



Un Atlas del Antropoceno. Una comuna a imaginar

Por la Lic. Ayelén Poggi

“E” de “Espigar” nos dice Agnès Varda en su documental *Los espigadores y la espigadora*, mientras nos muestra la imagen de la enciclopedia francesa, un Atlas visual y escrito, ese gran dispositivo de montaje de la Ilustración. “Espigar es recoger después de la cosecha. El espigador, la espigadora es quien espiga. Antes eran siempre espigadoras. Las más conocidas, pintadas por Millet, aparecían en los diccionarios. El original está en el Museo de Orsay”. Vemos el cuadro de Millet. Si en el arte existe algo así como la belleza, está contenido en él. Son espigadoras, recolectan aquello que sobra y nadie reclama. Tienen hambre, pero en el cuadro de Millet parecería que las tres, como las tres gracias, estuvieran orando a Dios, agradeciendo lo que la naturaleza regala.

En un acto de “iluminación profana” como diría Benjamin, Varda realiza un magistral juego de montaje. “Si el espigueo es de otra época, el gesto es el mismo en nuestra sociedad que come hasta la saciedad”, nos dice y nos muestra el gesto del pobre espigando en la basura. Todo queda subvertido, lo sagrado se vuelve profano y por lo tanto, diría Agamben, al profanarse retorna a lo político, a lo público. Y al retornar a lo público, retorna a la posibilidad de volver a dialectizar un discurso instituido.

Recolectemos este gesto de Varda, y salga-

mos a espigar imágenes, a profanarlas, a volver a ubicarlas dentro de lo público. Hagamos una genealogía de la imagen en el momento en que ella se hace cómplice de la destrucción de la vida.

“A” de Antropoceno

El término *Antropoceno* deriva del griego *ánthropos*, *hombre*. Fue acuñado en el año 2000 por dos académicos holandeses: el químico atmosférico Paul J. Crutzen y el biólogo Eugene Stoermer. Designa una nueva era geológica caracterizada por el terrible impacto del hombre sobre el ecosistema terrestre. Si bien sigue siendo tema de debate la fecha de comienzo de esta era, lo que es seguro es que ella comienza o se intensifica a partir de la Revolución Industrial. Es por este hecho que muchos teóricos prefieren usar otro término: *Capitaloceno*, para poner el acento en la causa de estas transformaciones: el capitalismo.

Y es en el comienzo del capitalismo, en el Renacimiento con la revolución mercantil y el surgimiento de la burguesía, y su despliegue en la modernidad, donde la naturaleza se convierte en algo separado del sujeto, dominada por la vista. Pero en la era del Antropoceno ya no es posible seguir manteniendo la separación entre Naturaleza y Cultura, dada

por la primacía del sujeto. Necesitamos darnos cuenta de que esta excepcionalidad humana es una invención, una manera de explicar la relación con el mundo entre otras posibles.

Como plantea Morizot (2021):

“(…) la crisis ecológica actual, más que una crisis de las sociedades humanas por un lado, o de los seres vivos por otro, es una crisis de nuestras relaciones con los seres vivos.

(…) consideramos a los seres vivos, en esencia, como un decorado, como una reserva de recursos disponible para la producción, como un lugar de vuelta a los orígenes o como un soporte para la proyección emocional y simbólica. Ser un decorado y un soporte para la proyección supone haber perdido la consistencia ontológica propia. Algo pierde su consistencia ontológica cuando se pierde la facultad de prestarle atención como un ser de pleno derecho, que cuenta en la vida colectiva. La caída del mundo vivo fuera del ámbito de la atención colectiva y política, fuera del ámbito de lo importante, es el acto inaugural de la crisis de la sensibilidad. Por «crisis de la sensibilidad» entiendo un empobrecimiento de las relaciones que podemos sentir, percibir, comprender y tejer con los seres vivos. Una reducción de la gama de

afectos, de objetos, de conceptos y de prácticas que nos vinculan a ellos”. (p. 17-19)

Dentro de esta *Episteme*, entendida en el sentido de Michel Foucault, como una red de relaciones que unen diferentes discursos, o como un dispositivo discursivo que determina lo pensable y no pensable de cada época, necesitamos, para subvertir esta situación, ser conscientes de qué sujetos somos y con qué dispositivos nos hemos construido para poder elegir otra manera de habitar el mundo.

Si, como define Agamben (2018) se puede llamar dispositivo “a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (p.20-21) y sujeto “a lo que resulta de las relaciones y, por así decir, del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los dispositivos” (p.21), tenemos que preguntarnos *¿Con qué discursos y a través de qué dispositivos, llegamos a la era del Antropoceno?*

Espigaremos algunos ejemplos de dispositivos visuales que han configurado nuestra manera de relacionarnos con la Naturaleza.

“P” de poder. El poder de las imágenes

Nos dirigimos a Siena, en esta ciudad encontramos en el Palazzo Pubblico un importante fresco conocido con el nombre de *Allegoria edeffetti del Buono e del Cattivo Governo* realizado por el pintor más importante de ese momento, Ambrogio Lorenzetti, entre los años 1338-1339.

En la historia del arte italiano es la primera obra con un contenido no religioso sino político y filosófico. El supuesto doctrinal remite al pensamiento de Santo Tomás de Aquino en que refleja la jerarquía de principios y virtudes éticas en el manejo de los



Rafael. Escuela de Atenas



Effetti del Buon Governo in città, 1338/1340, Sala della Pace, Palazz Pubblico, Siena.

gobiernos, exponiéndose las causas y los efectos de su buen o mal manejo. Esta obra encargada a Lorenzetti se encontraba en la sala en la cual los nuevos gobernantes, dentro de los cuales se encontraban ya incluidos integrantes de una nueva clase social que estaba surgiendo, la burguesía, decidían y configuraban la nueva estructura de la vida social de las ciudades.

Para el propósito de este artículo nos interesan los frescos conocidos como: *Effetti del Buon Governo in città* y *Effetti del Buon Governo in campagna*. En el mismo vemos ya los principios que organizaron la ciudad moderna. En la ciudad vemos a sus habitantes alegres y disfrutando del beneficio de la mercantilización de distintos productos. Una muralla separa la ciudad del campo. El campo se presenta como lo otro de la ciudad, de él se extraen los alimentos y productos que el hombre necesi-

ta y consume en la ciudad. La separación entre Cultura y Naturaleza es clara. La Naturaleza aparece solamente como mercancía al servicio del hombre y como un lugar distinto a la cultura, un lugar del que incluso hay que cuidarse. Las murallas no solo nos protegen de la guerra sino de una presencia que comienza a sernos extraña.

Es también en el Renacimiento cuando surge la idea de que el cuadro es como una ventana a la que asomarnos. El espacio representado como espacio perspectivo, es concebido como un espacio universal, unitario y homogéneo. Esa ilusión de profundidad, exponiendo el punto de fuga, manifiesta el carácter dominable del espacio a través de la vista que lo abarca. Lo que es aún más interesante es ver cómo muchas veces ese punto de fuga desde el cual se estructura la realidad es una ventana que da a un paisaje. El paisaje, que



Effetti del Buon Governo in campagna, 1338/1340, Sala della Pace, Palazz Pubblico, Siena



Venus durmiente, Giorgione, 1510

había quedado separado del sujeto, confinado este a la ciudad, conformando la dicotomía Cultura/Naturaleza, reaparece en la pintura como ventana y por lo tanto, como cuadro duplicado en la estructura. Podemos verlo en, por ejemplo, *Annunciazione di Castello* de Sandro Botticelli del año 1480. A la naturaleza no se puede acceder de manera “natural” pero sí se puede ir concibiendo como un objeto de consumo mercantil. El paisaje es el primer objeto artístico de consumo capitalista.

Yéndonos más adelante en la historia, es muy interesante lo que plantea Jens Andermann. Si comparamos por ejemplo *La Venus durmiente* de Giorgione del año 1510, con un fotograma de Elizabeth Taylor de la película *Suddenly, Last Summer* del año 1959, nos damos cuenta cómo el paisaje devuelve en forma de placer sublimado, nuestra propia alienación de ese territorio en el que ya no estamos como habitantes. El paisaje, como la pornografía, se consume, pero no se habita. No es casual que si tomamos las ilustraciones sobre la colonización de América, como por ejemplo,



Alegoría del descubrimiento de América (grabado de Theodoor Galle con dibujo de Stradanus para la serie *Nova reperta* editada por Philips Galle, hacia 1600), veamos al colonizador hombre con su estandarte fálico “descubriendo” a una mujer desnuda, “América”, en un acto de clara connotación sexual.

Teniendo en cuenta lo anterior, muchos teóricos han comparado, haciendo uso de su similitud fonética, el

paisaje con el *pasaje*. El *pasaje*, ese templo de la mercancía que tanto ocupó a Walter Benjamin en sus estudios, surge luego de la Revolución Industrial como lugar en el cual poder depositar la producción mercantil para exhibirla y ser consumida. Éste es ahora esa calle cuya única libido es el comercio, sólo atento a incitar el apetito.

Es interesante detenernos un poco en este punto. Cuando Benjamin en su famoso escrito *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*, dice al final que la humanidad observa su propia destrucción con goce estético y que esto es el resultado de la estetización de la política, opone como solución la politización del arte. ¿Pero qué sería? Como bien analiza Susan Buck-Morss, **poli-**

Alegoría del descubrimiento de América

tizar el arte es romper la anestesia del sensorio corporal en el cual ha caído el hombre desde la Revolución Industrial.

Benjamin había estudiado, apoyado en los escritos de Freud, cómo el ser humano padecía el cambio que las ciudades sufrían en el siglo XIX a partir de la industrialización. Fábricas, fábricas y fábricas, la clase obrera y sus cientos de horas de trabajo, el dolor del trabajo, los mutilados que las fábricas vomitan, adueñándose de sus cuerpos y comprando sus partes en una producción voraz y sin ningún cuidado. Tullidos que luego tendrán como único destino la calle como vivienda.

Dentro de este panorama es lógico deducir que, el surgimiento de las drogas en este siglo, tuvieron el gran papel de anestesiar a los habitantes para poder soportar la ciudad y sus contradicciones. De hecho, la propia anestesia utilizada para operar, fue descubierta dentro de estas circunstancias. La anestesia comienza a ser una necesidad para

quien vive en estas urbes, pero tenemos que preguntarnos hasta dónde no empieza a ser ella misma un increíble dispositivo de control. Cuerpos dóciles, anestesiados. Este elemento no es menor para el tema ecológico concreto que nos reúne. Si en algo el arte tiene que contribuir en estas circunstancias es a **romper la alienación en que ha caído el hombre.**

Retomando la correspondencia Paisaje/Pasaje, vemos cómo se asocia en ambos su elemento capitalista de consumo. El Paisaje se ha convertido en una mercancía a contemplar y consumir, incluso de manera libidinal, como lo es la mercancía que exhiben los escaparates de los Pasajes. Esos escaparates que muestran los productos en su espectacularidad, quitándoles toda conciencia de proceso de producción. Lo mismo pasa con los paisajes, se espectaculariza cada vez más para ser consumidos. No es de extrañar ver obras artísticas de paisajes en este periodo



El corazón de los Andes de Frederic Edwin Churchen 1859

que compiten con la espectacularidad de los escaparates, incluso del cine, como ser *El corazón de los Andes* de Frederic Edwin Churchen 1859 y su majestuoso y espectacular dispositivo de exhibición. Porque la imagen es también su dispositivo de exhibición.

“G” de Gaia

Tenemos varios pensadores desde el siglo XIX que comienzan a poner el acento en esta dicotomía Naturaleza/Cultura y en las consecuencias que ella trajo en la relación con lo material.

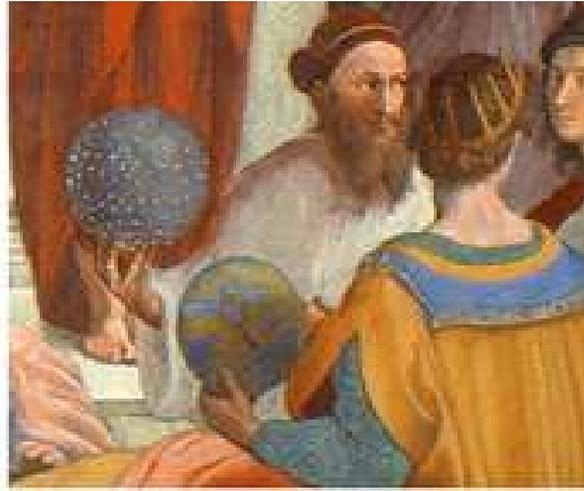
Quisiéramos detenernos en un filósofo alemán, que retomando la crítica que Martin Heidegger hace de la filosofía moderna, en un escrito llamado *La época de la imagen del mundo*, va a pensar los fundamentos de la globalización. Estamos hablando de Peter Sloterdijk en su libro *Esferas II. Globos* en donde recorre una historia del mundo político basada en las imágenes rectoras morfológicas de la esfera y del globo.

Nos gustaría rescatar tres imágenes. Tres dispositivos que configuraron nuestra manera de relacionarnos con la tierra. La primera es el *Atlas Farnesio* siglo II d. C.. En esta primera imagen tenemos a Atlas sosteniendo el mundo. Atlas **siente** el mundo. Y curiosamente, Atlas que es el nombre que también se da (como ya hemos hablado al comienzo) a las enciclopedias visuales, a ese dispositivo visual de imágenes, no ve el mundo. Lo sostiene pero no lo mira. El mundo no está a la vista para ser dominado por la mirada. Pero, pasemos al segundo ejemplo, al grupo de cosmólogos que se encuentra en *La escuela de Atenas* de Rafael del año 1510. En ellos vemos cómo la tierra, como un globo, se encuentra en la mano y a la vista. Podemos pensar entonces que si bien hemos ubicado la era del Antropoceno en la modernidad, la relación con la tierra como elemento a ser dominado ya está con los griegos, aunque se haya intensificado en la modernidad. Tampoco ayudaría mucho en esta relación la visión que las religiones monoteístas han tenido sobre ella, ya que, más allá de sus diferencias, en todas hay una primacía de lo humano por sobre lo natural. La tercera imagen es el

Retrato de la armada de artista desconocido en 1588, donde vemos la mano de Isabel I de Inglaterra sobre el globo terráqueo. El elemento colonizador y extractivista está totalmente presente en esta imagen. Hemos ingresado en la modernidad.

Pero, para muchos autores, habría una hipótesis que desarticularía todo este relato, ella es la hipótesis Gaia. La hipótesis fue ideada por el químico James Lovelock en 1969 (aunque publicada en 1979), siendo apoyada y extendida por la bióloga Lynn Margulis. Según la hipótesis Gaia, la atmósfera y la parte superficial del planeta Tierra se comportan como un sistema donde la vida, su componente característico, se encarga de autorregular sus condiciones esenciales tales como la temperatura, composición química y salinidad en el caso de los océanos. Gaia se comportaría como un sistema autorregulado, que tiende al equilibrio, lo que lo asimila a un ser vivo. Lo interesante de esta hipótesis y que subvierte la mirada que teníamos hasta el momento de la tierra es, como dice Isabelle Stengers (2017), que:

“Ya no nos enfrentamos con una naturaleza salvaje y amenazadora, ni con una naturaleza frágil, que hay que proteger, ni con una naturaleza que se puede explotar a voluntad. El caso particular es nuevo. Gaia, la que hace intrusión, no nos pide nada, ni siquiera una respuesta a la pregunta que impone. Ofendida, Gaia es indiferente a la pregunta «¿quién es responsable?» y no actúa como justiciera (...). Porque la misma Gaia no está amenazada, a diferencia de las muy numerosas especies vivas que serán barridas por el anunciado cambio de su medioambiente, de una rapidez sin precedentes. Los innumerables seres vivos que son los microorganismos, en efecto, seguirán participando en su régimen de existencia, el de un «planeta viviente». Y es precisamente porque ella no está amenazada por lo que dará un sentido de caducidad a las versiones épicas de la historia humana, cuando el Hombre, erguido sobre sus dos patas y aprendiendo a descifrar las «leyes de la naturaleza»,



Atlas Farnesio, Siglo II D.C./Escuela de Atenas, Rafael/Retrato de la armada, 1588, autor desconocido

comprendió que era dueño de su destino, libre de toda trascendencia. Gaia es el nombre de una forma inédita, o si no olvidada, de trascendencia: una trascendencia desprovista de las altas cualidades que permitirían invocarla como árbitro o como garante o como recurso; una disposición quisquillosa de fuerzas indiferentes a nuestras razones y a nuestros proyectos”. (p.56)

Gaia no nos necesita, somos los culpables de nuestra futura extinción y la de todos los seres vivos no humanos. Ella seguirá viva, sin nosotros.

“A” de arte.

Si tomamos como parámetro lo descrito hasta el momento y, además el diagnóstico de Morizot de entender la crisis ecológica como

una **crisis de sensibilidad**, nos parece importante preguntarnos *¿qué significa para el arte encontrarse con el Antropoceno? ¿Por qué plantearlo como una vía que ayude a construir una nueva habitabilidad?*

Necesitamos crear una sensibilidad diferente frente a la situación en que vivimos. Necesitamos, como dice Stengers (2014) pensar una cosmopolítica, es decir, una política no sólo humana sino plegada de entidades potencialmente infinitas.

Frente a este desafío, **necesitamos darle dignidad a la imaginación como herramienta y al arte como espacio de experimentación, para crear sensibilidad y propuestas de cómo vivir en un mundo dañado.**

Dice Didi-Huberman (2020):

“(…) la imaginación revelaría en la humanidad la potencia misma de su propia libertad. Es por tanto común en muchos sentidos: por un lado la disfrutamos todos, ya que no existe nadie que nunca haya imaginado; también partici-

pa, según la terminología kantiana, de un “sentido común estético” (...) En cualquier caso, en lo que se basa la noción kantiana de “juicio” en la *Crítica de la facultad de juzgar* no es, en el fondo, otra cosa que esta común libertad que ejerce la imaginación de cada uno (...)

Vemos pues en qué sentido sería la imaginación nuestra facultad común, no obstante, yo añadiría “nuestra Comuna”, una palabra que debe ser pensada en femenino y con C mayúscula: algo así como nuestra primera facultad de sublevación, nuestra primera potencia “libre” de reorganizar el mundo de otra forma, de una manera más justa. Esto podría llamarse utopía. Y concentra todo el sentido de la filosofía de Ernst Bloch, (...): ‘La utopía política se mantiene como la categoría fundamental de nuestro tiempo. La utopía no es la huida hacia lo irreal, es la exploración de las posibilidades objetivas de lo real y de la lucha por su concreción’.

Nuestra utopía marca el tono del tiempo. Fue Hannah Arendt quien recordó que marcar el tono del tiempo, es una cuestión de libertad, de sensibilidad, y fundamentalmente una cuestión de imaginación. Se necesita imaginación, esta común facultad, para que este, nuestro tiempo, se haga Comuna, se nos presente como la causa común por la cual luchar. Sublevarnos frente a toda política que pretenda seguir siendo extractivista con esta tierra que nos cobija. Sublevarnos frente al hecho mismo de habernos quitado el espacio común, el espacio político. Si el capitalismo ha tenido éxito en su destrucción es gracias a romper entre los humanos el lazo público, común de la política.

Necesitamos recuperar el espacio público, común, hacer Comuna entre los hombres y volver a reorganizar, desde la imaginación como herramienta, un sistema de vida que nos permita seguir habitando en comunión con los demás seres vivos esta tierra. Necesitamos convertirnos en artesanos de la Comuna.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2016). *¿Qué es un dispositivo?* Adriana Hidalgo editora.
- Andermann, J. (2008). *Paisaje: Imagen, entorno, ensamble*. Orbis Tertius, 13(14). Recuperado a partir de <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01>
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en *Discursos Interrumpidos I*. Taurus.
- (2005). *Libro de los Pasajes*, edición de Rolf Tiedemann, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Akal.
- Buck-Morss, S. (2014). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. La Marca Editora.
- Didi-Huberman, G. (2020). *La imaginación, nuestra Comuna*. TheoryNow. *Journal of Literature, Critique, and Thought*, 3(2), 5–21. <https://doi.org/10.30827/tmj.v3i2.13931>
- Heidegger, M. (1996). *La época de la imagen del mundo* en *Caminos de bosque*. Alianza.
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta*. Siglo XXI Editores.
- (2021). *¿Dónde estoy?* Ed. Taurus.
- Latour, B. y Schultz, N. (2023). *Manifiesto ecológico político*. Siglo XXI Editores.
- Morizot, B. (2021). *Maneras de estar vivo. La crisis ecológica global y las políticas de lo salvaje*. Errata naturae editores.
- Sloterdijk, P. (2004). *Esferas II. Globos*. Siruela.
- Stengers, I. *La propuesta cosmopolítica*. REVISTA PLÉYADE 14 / ISSN: 0718-655X / JULIO-DICIEMBRE 2014 / PP. 17-41
- Stengers, I. (2017). *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*. Futuro Anterior Ediciones.
- Varda, A. *Los Espigadores y la espigadora (Les glaneurs et la glaneuse)*, (2000, 82 minutos) <https://ok.ru/video/1658331138761>