



# Fotografía de arquitectura y paisaje del Antropoceno tardío: el espíritu humboldtiano en la obra de Fernando Cordero

Peter  
Krieger

## Aclaración

La fotografía de Fernando Cordero revela el estado crítico de nuestro hábitat y el manejo no sustentable de los paisajes en el “Antropoceno tardío.” “Antropoceno” es una categoría no oficial de la geología, introducida por el científico Paul Crutzen en el 2000,<sup>1</sup> propuesta para reconocer que el ser humano, con sus actos de civilización –como la urbanización, la industrialización y la agricultura química–, se ha convertido en una fuerza geológica que ha alterado profundamente la condición del planeta Tierra. Convencionalmente, vivimos todavía en el Holoceno. Sin embargo, para Crutzen el llamado Antropoceno inició con la industrialización en Inglaterra a mediados del siglo XVIII, se intensificó con el uso excesivo de energía fósil (carbón y petróleo) y alcanzó un auge exponencial con el uso masivo del automóvil a mediados del siglo XX, situación a la que se sumó el negativo impacto ambiental causado por la producción masiva de plásticos a partir de los años sesenta. Por lo demás, añadir el adjetivo “tardío” a la categoría del Antropoceno es una provocación: expresa una preocupación del sujeto contemporáneo por el acelerado desarrollo autodestructivo de la Tierra, sostenido también por los impactos de la infraestructura civilizatoria en el paisaje y por una irresponsable rutina de producción arquitectónica en cuanto a su calidad ambiental. Estas situaciones han sido tematizadas en el ensayo fotográfico de Cordero.

El término Antropoceno es un instrumento para la crítica ambiental que no sólo se expresa en discursos científico-políticos, sino que también se manifiesta por medio de la imagen, en este caso, en la fotografía artística contemporánea. Con ello se estructura un modelo de percepción del mundo y de interacción con su condición ambiental, el cual fue inventado por Alexander von Humboldt, quien nació hace 250 años para, 34 años después, explorar las tierras mexicanas como científico ambulante. Humboldt relacionó sus investigaciones geológicas y botánicas con una visión “estética” del paisaje, articulando una mirada compleja, catalizada por la imagen, que le permitió emitir críticas ambientales; por ejemplo, contra el cambio climático causado por la deforestación,<sup>2</sup> entre otros factores.

Fernando Cordero, fotógrafo mexicano contemporáneo, reanima el espíritu humboldtiano con una obra que convierte la sublimación estética del paisaje en crítica ambiental. Con el uso de la técnica tradicional de la fotografía analógica, con tomas únicas en el instante justo –opuesto a la práctica común que consiste en múltiples tomas digitales, seleccionadas y manipuladas posteriormente–, Cordero genera



Altos de la Sierra de Hidalgo. Fotografía: Fernando Cordero, 2014

construcciones visuales que fungen como ventanas a la condición humana no sustentable y que se sintetizan en el binomio paisaje y arquitectura. Veamos cómo el fotógrafo construye estas introspecciones y qué potencial epistémico despliegan.

#### Imagen: Paisaje

Un amplio panorama retrata los Altos de la Sierra de Hidalgo antes de su alteración provocada por la infraestructura. La suave atmósfera de una puesta de sol resalta los contornos escalonados de la Sierra en matizados tonos de gris. La luz sugiere el paisaje montañoso, con valles escenificados por un *sfumato*.<sup>3</sup> La composición sigue el esquema tradicional de la pintura de paisaje: revela, a modo de abstracción visual, típica de la fotografía en blanco y negro, las complejas configuraciones geofísicas de la Sierra Madre Oriental, su cinturón de pliegues y cabalgamientos, sus formaciones sedimentarias calcáreas del Cretáceo.<sup>4</sup>

Por medio de un juego voluntario entre la percepción humana y la sublimación que propone el artista-fotógrafo, el escenario geológico se convierte en producto cultural; la construcción de la imagen funge como catalizador de los valores inherentes del paisaje montañoso. En esta fotografía, la Sierra todavía mantiene su valor contemplativo de belleza natural. Casi con un tono neorromántico, Cordero transmite las posibles atmósferas armónicas que el ser humano es capaz de imaginar –aunque el paisaje en sí continúa su proceso evolutivo más allá de cualquier carga de sentido o imaginación humana.

La conceptualización del paisaje por medio de la imagen, una práctica cultural desde la pintura rupestre hasta los grandes paisajistas decimonónicos como José María Velasco o el Dr. Atl en el siglo xx, conlleva a su domesticación. La fotografía de Cordero comprueba que “paisaje” no es un espacio natural, sino un constructo humano, un territorio para su intervención en el proceso de la civilización. En el momento en que el fotógrafo retrató esa zona de la Sierra todavía predominaba una postura medioambiental respetuosa. Aún en su uso como paisaje de ecoturismo, la Sierra mantuvo su carácter arcaico del *deep time* geológico, que mostraba cómo “grandes fuerzas [...] esculpieron las formas y figuras del paisaje”<sup>5</sup> durante millones de años, un esquema temporal que rebasa los ciclos de vida del ser humano y, con ello, desafía su imaginación. Al contemplar ese paisaje montañoso –*in situ*, tanto como en la imagen–, Cordero satisfizo un innegable deseo colectivo de exponerse a una naturaleza “virgen,” auténtica; un deseo siempre presente en aquellas sociedades que sufren la hiperurbanización y demás desarrollos críticos en el planeta.

No obstante, el impacto ideológico y físico del *homo faber* y sus financiadores cambió drásticamente el idilio con un alto grado de bio y geodiversidad. Esta foto es uno de los últimos documentos visuales antes de la construcción del devastador gasoducto Tamazunchale-El Sauz (GTES), que se





Altos de la Sierra de Hidalgo - Pico del Águila. Fotografía: Fernando Cordero, 2014

expande a lo largo de 229 kilómetros desde la planicie potosina y atraviesa los estados de Hidalgo y Querétaro hasta la Central Termoeléctrica de Cielo Combinado El Sauz.

Así como Cordero tomó la fotografía anterior desde una de las colinas de la Sierra, decidió registrar la imposición del gasoducto al paisaje desde un helicóptero –en ambos casos, desde una posición elevada, siguiendo la noción humboldtiana que indica que la vista panorámica proporciona introspecciones analíticas y críticas al manejo humano de la naturaleza. Contemplar el panorama montañoso era para Humboldt –y este espíritu lo reanima Cordero– un acto epistemológico, a partir del cual la imagen es un medio para revelar las fuerzas y la profundidad del ámbito geológico y la amenaza que implica la intervención humana.

En 2014, año de ambas tomas, un convoy de maquinaria pesada surcó las colinas de los Altos de la Sierra de Hidalgo para colocar anchos y pesados tubos de 25 metros de diámetro, superando a cualquier costo todo obstáculo topográfico. Fueron afectados profundamente diferentes ecosistemas, como los matorrales, la selva alta mediana perennifolia y el bosque mesófilo y nuboso de montaña, “uno de los ecosistemas más frágiles, amenazados e importantes del mundo.”<sup>6</sup>

El proyecto GTES, gestionado por una empresa transnacional,<sup>7</sup> materializa un problema clave del Antropoceno: el sistema económico que se justifica únicamente por el “crecimiento de producción” aumenta de manera exponencial su gasto de energía, con huellas imborrables en el paisaje. Las infraestructuras monumentales y muchas veces ineficientes, como son los gasoductos, se expanden en los paisajes y generan nuevas “conexiones visuales,”<sup>8</sup> nuevos tejidos que cubren y destruyen la geo y biosustancia. Este desgaste de ecosistemas aparece como una “herida de la tierra, destruida de manera escultórica o pictórica.”<sup>9</sup>

Cordero proporciona material visual –documental y artístico a la vez– para la futura arqueología crítica del Antropoceno. Mientras los tubos del GTES tienen una vida útil de sólo 25 años, periodo tras el cual quedan abandonados como desecho industrial en el paisaje montañoso para iniciar una sucesión secundaria, las fotos tal vez permanecerán más tiempo. Se asemejan así a los escritos e ilustraciones de Alexander von Humboldt, quien criticó que las maravillas de la naturaleza en las Américas se vieran amenazadas por intereses e intervenciones no sustentables de la civilización humana.

La explotación de los recursos naturales, con la deforestación, el extractivismo<sup>10</sup> y la transformación de materia terrestre en materia de construcción y



decoración –proceso que reduce la naturaleza a un recurso económico– es un desarrollo que se expresa cada vez con mayor brutalidad. Éste es un tema que se representa en imágenes impactantes, sutiles o sublimes, como las de Fernando Cordero.

Un ejemplo de lo anterior es la producción y el uso constructivo del cemento, material extraído de la tierra, procesado con un balance ambiental negativo –con cocción a altas temperaturas en hornos industriales–, molido, empacado y empleado en obras ingenieriles, como las presas. La fotografía del “Pentaprisma artificial” es un retrato de la Presa del Norte de México, comisionado por la constructora ICA. Formalmente, Cordero cumple con el pedido promocional de esa obra de infraestructura, pero aprovecha para exponer drásticamente su contraste con el paisaje de la Sierra Madre Occidental, con formaciones volcánicas de edad cenozoica. Su fotografía en blanco y negro satisface el gusto autoerótico del ingeniero, pero al mismo tiempo genera preguntas críticas: el contraste entre el muro de concreto frente a la complejidad geopaisajística de esa superprovincia volcánica es palpable.

Ya Humboldt había criticado la relación entre la colonización del paisaje por construcciones y edificaciones, y la destrucción ambiental,<sup>11</sup> que él veía materializada en las obras de ingeniería hidráulica. Tema vigente que la fotografía de Cordero retoma visualmente para perfilar el paisaje del ingeniero como imagen y escenografía del progreso autodestructivo.



Pentaprisma artificial. Fotografía: Fernando Cordero, 1998





Concreto aparente II. Fotografía: Fernando Cordero, 2003

#### Imagen: Arquitectura

El emblemático y protagonista material del movimiento moderno, el concreto, es un hilo conductor implícito en la multifacética obra fotográfica de Cordero. Su potencial estético se materializa en la sede de una empresa de cemento al poniente de la Ciudad de México, en donde el arquitecto Augusto Landa escenificó un conjunto plástico en concreto aparente. Es un no-lugar pretencioso; su magia espacial se revela en la toma fotográfica comisionada. Con base en una composición de paredes, vigas diagonales y sombras, genera la impresión de un *still* de una película expresionista, un nuevo *Gabinete del Dr. Caligari* en donde se inserta la sombra rectangular del fotógrafo cubierto por la protección del visor de su cámara sobre el tripie.

De hecho, la formación cinematográfica de Fernando Cordero se percibe en sus composiciones fotográficas. Su construcción visual autónoma de la sede administrativa de Cemex cumple con la intención propagandística de exponer el potencial plástico del cemento y eclipsar el impacto ambiental de ese material, cuyo uso acelera el cambio climático global.<sup>12</sup> Surge entonces un espacio de ilusión escenográfica en que incluso un diseño arquitectónico genérico, intercambiable, parece contener plusvalías estéticas.





Estelas I. Fotografía: Fernando Cordero, 2016

Ese principio de sublimar un diseño tan pretencioso como permutable aplica también a la serie de fotografías que Cordero tomó en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), cuya estética se asemeja a la mencionada sede administrativa de la cementera. No es una acusación al arquitecto Teodoro González de León, sino una sutil interpretación de su cuestionable diseño para ese recinto. La pasarela del MUAC –que, de hecho, lleva al visitante desde la entrada a una puerta cerrada– se estructura visualmente por un ritmo espacial de estelas y sombras. Aumenta el carácter surreal de ese interior la captura (a exposición lenta) de una pantalla negra, vacía, efímera como muchas de las obras de arte contemporáneo, con sus efectos epistémicos reducidos.

Las vigas horizontales y sus estelas virtuales, las sombras, evocan una noción filosófica de Junichiro Tanizaki que indica que la belleza no está en los objetos (construidos), sino que se despliega en el claroscuro, en el juego de sombras<sup>13</sup> –también un principio cinematográfico que en este caso

alude a *2001* de Stanley Kubrik y a los sets diseñados por Ken Adam para la serie de películas *James Bond: 007*.

Cordero saca a la luz una profundidad inesperada de ese espacio genérico y transitorio, revela lo que Walter Benjamin llamó lo “óptico-subconsciente” (*das Optisch-Unbewußte*, en alemán), inherente a “los aspectos fisonómicos, en los imaginarios, que habitan en lo más pequeño, suficientemente interpretable y escondido para refugiarse en los sueños diurnos.”<sup>14</sup>

Tal dimensión psicoanalítica del “refugio” de la subconsciencia en los objetos ignorados de la vida cotidiana también determinan el análisis fotográfico que Cordero realizó en una unidad residencial de lujo en la Ciudad de México. Su percepción y conceptualización visual del estacionamiento subterráneo del conjunto ostentan la estética casi claustrofóbica de un espacio funcional, donde los inquilinos “esconden” y “protegen” sus coches. Surge una estética de muros desnudos y escaleras enigmáticas que estimula, en la mente del observador atento e ilustrado, una clara alusión a los *Carceri* de Giovanni Battista



Piranesi (1760-1761). Semejante a su modelo conceptual, Cordero escenifica en el mundo oscuro, subterráneo, una atmósfera de abandono y angustia, una escenografía arquitectónica-espacial apta para el drama de la soledad del ser humano. Además, es una interpretación artística del hábitat humano cada vez más delimitado por “tapias”<sup>15</sup> y muros, esa “física de poder” que se configura en situaciones absurdas de la vida cotidiana.<sup>16</sup>

Esta noción foucaultiana de la arquitectura como un “instrumento para la transformación de los individuos” gestionado por un sistema diferenciado de aperturas, espacios intermedios, pasajes y visiones de conjunto,<sup>17</sup> está presente en muchas otras imágenes del *oeuvre* de Cordero, como la toma de una construcción de interés social en obra en las afueras de la Ciudad de México. La décima parte de la serie *Estelas* representa una introspección a una obra insertada en una colina. La pared lateral a la izquierda muestra cómo ajustaron el lote de construcción por una excavación profunda; se trata de un fuerte geoimpacto, cuya imagen permite imaginar las futuras inundaciones del sitio en temporada de lluvias, la escasa estabilidad del conjunto en momentos de actividad sísmica o el lento hundimiento de ese megabloque de concreto.

Con ello, Cordero se inscribe en la llamada vuelta geológica<sup>18</sup> que perfila las investigaciones geológicas y de ingeniería como asunto cultural. Ese proyecto genérico, cuyos déficits constructivos e incluso estéticos son omnipresentes en la megaciudad de México, revela el proceso de transformación, desde la excavación hasta el empleo del concreto, con resultados deplorables. La imagen funge como medio de conscientización sobre la continua erosión de los geoespacios en la cuenca de México. El sublime *deep time* geológico se ajusta a los cortos ciclos de producción arquitectónica contemporánea, caracterizados por su nula sustentabilidad y un alto grado de banalidad. Es una imagen que evoca la noción de la Antigüedad griega de Xenofanes, para quien todas las cosas vienen de la tierra y todas las cosas vuelven a convertirse en ella,<sup>19</sup> hacia una fase posthumana en el Antropoceno. No obstante, esta fotografía no se petrifica en la melancolía o apatía; revitalizada desde el espíritu humboldtiano provoca reflexiones críticas sobre la configuración artificial de nuestro hábitat temporal.

### Conclusión

Imágenes como las seleccionadas para este artículo<sup>20</sup> contienen la capacidad de estimular las redes neuronales de los observadores e inspirar su compromiso ambiental. Seducen por su estética sublime, pero no fomentan el placer vacío, ni el auto-engaño cómodo, presente en una enorme cantidad de la producción fotográfica actual, en especial en las revistas de arquitectura o en las páginas promocionales de los grandes despachos arquitectónicos. Sensibilizan por nociones de ecoestética. Siembran dudas acerca del manejo ambiental de la arquitectura y el paisaje. No son fotografías decorativas destinadas a quedar colgadas arriba del sofá burgués, sino un instrumento de reflexión.

Además, construyen una memoria visual del Antropoceno en su fase de autodestrucción vertiginosa. Su publicación en el año conmemorativo de Humboldt no es una casualidad, sino un propósito: reanimar el estímulo ecocrítico que ese investigador polifacético representa para diversas generaciones de pintores de paisaje en las Américas,<sup>21</sup> y con ello rehabilitar el acto de ver como proceso cognitivo frente a las típicas reducciones de los estudios medioambientales a sólo un asunto para las investigaciones científicas.



Concreto aparente V. Fotografía: Fernando Cordero, 2002





Estelas X. Fotografía: Fernando Cordero, 2010

En este proceso de indagación estética de arquitectura y paisaje contemporáneos, Fernando Cordero aplica una técnica del fotógrafo parisino Eugène Atget, descrita por Walter Benjamin: el aseguramiento de las huellas en el escenario del crimen (ambiental), comprensible como *index* (según Charles Sanders Pierce), pero el cual también genera plusvalías estéticas, mismas que funcionan como medio para intensificar la comunicación visual de las fotografías.<sup>22</sup> El arte (fotográfico) hace visible el orden de las cosas<sup>23</sup> y permite especular sobre las razones.

La visualización del conocimiento en el sentido de una “ciencia sensorial”<sup>24</sup> es también una noción humboldtiana, empleada en el micro-espacio significativo y orientado hacia los problemas globales. Muchas de las situaciones críticas retratadas por Cordero también emergen en otras regiones del mundo, por lo que reflejan crisis globales. Más allá de una omnipresente fotografía ecocrítica sensacionalista y propagandista, la obra de Fernando Cordero busca caminos hacia la ilustración sutil y sublime.

## Notas

1. Paul Crutzen, "Geology of Mankind," *Nature* 415 (2002), 23. DOI: 10.1038/415023a
2. Humboldt fue el primer científico que advirtió sobre el cambio climático provocado por la deforestación, evidenciado en el caso del lago Valencia en Venezuela. Ver Andrea Wulf, *Alexander von Humboldt und die Erfindung der Natur* (Múnich: Bertelsmann, 2016), 24 y 83-84. Versión original *The Invention of Nature. The Adventures of Alexander von Humboldt – The Lost Hero of Science* (Londres: John Murray, 2015).
3. El efecto *sfumato* fue una técnica protobarroca empleada por Leonardo da Vinci.
4. Agradezco al Dr. Carles Canet del Instituto de Geofísica, actualmente Centro de Ciencias de la Atmósfera de la Universidad Nacional Autónoma de México, por su asesoría en la terminología geológica.
5. Robert Yarham, *Cómo leer paisajes. Una guía para interpretar los grandes espacios abiertos* (Madrid: Akal, 2011), 11.
6. Grupo Desarrollo Infraestructura (ed.), *Paisajes y pasajes. Una ruralidad negada a morir*, texto: Pedro Álvarez Icaza L., fotografía: Fernando Cordero (Ciudad de México: Producciones Santa Lucía, 2014), 13.
7. La empresa ejecutiva del proyecto era TGNH (Transportadora de Gas Natural de la Huasteca S. de R.I. de C.V.) y el GTES forma parte del Sistema Nacional de Gasoductos (SNG).
8. Alex S. MacLean, *La fotografía del territorio* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003).
9. Lucy R. Lippard, *Undermining. A Wild Ride through Land Use, Politics, and Art in the Changing West* (Nueva York: The New Press, 2014), 176.
10. Dawid Danilo Bartelt, *Konflikt Natur. Ressourcenausbeutung in Lateinamerika* (Berlín: Wagenbach, 2017).
11. Ver Andrea Wulf, *Alexander von Humboldt und die Erfindung der Natur*, 141.
12. Cabe mencionar que la producción y demolición de edificios genera 50% de la contaminación atmosférica, un dato frecuentemente ignorado por arquitectos, ingenieros, empresarios y desarrollistas.
13. Junichiro Tanizaki, *Lob des Schattens* (Zúrich: Manesse, 2002), 106; versión en español, *El elogio de la sombra* (Ciudad de México: Siruela, 2009).
14. Walter Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie," *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1963] (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996), 50. Publicado originalmente en *Literarische Welt*, 18 y 25 de septiembre y 2 de octubre de 1931. Sobre la noción del *Optisch-Unbewußte* ver Bernd Stiegler (ed.), *Texte zur Theorie der Fotografie* (Stuttgart: Reclam, 2010), 252. Traducción propia del autor.
15. *Tapias* es una serie de cuatro tablas, con un total de diez fotografías, tomadas por Fernando Cordero desde el año 1992 hasta fechas más recientes.
16. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses* [1975] (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 149; versión en español *Vigilar y Castigar* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2009).
17. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, 222.
18. Elizabeth Ellsworth y Jaimie Kruse (eds.), *Making the Geologic Now. Responses to Material Conditions of Contemporary Life* (Nueva York: Punctum Books, 2013), 18 y 86-87.
19. Josep Lluís Mateo y Florian Sauter (eds.), *Earth, Water, Air, Fire. The Four Elements and Architecture* (Nueva York: ACTAR, 2014), 13.
20. Para una interpretación extensa al respecto, ver mi libro *Transparencias/transiciones/tapias. La fotografía de Fernando Cordero* (Ciudad de México: Editorial Santa Lucía, en imprenta).
21. El segundo tomo de *Kosmos* (1847) de Alexander von Humboldt contiene reflexiones sobre la pintura de paisaje. Un panorama del tema lo ofrecen Peter John Brownlee, Valeria Piccoli y Valeria Uhlyarik (eds.), *Paisaje en las Américas. Pinturas desde la Tierra del Fuego al Ártico y Picturing the Americas. Landscape Painting From Tierra del Fuego to the Arctic* (New Haven, Ontario, São Paulo, Chicago: Yale University Press, Art Gallery of Ontario, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Terra Foundation for American Art, 2015); ver la reseña de Ietza Azucena Zepeda Brenes, *Journal für Kunstgeschichte* 20-2 (2016): 166-179.
22. Walter Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie," 217-219 y 227-231.
23. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), 157.
24. Ottmar Ette, *Alexander von Humboldt und die Globalisierung. Das Mobile des Wissens* (Frankfurt am Main: Insel, 2009), 21.

**Peter Krieger**

Doctor en Historia del Arte

Universidad de Hamburgo

Investigador

Instituto de Investigaciones Estéticas

Universidad Nacional Autónoma de México

✉ krieger@unam.mx