
Resumen: Se realizará un análisis global de las producciones visuales en torno al fenómeno contemporáneo del capitaloceno, del antropoceno y del tecnoceno. Esta pesquisa aúna los proyectos estético-visuales con las alarmas científicas que aparecen –como sobresalto– en cuanto al futuro de la tierra.

Palabras clave: capitaloceno - antropoceno - tecnoceno - producciones visuales contemporáneas - sus estéticas

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 113]

^(*) Fotógrafa, docente e investigadora. Magister en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Profesora de la Universidad de Palermo en el área de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 2008. Docente del Posgrado de Lenguajes Artísticos Combinados de la Universidad Nacional de las Artes. Publica libros y ensayos acerca de los derroteros del lenguaje visual desde sus aspectos históricos, contemporáneos, de género como así también sobre sus aspectos didácticos. Forma parte del Cuerpo Académico de la Maestría en Gestión del Diseño. Miembro del Consejo Asesor Académico. Dirige el Proyecto de Investigación Giros y Perspectivas visuales.

La primera que interroga al mundo no es la filosofía sino la mirada.
Maurice Merleau Ponty¹

Este escrito plantea una continuidad con el publicado en el cuaderno anterior denominado *Latidos visuales*.²

En esta oportunidad, volveré sobre el análisis de las producciones visuales en torno al fenómeno contemporáneo del capitaloceno, del antropoceno y del tecnoceno. En la dinámica de esta pesquisa que aúna los proyectos estético-visuales con las alarmas científicas aparece –como sobresalto– que los aspectos simbólicos de lo Real plantean nuevas relacio-

nes entre la subjetividad y la tierra. La característica fractal del arte hoy (en tanto prácticas y sentidos) provoca relámpagos y destellos que, a su vez, convocan a la vivencia de un suceso y pueden alertar sobre un posible devenir sombrío.

La gran aceleración³

Para situarnos en la problemática: El capitaloceno se define por ser un sistema económico y productivo globalizado, muy centrado en el beneficio financiero y se relaciona con el antropoceno por la explotación intensiva de recursos naturales. El término antropoceno proviene de la geología y designa la era que abarca desde la invención de la máquina de vapor hasta el presente, por encontrarse en ella, huellas de la intervención humana sobre la tierra y, por haberse convertido en una fuerza geológica que rivaliza con las fuerzas naturales. Categoría propuesta por Paul Crutzen en el 2000 sustituye al holoceno que fue una edad caracterizada por la estabilidad climática y que permitió la expansión y el dominio del ser humano sobre la tierra.

Hace ya un tiempo considerable que se alerta sobre las consecuencias inminentes del capitaloceno y el antropoceno como fenómenos entrelazados pero también independientes. Estos fenómenos claman por una atención geopolítica. La concepción de la Tierra como útil, absolutamente explotable para distintos fines dio origen al antropoceno que, no sólo refleja el poder del hombre sobre ella, sino también su desmedida avidez, acompañada además de una negligencia posterior. Las consecuencias ambientales de estos fenómenos son multicausales y son fomentados por una economía neoliberal acompañada por una negación política. Sus resultados se despliegan de un modo muy diverso: penurias alimentarias, incendios forestales, suelos y aguas contaminadas y aparición reiterada de pandemias (el Covid-19 es una parte de ellas), entre otras. Además, se reconoce que el cambio climático es generado por procesos naturales pero también por acciones humanas que tienen un impacto directo sobre los ecosistemas del planeta. Como ya se mencionara, el antropoceno constituye la capa estratigráfica del planeta actual ya que se advierte la presencia de aluminio, hormigón, plástico, restos de pruebas nucleares, aumento de dióxido de carbono y descenso del nivel de ozono en la estratósfera, entre otros. Se suman también la alteración de ciclos biogeoquímicos como los del agua, del carbono y del oxígeno, la deforestación, la contaminación de suelos y napas por el uso de fertilizantes y plaguicidas, entre otras mediciones que son fruto de la actividad industrial. A su vez, la basura integra la lógica del consumo y del extractivismo desmesurados que quedan cada vez más al descubierto en forma de espectro, de traza de la inagotable ambición del sujeto.

A pesar de que ya se han realizado veintiséis reuniones cumbres para estudiar sus efectos y comprometerse al diseño de soluciones tanto inmediatas como mediatas, no se identifica aún tomas de posiciones efectivas y globales. Mark Fischer (2019) explica que la no toma de conciencia de la catástrofe ambiental por parte de la cultura capitalista se debe a que sus implicaciones son demasiado traumáticas para su asimilación dentro del “fetiche del crecimiento” que propone además cambios y desplazamientos continuos.

Muchos especialistas coinciden en que alrededor de 1950 comenzaron a aparecer los primeros síntomas del antropoceno. Interesante entonces resulta lo que Hannah Arendt expresó en *La condición humana* (publicado por primera vez en 1958): “Este elemento de violación y de violencia está presente en toda fabricación, y el *homo faber*, creador del artefacto humano, siempre ha sido un destructor de la naturaleza”. Detalló más adelante: “El fin justifica la violencia ejercida sobre la naturaleza para obtener el material, como la madera justifica la muerte del árbol y la mesa la destrucción de la madera. (...) Durante el proceso de trabajo, todo se juzga en términos de conveniencia y utilidad para el fin deseado, y para nada más. Así, la instrumentalización implica una degradación de todas las cosas en medios, perdiendo su valor intrínseco e independiente, es decir la tierra y la naturaleza, que tienen una existencia independiente del mundo humano, pierden su valor debido a que no presentan la reificación propuesta por los sujetos.” Más adelante observó: “La instrumentalización del mundo y de la Tierra, esa ilimitada devaluación de todo lo dado, ese proceso de creciente falta de significado donde todo fin se transforma en medio.” Otras tempranas inquietudes se aprecian en los filósofos Paul Virilio y Felix Guattari. Éste último escribió en 1989 *Las tres ecologías*, libro en que planteó la necesidad de abordar la ecología de una forma integral; no sólo como problemas del medio ambiente, sino como síntomas de un complejo que se extiende a lo social y lo mental (en tanto subjetividad). Guattari propuso así la ampliación del término ecología, en una dirección que la llevara a la *ecosofía*. La *ecosofía* como combinación de la ecología medioambiental, la social y la ecología mental. Escribió: “sólo una articulación ético-política –que yo llamo ecosofía (...) sería susceptible de clarificar convenientemente estas cuestiones”.

A su vez, Zygmunt Bauman en *Ética posmoderna*, publicado por primera vez en 1993, manifiesta: “La responsabilidad moral nos insta a procurar comida y vestido a nuestros hijos, mas no nos puede ofrecer muchos consejos prácticos cuando nos enfrentamos con las aterradoras imágenes de un planeta agotado, árido y sobrecalentado que ellos heredarán, y después sus hijos, y que tendrán que habitar como resultado indirecto de nuestra despreocupación colectiva actual.” Y agrega “Las frases «no sabía», «no quise hacerlo» no son una excusa que la responsabilidad moral aceptaría en ningún nivel, aunque sea una excusa admisible en un tribunal, (...) soy moralmente responsable de mi ignorancia, de la misma manera y en el mismo grado en que soy moralmente responsable de mi imaginación, y de extenderla hasta sus límites cuando se trata de actuar o abstenerse de actuar.” En torno al proyecto tecnológico indica: “La ética difiere de la práctica común actual del manejo de crisis en que debe enfrentar lo que aún no ha sucedido, con un futuro que endémicamente es el reino de la incertidumbre y el campo de escenarios en conflicto.”

También se identifica un fuerte entrelazamiento entre antropoceno y tecnoceno. El Tecnoceno es cuando el sujeto se vuelve un agente geológico; es decir, la acción de los seres humanos deja huellas perdurables en el suelo, en la atmósfera y en los océanos, que permanecen durante miles de años. El ser ha sido capaz de desencadenar tecnológicamente energías poderosísimas, de alto riesgo con una enorme capacidad de transformación, tanto del ambiente como de nuestra vida en común y la relación con el propio cuerpo. Flavia Costa (2021) menciona la interrelación existente entre los términos antropoceno, capitaloceno y tecnoceno en los que se aprecia fuertemente la gran desigualdad social.

El tratamiento visual de Trevor Paglen (US, 1974) en su serie *Undersea cables* se convierte en imágenes testigo de esta alianza ya que muestra los sistemas de cableado bajo agua para las conexiones de internet. Paglen relata al respecto que para llevar a cabo este proyecto, aprendió a bucear y comenzó a practicar enfoques conceptuales de la fotografía submarina. En la serie *Clouds* continúa con la apuesta ya que sobre imágenes de nubes les adiciona, como parte de su estudio sobre cómo “ven” el mundo los sistemas de visión digitales y la inteligencia artificial, el trazado de líneas sobre las formaciones. Estas líneas representan lo que los algoritmos detectan al estar diseñados para buscar caras, puntos clave únicos, líneas, círculos o **áreas de interés**.

Entusiasmado también por la inteligencia artificial, Grégory Chatonsky (Francia, 1971) diseña sus trabajos (videos, instalaciones, piezas web) para interrogar varios aspectos de la contemporaneidad a través de recursos semióticos digitales.

Cabe mencionar que estos dos productores colocan en cuestión, en cada uno de sus proyectos, la materialidad de sus piezas en tanto emisiones, uso del cobre, de fibra óptica y fundamentalmente de litio como elemento esencial para la existencia de la tecnología.

El desierto entra en la ciudad, la ciudad entra en el desierto⁴

En estas reflexiones se debe incluir el clásico par binario Naturaleza/Cultura. Una Naturaleza que anteriormente era concebida como reserva, inagotable, trascendente y que ahora es considerada, melancólicamente, como lejana y próxima a ser devastada y por ende rechazada y perdida. A su vez, la Ciudad era imaginada como parte del progreso civilizatorio que ordena en oposición al caos de la Naturaleza. Así este par binario debe ser comprendido de un modo topológico, es decir desde un espacio en el que no se puede trazar esferas dicotómicas pero sí liminares y fronterizas donde, además, se establecen continuidades y discontinuidades.

Como parte de un proceso histórico, cabe pensar entonces qué sucede en la actualidad en que la desmedida ambición económica rompe el medio ambiente y plantea una destructiva lógica del orden, producto de codicias locales y globales. Justamente, los ya mencionados fenómenos de capitaloceno y tecnoceno tienden a convertir el planeta en un gigantesco desierto.⁵ Sin embargo, el desierto también forma parte de la Naturaleza. Es por eso que Eduardo Gruner (2015) se pregunta si usarlo como alegoría de la destrucción de la naturaleza no implica aceptar ese lugar vacío, no-humano que tenemos por delante. Muchos productores visuales le asignan al género del paisaje la cualidad de representación del espacio y lo utilizan hoy para dar rienda suelta a su preocupación por la Naturaleza y su devenir. A través de sus fotolibros *Perigee* y *Stray* el fotógrafo Paul Gaffney (Irlanda, 1979) con imágenes monocromas trabaja la dimensión de la naturaleza a partir de las líneas y formas que el paisaje boscoso propone. En el tono sombrío elegido para *Stray* (18 fotografías a doble página) aparece poéticamente testimoniada la amenaza predatoria que estos paisajes sufren y que conducen al receptor a la sensación de lo sublime kantiano

en tanto inabarcable e incontrolable. En la caja y fotolibro *We make the path by walking*, un tratamiento sugerente del color incorpora caminos, puentes y muelles para poner en tensión su integración al paisaje. Este último proyecto incluye la poesía “Se hace camino al andar” de Antonio Machado al considerar el caminar como un modo de meditación. En los tres, la propuesta es de inmersión en la Naturaleza a modo de invitación de una mirada cómplice.

El ensayo denominado *El tráfico de la Tierra* es una colaboración entre los fotógrafos Xavier Ribas e Ignacio Acosta y la historiadora del arte Louise Purbrick. Aborda la problemática de la industria extractivista del salitre y el cobre chilenos para su comercialización en mercados globales. Emprende esta temática desde un punto de vista amplio e histórico ya que parte de un álbum fotográfico, enviado de Chile a Gran Bretaña en el 1900, que relata el proceso completo de la extracción del salitre. Con formato de instalación y 336 imágenes más textos, el concepto del montaje es la relación del paisaje con los actores involucrados en el uso económico del salitre (que va desde la fabricación de fertilizantes a la fabricación de explosivos para la guerra) y del cobre. De este modo, lo contemporáneo contiene una particular pregnancia del pasado en el presente. A propósito, Walter Benjamin (2007) en la novena tesis sobre el concepto de la historia advertía:

Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso.

En el documental *Planeta Bolivia* dirigido por Marcos Loayza en 2016, se pueden apreciar, en sus casi 28 minutos, bosques tropicales, zonas desérticas, salares, fauna, flora, insectos y ciudades. El documental denuncia la deforestación de los bosques tropicales, la erosión, la pérdida de glaciares por el calentamiento global, entre otros. Se puede distinguir en las tomas iniciales, como recurso retórico, la verde belleza del paisaje contrastando con las que, a medida que el video avanza, muestran sitios colmados de basura. Cabe destacar la música envolvente y muy precisa que completa el relato y acompaña las diferentes atmósferas. Nuevamente, naturaleza, desierto, ciudad se encuentran entrelazados.

Los desechos electrónicos provocan paisajes desérticos como los que fotografió Pieter Hugo (Sudáfrica, 1976) en su serie *Permanent Error*. Realizada en Agbogboshie, área cercana a sitios densamente poblados de la capital ghanesa de Accra, resulta la segunda zona de procesamiento de residuos electrónicos más grande de África Occidental. El mismo Hugo relata: “El trabajo se realizó durante dos viajes de dos semanas cada uno. Suelo fotografiar durante períodos de dos semanas. Me parece que es un periodo en el que puedo mantener mi mirada fresca. Después te acostumbras demasiado a un lugar. En Ruanda me di cuenta de lo rápido que uno se insensibiliza y se aclimata a situaciones completamente inaceptables, de cómo la mente es capaz de hacerlo.” (en su propia página web). El fotógrafo posó su mirada no solamente sobre este desierto de fósiles tecnológicos sino también sobre las consecuencias sociales que estos lugares provocan a través de retratos de las personas que habitan y trabajan allí.

Prácticas visuales: la tierra como lugar de trabajo

Con la convicción de que los textos visuales juegan con el sentido de su materia, sentido como sensualidad (en términos de su palpable vivacidad y seducción) y sentido como significación, se acuerda con Bertolt Brecht cuando establecía que el tema de la producción estética está “en el desorden del mundo” (en Didi Huberman, 2008). El productor visual como sujeto radarizado se hace cargo de estas preocupaciones amalgamándolas con su propia *poiesis*, con su propio gesto enunciador.

Los dispositivos visuales son parte de la lógica contemporánea de intercambio material de bienes culturales y de consumo y resultan en ese sentido una herramienta de trabajo y de información que da cuenta de un imaginario. El gesto del productor visual, entendido como la puesta en acto de su intención, intenta a través de distintas formas, transformar el mensaje estético en un acontecimiento. Es dable agregar que lo singular-plural de la práctica artística pone en escena las manifestaciones estéticas. Es a partir de esta interacción que podemos emprender no solo una lectura estética de las imágenes sino también del sistema, es decir, estudiar sus condiciones de producción y recepción. La realización de una exploración integral y profunda requiere entonces una lectura *a la vez*. Este concepto propuesto en el libro *Estética de la fotografía* de François Soulages (2005) contribuye a la lectura de la fotografía contemporánea. Así, la fotografía es *a la vez* formal, existencial, material y crítica.

El dispositivo fotográfico ayuda a entender tanto la historia como la acción contemporánea con proyección al futuro. Al ser integrante del lenguaje visual, reflexiona sobre diversos temas – lo público, lo privado, lo psicológico, lo político, lo histórico – y el significado sale a la luz a través de los caminos que se crean entre lo simbolizante y lo simbolizado. Por lo tanto, lo simbólico se pone en marcha articulando la experiencia de apropiación del mundo con el conflicto que emerge de la confrontación con lo Real. La fotografía hace posible así la implementación de un proceso hermenéutico de lo perceptible, dando lugar a un imaginario individual y social.

Para la industria de la cultura, la imagen suele enfatizar la relación de semejanza que se presenta en relación con un original (nunca es su copia fiel). Para los productores estéticos, la imagen es la condición de posibilidad de entrever y crear mapas que problematizan lo subyacente. Así, la producción visual referida al antropoceno recurre en varias ocasiones a la “investigación-creación” que pone el eje en los actos de investigación dentro de la práctica artística. Por citar algunos ejemplos dentro de la historia del arte; las obras de Miguel Ángel, de Leonardo, el cuadro “Guernica” de Pablo Picasso, entre otros, resultan un producto creativo realizado a partir de una investigación, de una búsqueda de conocimiento alrededor de un tema. La “investigación-creación” posibilita un encuentro entre lo interior y lo exterior. La investigación-creación apela también a una mirada abierta e interdisciplinaria, tendiente a cumplir con el pensamiento de Antonio Gramsci, muy pertinente con la problemática que nos ocupa y que aventura: “Instrúyanse porque necesitaremos de toda nuestra inteligencia, conmuévase porque necesitaremos de todo nuestro entusiasmo (...)”.

El fotógrafo Andreas Gefeller (Alemania, 1970), en su serie *Clouds*, se pregunta si las imágenes que muestra son producto de motivos bíblicos o la evidencia del calentamiento global producido por el hombre. Nos recuerda, de algún modo, al fotógrafo Alfred Stieglitz y a su serie *Equivalencias* que también apeló a estos cúmulos atmosféricos como metáfora. El concepto griego de *techne*, en el que se aunaba bajo un denominador común el arte y la técnica, ha dominado nuestra cultura occidental. Luego, la Revolución Industrial marcó en las artes un momento histórico en el que se llegó a diferenciar claramente entre artes manuales y artes dominadas por la tecnología de última generación. La aparición de tecnologías de registro tanto fija como de movimiento respondieron a búsquedas ontológicas de representación y de realidad. Por todo eso podemos aventurar que la visualidad contemporánea se sitúa a caballo de la tradición discursiva de cada medio y de la revolución tecnológica presente. A partir de las interrelaciones estéticas y lingüísticas, cada tecnología singular aplicada a una determinada construcción narrativa sincroniza diversas temporalidades al momento de generar propuestas discursivas y de alguna manera, disuelve los bordes de cada medio a pesar de que se mantenga un atisbo de especificidad (sin que esto sea la norma). Jean Luc Nancy consideraba que las artes nacen de una relación mutua de proximidad y exclusión, de atracción y repulsión y que por tanto se sustentan en esas dobles relaciones (2014).

El escultor y fotógrafo Andy Goldsworthy (Inglaterra, 1956) toma la energía de la Naturaleza como material esculpible para, en la tradición del landart, producir imágenes resultantes. Aúna de esta manera el tema junto al material y al procedimiento. Trabaja con hojas, piedras, ramas, arena y otros elementos que se encuentran en la locación elegida. El tríptico realizado en 2018 mostrando un árbol de avellanas pequeño, con trozos geométricos de hielo metidos en él, une la luz como elaborador de formas con el motivo. Cada toma lo muestra en una hora diferente del día. Esta recolocación de objetos para una instalación *site specific* se aprecia en varias de sus fotografías. Esta forma de trabajo nos conduce a otro pensamiento de Hannah Arendt: “(...) los hombres que actúan y hablan necesitan la ayuda del *homo faber* (...) La ayuda del artista, de poetas e historiadores, de constructores de monumentos o de escritores, ya que sin ellos el único producto de su actividad, la historia que establecen y cuentan, no sobreviviría.” (2009)

La dinámica del arte contemporáneo manifiesta una sinergia entre las actuales disciplinas al aparecer poéticas híbridas. Se puede apreciar también que las convulsiones que se observan entre los significantes suponen una oportunidad para que las diferentes prácticas de expresión puedan repensarse y reformularse. Reinaldo Laddaga (2011) sostiene que toda producción artística es social, que demanda la integración de diferentes dispositivos y que los creadores forman colecciones de piezas (imágenes, textos, sonidos, entre otros) que constituyen la materia prima para la realización de nuevas composiciones. Surge así una “*lógica de coexistencia*”, es decir, sistemas portadores de un sentido conformados por la producción, la significación y la recepción. El trabajo colaborativo llamado *Fields of sight* (2014-2016) de la fotógrafa Gauri Gill (India, 1970) junto al pintor warli Rajesh Vangad (India, 1975) habla de la destrucción del medio ambiente. Cada imagen intervenida

por un grafismo reescribe el concepto de paisaje. La fotografía captura a Vangad en el lugar que le es propio. Él, por su parte, cubre la fotografía, poblando el paisaje con historias de pérdida, poder, ética y una política de la tierra que provienen de la historia de su idioma (la iconografía tribal warli) al inscribir la particularidad del lugar y la cosmología de su comunidad a partir de la no demarcación entre la tierra y el cielo. Justamente la potencia de la producción estética reside en la escritura y reescritura de narrativas visuales capaces de sincronizar y reevaluar diferentes temporalidades y tradiciones. Al crear una geografía imaginaria aparece la tensión productiva entre tradición y contemporaneidad usada como estrategia para abordar una preocupación global.

La fotógrafa española Cristina de Middel (1975) en su serie *Excessocenus* aborda las cuestiones medioambientales en su conjunto, asociadas a la macroeconomía de las rutas africanas haciendo hincapié en los territorios más expuestos. Sin embargo, las imágenes de alto contenido metafórico no aluden a un lugar geográfico determinado sino que resultan expresiones, rasgos que sintetizan cada una de las consecuencias de las acciones excesivas industriales.

Kevin Ochieng Onyango (Kenya, 1998) también de orden conceptual brinda en cada una de sus fotografías un trazo condensado sobre la temática que nos ocupa. En 2021 recibió el premio Environmental Photographer of the Year con su foto *The last breath* en la que un niño respira mediante una máscara de oxígeno conectada a una bolsa de plástico atada a un plantín, sobre un paisaje inquietante de fondo.

En la serie *Anthropocene*, Fernando Molerés (España, 1963) trabaja sobre la obtención de la energía y sus consecuencias. Aparecen así panorámicas imágenes de refinerías y enigmáticas fotos sobre derrames de petróleo y trípticos sobre la polución en el mar. Tomadas en diferentes geografías, todas son muy precisas. Ya en la serie *Melting Landscapes* intenta contrastar la majestuosidad del paisaje con su fragilidad haciendo hincapié en el calentamiento global. Fotos de diferentes glaciares cuya blancura trabaja una tensa calma amenazada por los grados que la desmoronarán en un tiempo breve. Luego el blanco se oscurece al dar pie a imágenes de cenizas volcánicas y cuevas. Se puede apreciar también una video-instalación (3 pantallas) que une ambos proyectos.

Desde una preocupación plasmada en imágenes desde hace doce años, Mandy Barker (Inglaterra, 1964) ha trabajado con científicos con el objetivo de mostrar la contaminación plástica en los océanos del mundo, destacando el efecto dañino en la vida marina y en nosotros mismos. Se destacan las fotos de pardelas (grupo de aves pelágicas de largas alas) fallecidas por la ingesta de plásticos (*Still*). En estas imágenes mezcla dos estéticas: las aves son retratadas con mucho respeto por la dignidad de sus muertes y con una iluminación cálida que las personaliza. Luego aparecen los desechos plásticos agrupados cual foto publicitaria sobre fondo negro y una iluminación fría ad hoc. Este trabajo se convirtió en un fotolibro acompañado por su cuaderno de investigación con anotaciones manuscritas y recortes de diarios científicos. Otro de sus proyectos, denominado *Lunasea* (2019), fue realizado en la Isla Henderson (Patrimonio mundial de la Unesco) que se encuentra en medio del Océano Pacífico. El paisaje de Henderson se asemeja a la superficie lunar, con cientos de boyas de pesca de plástico dispersas como planetas en un sistema solar marino. Las boyas recuperadas representan “lunas” en una órbita bo-

rrosa de plástico en movimiento y polvo de coral. La serie representa las fases de la luna. Estas lunas son interrumpidas por objetos de plástico que crean sombras y oscurecen la luz. Los plásticos hallados en la isla significan que han viajado 5.000 km desde la masa terrestre más cercana. Las imágenes lunares imitan el granulado que habitualmente se observan en este tipo de imágenes y, como en el proyecto ya mencionado, sobreviene un detallado trabajo sobre los restos hallados pero con una estética diferente a la anterior, basada en la textura y la personificación del objeto. Un completo cuaderno de investigación reúne las distintas formas con las que suele mostrar estos proyectos. Otro proyecto llamado *Penalty* fue realizado con pelotas de fútbol.

La interrupción estética

Por lo expuesto hasta ahora se puede introducir las rúbricas *síntoma* e *interrupción* para realizar una verdadera lectura interpretativa acerca del derrotero de las producciones visuales que se ocupan de la tríada capitaloceno, antropoceno, tecnoceno.

Entre 1924 y 1929 Aby Warburg desarrolló su proyecto inconcluso *Atlas Mnemosyne*. Este proyecto mostraba su modo de agrupar una heterogénea serie de imágenes. Por esos años, Walter Benjamin, conocedor del proyecto, estableció un método que se relaciona con el de Warburg, el de un montaje en función de asociaciones e interacciones, es decir, del desciframiento de *síntomas*, en tanto expresión de un malestar, de aquello que no funciona de acuerdo con un discurso determinado temporal y espacialmente. Para Benjamin, gracias a este desciframiento se puede “cepillar a contrapelo la historia” (2007). A propósito, Sigfried Kracauer sostenía que la posibilidad de la fotografía no es solo reproducir un objeto dado sino su capacidad de separarlo de sí mismo. (en Cadava, 2014) En esa separación se crea un espacio intersticial en donde se presenta, se exterioriza el síntoma. Las imágenes por su carácter de inscriptores de sentido, dan cuenta del síntoma y coadyuvan a una mirada crítica y/o redentora de lo real, según sea el caso, pero siempre colaboran con su hermenéutica. La imagen se coloca así entre lo sensible y lo inteligible produciendo un relevamiento de los síntomas. En las diferentes modalidades, desde el orden de lo simbólico, la imagen síntoma tiene una significación que invita a ser descifrada, como un enigma a resolver.

En esta misma línea de pensamiento se puede hablar del concepto polisémico de *interrupción*: en virtud de la crisis planteada, la imagen interrumpe el transcurrir y habilita a la detención de la mirada. La mirada se torna imagen y, al visibilizar, puede marcar el surgimiento de un sujeto político dispuesto a entablar distintas acciones. La imagen crea la condición de posibilidad de interrumpir lo dado, lo hegemónico, la tradición. La interrupción rompe con procedimientos administrativos alienantes de repetición y, por tanto, de abolición de la sensibilidad. La imagen opera así como pausa que convoca a la interrogación. Volviendo a Hannah Arendt (2002): “El pensamiento exige un detenerse y pensar”. Para que “Una vez que se ha reflexionado acerca de su sentido implícito —habitar, tener un hogar, ser alojado— no se está ya dispuesto a aceptar como casa propia lo que la moda del momento prescriba, aunque ello no garantiza de ningún modo que seamos capaces de

dar con una solución aceptable para lo que se ha tornado *problemático*”. Podemos relacionar aquí estas palabras de Arendt con el concepto de *Denkraum* (espacio de pensamiento) del ya mencionado Warburg.

La naturaleza como refugio Producción visual latinoamericana

En América Latina encontramos varios productores visuales que se hacen cargo de esta problemática. Es interesante detenernos en primer lugar en el origen de la denominación América Latina ya que también resulta ilustrativa del comienzo de su camino hacia el capitaloceno y el antropoceno. Algunas fuentes coinciden en que este nombre habría sido inventado y difundido en Francia en la década de 1860, con el objeto de justificar el proyecto expansionista de Napoleón III a partir de la ocupación de México. Habría sido empleada por primera vez en 1861 en un artículo publicado en la *Revue des Races latines*, y unas fechas más tarde lo habrían comenzado a utilizar los propios hispanoamericanos. Ha llamado la atención el uso colectivo de esta denominación respaldada por intelectuales como el chileno Francisco Bilbao y por el cubano José Martí quienes se habían caracterizado como defensores de los derechos de los primitivos habitantes de América y que propiciaban la integración étnica. Otras fuentes indican que fue el mismo Francisco Bilbao quien en 1856 ya hablaba de una *raza latinoamericana*. De este modo, podemos tener una noción de cómo comenzó el proceso de mestizaje cultural estudiado por Serge Gruzinski (2010).

Es interesante detenerse incluso en la figura del naturalista Alexander von Humboldt (1769-1859) quien a principios del siglo XIX marcó una nueva etapa en los estudios naturales al proponer una visión integrada y enfatizar que la naturaleza era para él no solo un fenómeno objetivo sino “un espejo del espíritu del hombre” (Cicerchia, 2019) Al proyectar un saber transdisciplinario e intercultural, concibió una nueva división de la superficie terrestre atendiendo criterios ambientales y combinando la cartografía, la minería, la estadística, la geología, la botánica y la historia natural. A partir de Humboldt, el naturalista viajero debía producir conocimiento equilibrando la información científica junto a una estética narrativa. La fotografía forma parte de esta estética narrativa al provocar una experiencia que activa el pensamiento. A partir de esta concepción analizaré los siguientes productores visuales:

Luján Agusti (Argentina, 1986) fotografía en ocasiones para National Geographic. Así, en marzo 2022, realizó una serie completa sobre los humedales de Tierra del Fuego llamados turberas. Son ecosistemas muy productivos ya que proveen un hábitat para la vida silvestre y contienen enormes reservas de agua, como así también de carbono. Poseen además el potencial de combatir el cambio climático o, en caso de que sufran alteraciones, de fomentarlo. Son las reservas de turba más grandes de América del Sur (el 84% de las turberas de Argentina) y se encuentran en la península Mitre, en Tierra del Fuego. Algunas empresas locales extraen la turba para utilizarla como combustible, fertilizante o absorbente en la

industria pesada. También se la utiliza para mitigar los derrames en las operaciones de extracción de petróleo. Luján también realizó un video, junto a Nicolás Deluca, denominado *El nuevo fin del mundo* realizado en Tierra del Fuego durante el 2020 en el que aluden al fenómeno de la pandemia de Covid-19 en esa región y que formó parte de la *covid19visualproject.org*. Da cuenta de la vastedad pero también, a través imágenes fijas (a modo de *insert*), aporta detalles y otros puntos de vista de una misma escena. En ocasiones utiliza una tonalidad rojiza haciendo alusión a la leyenda de que los indios yaganes (o yámanas) utilizaban el fuego para alertar sobre un posible peligro. El video culmina con la frase que le da título a este apartado: “La naturaleza es nuestro refugio.”

También ligado a National Geographic, Sebastián López Brach (Argentina, 1990) aborda proyectos sobre medio ambiente, especialmente ligados al agua como bien esencial y universal que se extingue por medio de fenómenos varios como sequías, inundaciones, contaminaciones, todos producto de explotaciones irresponsables.

En los últimos tiempos, en la Argentina, los humedales son dañados por la industria inmobiliaria, la concentración turística o, a partir de incendios, para destinar su extensión para el pastoreo o para plantaciones de alto rendimiento comercial. A propósito, Alejandro Chaskielberg (Argentina, 1977) realizó en los últimos años una gran serie denominada *Nature-e* que engloba varias subseries. Con linternas, fuego y exposiciones largas, además de dibujar palabras sobre la superficie, buscó reinterpretar la naturaleza, a partir de performances en el espacio, creadas con fuego y animales. Residiendo en la Patagonia durante el período del Covid 19, este fotógrafo utilizó el fuego como una metáfora para barrer con la realidad pandémica pero, al mismo tiempo, se vio confrontado en el verano con la sequía, época del año en la que ocurren grandes incendios forestales que se tornan incontrolables. También tomó fotografías en casas quemadas que sirvieron para dar a conocer las historias de los vecinos. Estas fotos fueron publicadas por National Geographic. Alfredo Blasquez (México, 1974) ha publicado un fotolibro que se llama *Playa Cero* (2019) y una caja con libro denominada *La playa de los juguetes perdidos* (2021). En ambos el eje central es el uso del plástico en la industria de los juguetes y sus consecuencias sobre el medio ambiente ya que se trata de un material no biodegradable. En *Playa Cero*, a través del ordenamiento de los objetos, clasificaciones según textura, forma y color se enuncia que el destino final de varios objetos es el mar. Por su parte, *La playa de los juguetes perdidos* parte de la conciencia de que el plástico está presente en el 90% de los juguetes. Algunas páginas están armadas como rompecabezas que incitan a completar una figura con fragmentos de distintos objetos. Ambos proyectos parten de plásticos encontrados en las playas mexicanas entre 2013 y 2018 como parte de campañas de limpieza. La intención del autor fue descubrirle a los pedazos de juguetes encontrados una nueva integridad. Giorgio Agamben comprende que el juguete es una materialización de la historicidad ya que presenta y vuelve tangible la temporalidad humana (2007).

Las fotografías que aluden a la basura conectan dos tiempos, el tiempo de la acumulación de residuos que se observa en la imagen y los vestigios de la época (condicionado por la lógica de consumo) en que era un objeto útil pasible de convertirse en futuro desecho. Cabe destacar la labor de Masuk Nolte (1988, México/Perú) por su continuidad y profundidad en el abordaje de la problemática del agua en Perú. Masuk recibió la beca National

Geographic Society COVID-19 Emergency, y en el 2022 fue becario del Pulitzer Center y ganador del Bertha Challenge. Ha registrado en los últimos dos años situaciones apremiantes ocasionadas por la contaminación de los recursos hídricos en varias zonas del Perú: un país donde entre 7 y 8 millones de personas (casi la cuarta parte de la población) no tienen acceso al agua potable. La serie *Historia del Agua en el Desierto* se refiere a la problemática del acceso de agua potable en la ciudad de Lima durante la pandemia del Covid 19. Con la misma problemática ha realizado un extenso reportaje en la ciudad de Belén. Se ha ocupado también del derrame de petróleo de un buque de Repsol en el mar de la costa central de Perú y el impacto de la minería ilegal en Iquitos, en un río cercano que se llama el Nanay.

Los colectivos suelen unirse por afinidades electivas, como plataformas consensuadas de temáticas y pensamientos pero también como galería de exhibición. Enfoco es un colectivo fotográfico argentino integrado por 8 mujeres productoras cuyos proyectos *Herencia vulnerable* y *Tiempos de arena* aluden a la variable del tiempo que, a partir de la acción humana, provoca cambios ecológicos sobre los glaciares y los cúmulos de arena. En el primero (un recorrido desde Groenlandia hasta la Antártida) se une la majestuosidad con la vulnerabilidad. En algunas imágenes aparece alguna persona para aludir a su presencia y su silenciosa pero persistente acción sobre el paisaje. Otras incluyen lobos marinos y luego las imágenes se descomponen en abstracciones. En el segundo proyecto, y con el formato contemporáneo de grilla, muestran desechos sobre el suelo arenoso. La serie, mezcla de fotografías directas e intervenidas deviene en espacios casi totalmente cubiertos por arena, abstracciones y nuevamente la inclusión de alguna figura humana. Esta serie fue realizada en Mauritania, en el noroeste de África.

A través del proyecto *No es una cadena* el colectivo femenino Ruda y Colectiva con once miradas de diferentes países latinoamericanos describe la forma en que se accede a los alimentos. Fue realizado en el marco de la pandemia del Covid 19. Participaron del proyecto la ya mencionada Luján Agustí, Fabiola Ferrero, Morena Joachin, Mayeli Villalba, Gabriela Portilho, Wara Vargas, Paz Olivares Droguett, Koral Carballo, Ximena Vasquez, Angela Ponce e Isadora Romero. Las imágenes corresponden al país de origen de cada una de las integrantes y enfatizan en la desigualdad. Sus imágenes relatan también sobre la producción y la distribución. Ruda Colectiva es un colectivo de fotógrafas que nació de la necesidad de discutir la fotografía desde la perspectiva de ser mujer en América Latina. Sus integrantes representan los siguientes países: Bolivia, Paraguay, Perú, Guatemala, Chile, Ecuador, Colombia, Venezuela, México, Argentina y Brasil.

Cuerpos expuestos

Esta etapa antropocénica ha creado sistemas de destrucción medioambiental y social que han generado lo que Naomi Klein llama “zonas de sacrificio”. Las series que se mencionan a continuación analizan las consecuencias de estas zonas sobre el cuerpo. El corpus fotográfico de *El costo humano de los agrotóxicos* realizado por Pablo Piovano (1981) surge de

varios recorridos del fotógrafo por provincias del centro y norte argentinos en las que se encuentran personas afectadas directa o indirectamente por las zonas tratadas con glifosato. Así pudo comprobar que en la última década se triplicaron los casos de cáncer infantil y se cuadruplicaron las malformaciones congénitas. Estas producciones visuales portan el coraje de ser intempestivas al mostrar lo subyacente despojado de lo Real superficial y configurar así lo subjetivo. A su vez María Eugenia Cerutti (1974) fotografió en diversas urbanizaciones del conurbano bonaerense una serie de ciudadanos que a raíz de las ondas electromagnéticas que emanan ciertas torres de tensión comenzaron a padecer enfermedades serias. El proyecto se llamó *132000 volts, el caso Ezpeleta*. En ambos, el cuerpo devastado da cuenta del ejercicio del poder sobre el hombre, “una suerte de estatización de lo biológico” que Michel Foucault ha denominado “biopolítica” y que enfatiza que el control del cuerpo de los individuos pone en entredicho su cualidad de ser viviente.

Alrededor del año 2016 el fotógrafo franco venezolano Mathieu Asselin (1973) presentó por primera vez su fotolibro *Monsanto: une enquête photographique* tras cinco años de intensa labor. Luego apareció una versión en idioma inglés que ha ido recogiendo varios reconocimientos internacionales. El fotolibro descuella por ser el resultado de una investigación detallada que aporta datos precisos, por las imágenes y, también por la variedad de soportes que se destacan a través de un certero diseño gráfico. Dividido en cuatro capítulos, el segundo se ocupa de lo que denomina el “agente naranja”, es decir, las consecuencias directas sobre el cuerpo de las personas que vivieron en la cercanía de las zonas tratadas por agrotóxicos. Al igual que en el relevo de Piovano aparecen aquí imágenes de malformaciones graves y trastornos genéticos irreversibles. También retratos de familiares de fallecidos, dando cuenta, en definitiva, de las condiciones liminares de vida y muerte de las personas afectadas. Otro gran impacto se recibe en los capítulos finales donde se exponen las publicidades que la misma empresa química han lanzado en su favor. El fotolibro ha sido publicado además en ediciones rústicas para asegurar su llegada a todos los públicos.

“La vida es un impulso hacia lo que todavía no es, y, por lo tanto, detenerse a narrarla es cortar el flujo y salir de la verdad de la experiencia”.⁶

En el ámbito cultural se puede advertir una economía de mercado de productos simbólicos y de sensibilidades que operan sobre el imaginario colectivo internacional. Los trabajos visuales que presentan preocupaciones ecológicas trascienden de modo global aunque estén directamente referidos (y realizados) a y en problemáticas locales. Nuevamente surge con intensidad el concepto acuñado de glocal. La preocupación por el antropoceno al mostrar materiales, geografías y perspectivas auténticamente locales, otorgan una legitimidad global al brindar una cierta percepción del mundo. La visualidad contemporánea en América Latina sugiere un concepto de frontera poroso y abierto, siempre provisional que, al mismo tiempo, demarca una base mínima de representaciones, subjetividades e imaginarios. Dentro de la globalización intercultural, la cuestión centro/periferia no puede ser clasificada como par binario sino en base a una mirada atenta a los encuentros y

desencuentros, a lo situado y específico que, además, incluye lo contingente. Se observan pues dentro del campo artístico, negociaciones fronterizas entre lo excluido y lo admitido. Para explicar esta característica, Nicolás Bourriaud (2015) utiliza el término *exforma* como el que designa la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o inclusión como así también a los signos que se despliegan entre el centro y la periferia y que flotan entre la disidencia y el poder.

Como el análisis debe ser realizado, no sólo a partir de las particularidades estéticas sino también en base a sus condiciones de producción y recepción se puede apreciar que actualmente la movilidad de los productores y de sus obras, el acercamiento del receptor a ellas mediante la web, como así también la amplia difusión de los textos críticos y curatoriales, habilitan a espectadores deslocalizados. Esto resulta sumamente beneficioso con respecto al tema que nos ocupa ya que aspiramos a que obtenga una resonancia integral.

La imagen se hace cargo en muchas ocasiones de las preocupaciones políticas y sociales presentes y responde a la interrogación planteada por Soulages: “¿puede haber proyectos y objetos fotográficos que *a la vez* interroguen a la sociedad y lo político y trabajen desde el sitio de arte?” (2005) Tal vez la respuesta la obtengamos del pensador argentino llamado Rodolfo Kusch: “(...) el arte es una solución para un aspecto fallido de la existencia.” (1955) Así, cada productor visual elige sus propios gestos enunciativos para desarrollar su desvelo medioambiental. Estas *poiesis* integran además las variables contemporáneas que se pueden hallar en el tratamiento de otras temáticas.

Volviendo a Arendt, ella expresa que “hacer y fabricar, como prerrogativas del *homo faber*, fueron las primeras actividades de la *vita activa*.” (2009) Y si bien esta frase contenía un análisis historiador, puede ser tomada como la necesidad de un compromiso porque en acuerdo con Jean Marie Schaeffer “(...) el arte no tiene esencia interna; es un objeto intencional, que es y llega a ser lo que los hombres lo hacen ser y llegar a ser.” (2012)

Por su parte, Timothy Morton (2018) se pregunta ¿Qué tipo de arte le gustaría a una persona con conciencia ecológica? Actualmente tanto la historia del arte como los estudios visuales prestan especial atención a las producciones en torno al medio ambiente ya que está investido de cuestiones sociales, políticas e ideológicas. De este modo, las prácticas visuales en torno a la problemática del antropoceno apelan a experimentar resonancias entrecruzadas entre el sentido inteligible y el sensible. Forman parte de gestos destinados a poner en movimiento y a conmovir aquí y ahora.

Con vistas a seguir insistiendo

Bruno Latour (2007) hace hincapié en la necesidad de discursos híbridos, es decir un abordaje interdisciplinario de estos temas. El pensamiento ambiental tiene relación con la convivencia con el Otro, con una coexistencia proyectada a futuro a través de la creación de una red de preocupaciones y decisiones compartidas para evitar la catástrofe ecológica por venir. Así las prácticas estéticas se hicieron, se hacen y se harán cargo a modo de traza, relato y poética de estos sucesos geopolíticos.

Como se ha podido entrever a lo largo de todo el escrito existe una estrecha relación del capitaloceno y el antropoceno con las variables de espacio y de tiempo. Esta relación es coincidente con la que la fotografía mantiene con las mismas variables cronotópicas. Si pensamos junto al ya mencionado Warburg de que el tiempo introducido en una imagen produce una especie de *sismografía*, es decir un movimiento telúrico de sorpresa, conocimiento y afectividad podemos concluir en que a partir de la misma aparece la posibilidad de reflexión y acción en el devenir próximo.

El lenguaje visual se constituye entonces en una plataforma desde donde se agita la rutina de las representaciones y desde donde tratar de enmendar ciertas acciones que atentan contra el futuro compartido para convertirse en una experiencia significativa.

Notas

1. Merleau Ponty Maurice (1986), *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós
2. Cuaderno n° 129 *Actores inesperados: lo que atraviesa el campo de la imagen* publicado también en conjunto con la Universidad Jorge Tadeo Lozano.
3. Nicolás Bourriaud ha escrito “La gran aceleración-Arte en el Antropoceno”, texto acompañante de la IX Bial de Taipei, que se llevó a cabo desde el 13 de septiembre hasta el 4 de enero del 2015 y que él mismo curara.
4. El desierto entra en la ciudad es el título de una pieza de cuatro actos del escritor argentino Roberto Arlt.
5. Varias películas distópicas hacen referencia a este panorama. Por citar tan solo un ejemplo: *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017) y en el ámbito de las películas infantiles *Mascotas unidas* que muestra un grupo de animales que debe escapar de Ciudad Robot (Reinhard Klooss, 2019)
6. Ricardo Piglia en *Los años felices*, segundo tomo de *Los diarios* de Emilio Renzi.

Referencias bibliográficas

- Agamben Giorgio (2007), *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Arendt Hannah (2002), *La vida del espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Arendt Hannah (2009), *La condición humana*, Buenos Aires: Paidós
- Bauman Zygmunt (2009), *Ética posmoderna*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Benjamin Walter (2007), *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata: Terramar Ediciones
- Bourriaud Nicolás (2015), *Ex forma*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Cadava Eduardo (2014), *Trazos de luz*, Buenos Aires: Palinodia
- Cicerchia Ricardo (2019), *La sociedad de la cultura. Tránsitos en el largo siglo XIX*, Rosario: Prehistoria Ediciones
- Costa Flavia (2021), *Tecnoceno: Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*, Buenos Aires: Taurus

- Didi Huberman Georges (2008), *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Machado Libros
- Fischer Mark (2019), *Realismo capitalista*, Buenos Aires: Caja Negra
- Gruner Eduardo (2015), “La invención del desierto” en *Astragalo* n° 20
- Guattari Félix (1989), *Las tres ecologías*, Pre-Textos: Valencia
- Kusch Rodolfo, “Anotaciones para una Estética de lo Americano” en *Comentario* N° 9, *Buenos Aires, diciembre 1955*
- Laddaga Reinaldo (2011), *Estética de laboratorio*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Latour Bruno (2007), *Nunca fuimos modernos*, Buenos Aires: Siglo XXI
- Schaeffer Jean Marie (2012), *Arte, objetos, ficción, cuerpo*, Buenos Aires: Biblos
- Soulaiges François (2005), *Estética de la fotografía*, Buenos Aires: La Marca

Bibliografía:

- Cortés Rocca Paola (2022), prólogo en Joselit David, *Tradición y deuda*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Nancy Jean Luc (2014), *El arte hoy*, Buenos Aires: Prometeo.
- Niedermaier Alejandra (2016), “La fotografía como salvaguarda” en http://www.tramayfondo.com/actividades/viii-congreso/ponencias/pon07_8congreso_infancia-y-violencia.pdf
- Niedermaier Alejandra (2018), “Posibilidades de la imagen en tiempos de oscuridad” en Goyez Narváez Julio, Niedermaier Alejandra (comp.), *El giro visual*, Cuaderno n° 79: Universidad de Palermo.
- Niedermaier Alejandra (2021), “Latidos visuales” en Paez Vanegas Camilo, Niedermaier Alejandra (comp.), *Actores inesperados: lo que atraviesa el campo de la imagen*, Cuaderno n° 129: Universidad de Palermo
- Speranza Graciela (comp) (2019), *Futuro presente*, Buenos Aires: Siglo XXI
- Quijada Mónica (1998), “Sobre el origen y difusión del nombre América Latina” en *Revista de Indias*, vol. LVHI, núm. 214
- Gruzinski Serge (2010), *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Morton Timothy (2018), *El pensamiento ecológico*, Buenos Aires: Editorial Planeta, libro digital.
- Parikka Jussi (2021), *Una geología de los medios*, Buenos Aires: Caja Negra

Abstract: A global analysis of visual productions will be carried out around the contemporary phenomenon of the Capitalocene, the Anthropocene and the Technocene. This research combines the aesthetic-visual projects with the scientific alarms that appear – as a shock – regarding the future of the earth.

Keywords: capitalocene – anthropocene – technocene – contemporary visual productions – aesthetic aspects

Resumo: Uma análise global das produções visuais será realizada em torno do fenômeno contemporâneo do Capitaloceno, do Antropoceno e do Tecnoceno. Esta pesquisa combina os projetos estético-visuais com os alarmes científicos que aparecem – como um sobressalto – em relação ao futuro da Terra.

Palabras chave: Capitaloceno - Antropoceno - Tecnoceno - Produções Visuais contemporâneas - Sua Estética

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]
