diseñar soluciones y crea un perdurable impacto emocional y reflexivo para pensar las consecuencias del desarrollo no sostenible.

#### OBRAS CITADAS

BAICHWAL, Jennifer. *Edward Burtynsky: Manufactured Landscapes*. Ontario: Zeitgeist Video, 2006.

BARTHES, Roland. *Image Music Text*. New York: Heath & Wang, 1977.

BAUDRILLARD, Jean. “The Evil Demon of Images and the Precession of Simulacra”. *Postmodernism: A Reader*. Ed. Thomas Docherty. London: Harvester, 1993. 194-199.

HUTHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1989.

KHUN, Annette. *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985