Fukushima Ostranenie

Diego Vites

jpg imagen o naturaleza
© Diego Vites García
con la colaboración de Pablo de Soto

Zona C
Rúa de San Domingos de Bonaval, 1
Santiago de Compostela

3 de junio - 31 de julio de 2015

Dirección
Ania González

PUBLICACIÓN

Textos
Ania González
Federico López Silvestre
Pablo de Soto
María Ptqk
Pablo Jarauta

Traducción y revisión
Servicio normalización lingüistica
do Concello de Santiago / Axóuxere Editora

Diseño y maquetación
el estudio™
elestudiotm.com

Edita
La Piscina Editorial
lapiscinaeditorial.com

Depósito Legal C915-2015

7

¿Friedrich? No, un dron. Genealogía de una exposición
Ania González

11

Unas buenas dosis de catástrofes
Federico L. Silvestre

27

Las imágenes de #Fukushima: el mapa de lo invisible y el vertedero de tierra radiactiva, o una ontología de naturaleza post-nuclear
Pablo de Soto

47

Gaia, la indiferente
María Ptqk

53

Más allá del ojo
Pablo Jarauta

¿Friedrich? No, un dron. Genealogía de una exposición

Ania González

"De repente tenía este gigantesco espacio a cielo abierto
para mí sola y empecé a hacer estas figuras erguidas.
Un amigo me preguntó qué estaba haciendo.
Le dije: me siento tan sola que estoy reconstruyendo
a esta gente a mi alrededor."

Louise Bourgeois

"Bourgeois reconstruye a las personas de las que
se había segregado. Les echa de menos, como si sufriera
algún tipo de dolor fantasma. los reconstruye como prótesis"

Beatriz Colomina

"jpg imagen o naturaleza" es un intento de salir de la exposición por la exposición, de abandonar el arte por (pasando a través de) el arte y sobre todo, de deshacerse de la imagen y de la idea del trabajo comisarial en la dirección de un proyecto expositivo comunal. "Hablamos de no repetir", decían Cabello Carceller en una videoentrevista reciente; nosotxs también.

Al principio vino la idea de la exposición como texto, después el recuerdo de un aprendizaje: "si estas son las condiciones en las que vivimos, estas son las condiciones en las que producimos", entremedio Diego Vites toma la decisión de irse a América. La exposición comienza a escribirse en el ejercicio de un desplazamiento radical. El artista ya no está aquí y la distancia transoceánica se convierte en *un gigantesco espacio a cielo abierto* en el que pensar el propio deseo expositivo: ¿cómo exponer el trabajo de un artista que afronta las primeras decisiones importantes sobre la condición estética de su vida? ¿qué relación existe entre la obra seleccionada para formar parte de una exposición y el trabajo de creación que esta representa? ¿qué quiere la exposición?

Las preguntas comienzan a responderse por la última: "jpg imagen o naturaleza" quiere ser asequible, abrir una brecha pequeña, definida y suficientemente profunda a través de la que canalizar toda la potencia de un esfuerzo limitado en el tiempo, en lo económico y en la eficacia para que mediante la conexión con otros regímenes de producción similares pueda llevarnos a un lugar en el que aún no estamos.

Respecto a las otras cuestiones, la respuesta se da en las decisiones metodológicas: sustituir la obra del artista por el trabajo de investigación "Imagen (.jpg) arte o naturaleza", en el que Diego Vites fracasa ante el formato que le impone el trabajo académico de fin de Master en arte, museología y crítica contemporáneas de la Universidad de Santiago de Compostela y utiliza las imágenes para construir y transmitir una idea desde la que lee y obliga a leer, a aquellxs que le exigen un formato textual, el mundo en su condición radicalmente actual de iconosfera.

Como contrapunto colocar la creación visual de un investigador, Pablo de Soto, quien en ese mismo año en el que Vites presenta su trabajo sobre la circulación global en la red de las imágenes de la historia del arte y de la historia actual escogiendo como caso de estudio la catástrofe múltiple de Fukushima, realiza una residencia de investigación en Japón que dedica al desarrollo de un proyecto de archivo, interpretación y visualización de una nueva ontología post-nuclear de la imagen de naturaleza. Uno y otro ejercicio se acompañan de un video con el que interpretar las imágenes mediante la reproducción de su comportamiento: el movimiento.

Por último, entender la exposición como el trabajo previo de edición de otro formato más útil, la publicación; la conexión con La Piscina Editorial la hace el propio proyecto en su proceso autoconstituyente; el trabajo de la editorial canaria "Fukushima ostranenie" es el título de la primera edición en papel del trabajo de Diego Vites. En la publicación participarán Federico López Silvestre, director del Master en el que surge esta obra y especialista en estética y paisaje, Pablo Jarauta, investigador al que Diego Vites conoce en una de sus conferencias sobre la utopía en un festival de edición independiente,

la investigadora María Ptqk, autora del texto " La Academia en el matorral" en el que se dota de un territorio concreto a esto que hacemos cuando trabajamos en teoría desde las periferias, el propio Pablo de Soto y yo; mi papel: aportar una subjetividad suficientemente despersonalizada, un falo, en el sentido lacaniano de punto de fijeza, capaz de alojar en sí y convertir en una singularidad con voz toda esa producción inmaterial de conocimiento colectivo que será la exposición. Estamos aquí, escribiendo el texto que servirá de introducción a esta operación en lo visible y algo sucede, Diego Vites me envía el video sobre su trabajo. Sin saberlo, o quizás sin saber hacer otra cosa que no sea eso, Vites crea una obra de una potencia resignificadora extraordinaria.

El video pasa a ocupar el lugar central de la exposición, las lógicas tradicionales del espacio expositivo comienzan a reaparecer, no importa, el proceso por el que la obra ha llegado a ser obra ha creado una nueva imagen de arte, de naturaleza; un paisaje nuevo.

Hemos desterrado a Friedrich de su peñasco, le hemos expropiado la finca de *lo sublime*, hemos revocado su propiedad individual y se la hemos devuelto a los comunes, hemos sustituido su silueta negra por un dispositivo colectivo, una prótesis; nos hemos desplazado lo suficiente como para poder tomar conciencia de que ya no repetimos más, en el ejercicio de la representación, su siglo, sus placeres y su angustia; acabamos de inaugurar el nuestro, nuestro goce y nuestra incertidumbre: en la proliferación continuada de la visibilidad global un orden concreto ha cristalizado; los atentados, los tsunamis, los accidentes nucleares, la liberación de la economía, los terremotos y los agujeros atmosféricos lo han quebrado, estábamos trabajando en el montaje de una contravisualidad que se ha dejado llamar, mientras aún no era suficientemente autónoma, arte. Ahora otra silueta ha aparecido en el paisaje. ¿Friedrich? No, un dron.

El esfuerzo pide un banco en el que descansar el cuerpo, ante la obra, tras la actualización. Lo hemos dispuesto todo para que podáis compartirlo.

Unas buenas dosis de catástrofes

Federico L. Silvestre

1. Por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa...

Hace décadas que los campos que nos rodean son fruto del trabajo humano e incluso «los objetos de la 'certeza sensible' más simple vienen dados por el desarrollo social, la industria y los intercambios comerciales». Sin ir más lejos, en Galicia nos sentimos asediados por eucaliptos, molinos de viento y castaños, pero sabemos que los dos primeros llegaron hace poco y que los segundos los trajeron los romanos. Casi todos esos símbolos fálicos han sido mil y una veces trasplantados, de manera que solo nos queda aceptar que Marx llevaba razón cuando dijo que en el mundo actual el hombre ya está siempre frente a una naturaleza que es histórica y a una historia que es natural[1].

Nada sobre la faz de la Tierra parece ajeno a nuestra mano. Incluso las reservas naturales son gestionadas por biólogos que se encargan de controlar estadísticamente los avances de fauna y flora[2]. Y, como nada es ajeno al hombre, la especie percibe cada catástrofe como nefasto reflejo de sus propios desaguisados.

Puede decirse que las representaciones de los desastres ocupan en la actualidad el lugar que antaño ocuparon las alegorías. En las mismas, la historia aparecía como naturaleza en decadencia y, aunque lo más frecuente consistía en colocar referencias a la muerte en bodegones o ricos gabinetes –las famosas *vanitas*–, a veces se daba forma a panorámicas catastróficas o a verdaderas ruinas. Por ejemplo, los restos de la Antigüedad pagana en Roma le servían a Hermann Posthumus para referirse a la caducidad de las cosas: *Tempus edax rerum* (1536). Un grabado de Vredeman de Vries titulado *Ruina* (1577) presentaba un paisaje destrozado por el fuego, el tiempo y las batallas, que incluía una imagen de la muerte con guadaña. Y nu-

[1] V. Marx & Engels: *La ideología alemana*, Valencia, Universidad de Valencia, 1994.

[2] Acerca de la paradójica noción de «Tierra Virgen», véanse los comentarios de Yi-Fu Tuan en «El yermo» en *Topofilia*, Barcelona, Melusina, 2007.

merosos lienzos de Monsu Desiderio de principios del XVII plasmaban el pavoroso aspecto de las ciudades tras unos desastres que sugerían Apocalipsis varios y todo tipo de Juicios Finales[3].

Con estos y otros cuadros, se pone de manifiesto que la tradición catastrófica es antigua. Sin duda, entre los siglos XVIII y XXI, las representaciones se han multiplicado. Sin embargo, lo propio de nuestra época es que, como nada del mundo es ya ajeno a lo humano, la especie percibe los desastres como los niños la rotura de un vaso, es decir, con un considerable sentimiento de culpa. Fueron los procesos de objetivación y cosificación de la naturaleza perpetrados por ciencia, filosofía y técnica, los que en la era moderna hicieron posible su sistemática explotación. Al tiempo, se subjetivizaba lo humano y se concebía esa rareza artística que es la idea del «paisaje autónomo». Como planteó Joachim Ritter, el paisaje pictórico, como género autónomo de los Países Bajos, sería la primera respuesta a los procesos de cosificación del mundo sugeridos ya en la filosofía de Descartes[4]. De lo que, sin embargo, Ritter no habla es de cómo, justo tras nacer el paisaje autónomo, las panorámicas catastróficas han dado testimonio de los demás sentimientos que íbamos acumulando.

Quizás, porque la percepción «antropógena» de las infinitas catástrofes se remonta a tiempos inmemoriales. Sabemos que en la Prehistoria hubo períodos en los que se hicieron sacrificios humanos a terribles deidades para evitar, por ejemplo, la tormenta marina o el estallido de los volcanes. El mito del rey Cefeo sacrificando a su hija Andrómeda para apaciguar al monstruo Ceto enviado por las Ninfas del Mar, es solo un recuerdo de ello. Como lo es también el del sacrificio de Hesíone por Laomedonte para tranquilizar al monstruo marino enviado por Poseidón. Lo interesante para el caso es que, aunque a veces dioses y ninfas tenían un comportamiento impredecible, en la mayoría de las ocasiones era la imprudencia de los hombres lo que desataba su furia destructiva provocando las catástrofes. De otro modo, ya de antiguo, la culpa recaía sobre el único mamífero bípedo de que se tiene noticia. A continuación, judaísmo y cristianismo llegaron a la conclusión de que las plagas e inundaciones se debían a un Dios enfadado con los

[3] V. Michel Onfray: *Métaphysique des ruines*, Paris, LGF, 2010; Nicole Dacos: *Roma quanta fuit o la invención del paisaje de ruinas*, Barcelona, Acantilado, 2014.

[4] V. Joachim Ritter: «Paisaje. Sobre la función de lo estético en la sociedad moderna» en Subjetividad, Barcelona, Alfa, 1986.

pecadores –al respecto, la Biblia–. Y todavía el terremoto de Lisboa de 1755 pudo asociarse a las humanas maquinaciones.

Como salta a la vista, la «falacia patética» de Ruskin siempre tuvo sus implicaciones. No se trataba solo de que las personas proyectásemos nuestra tristeza o alegría sobre el paisaje. Es que, de hecho, también tendíamos a asumir como propia la culpa de todos sus males. Ahora bien, como ya se ha sugerido, fueron los modernos procesos planetarios de explotación e industrialización los que terminaron de fomentar una tendencia que se intuye universal y sobre la que el psicoanálisis ha sabido hablar. En realidad, hoy sabemos que a principios del siglo XXI un movimiento de placas en las profundidades del Pacífico motivó el derrumbe de una extensión del fondo abisal semejante a la de los Países Bajos. Pero, cuando en 2004 se produjo el tsunami que acabó con la vida de 225.000 personas en Indochina, un periodista suizo pudo escribir: «Esta catástrofe asesina es todo excepto 'natural'» (*Tribune de Genève*, 6 de Enero de 2005).

Todas las calamidades de origen natural suelen vincularse con la humana responsabilidad. Tan arraigada está nuestra tendencia a asumir la culpa, que todos reconocemos los contradictorios sentimientos que embargan al prójimo cuando pierde a un ser querido. Claro que en la actualidad y en relación con los desastres naturales, estos sentimientos se han disparado. Cuando es por acción, por acción; y, si no es por acción, por omisión: principio de responsabilidad[5]. Todo tiene que ver con el hecho de que, tras Hiroshima y Nagasaki la percepción antropógena de las diversas catástrofes se ha multiplicado[6]. A partir de 1969, la «Sociología del Riesgo» se va imponiendo en los Estados Unidos gracias a artículos como los de Chauncey Starr que hacen hincapié en los peligros ecológicos debidos a la industrialización y a la energía nuclear[7]. Poco después, en el curso 1972-1973, Lars Clausen introduce la «Sociología de las Catástrofes» en la Universidad de Kiel, al norte de Alemania, y, con el tiempo, ayuda a dar forma a todo un *Centro de Estudios de Catástrofes* que no solo refleja nuestro Cambio Climático. Como sus homólogos norteamericanos, Wolf Dombrowsky, director del mismo y gran defensor de su puesto de trabajo, insiste en que son las malas políticas urbanísticas

[5] V. Hans Jonas: *El principio de responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*, Barcelona, Herder, 1995.

[6] V. François Walter: *Catastrophes. Une histoire culturelle XVIe-XXIe siècle*, Paris, Seuil, 2008.

[7] V. Chauncey Starr: «Social Benefit Versus Technological Risk» en Science, no 165, 1969.

y territoriales y no la tectónica de placas la verdadera causa de las catástrofes naturales[8]. Por fin, a la vanguardia de la Europa del Sur, Francia, que, desde fines de los años setenta, verá aflorar todo un mundo de publicaciones entre las que destacan las de Patrick Lagadec. Ni que decir tiene que a su juicio «la tecnología se ha convertido en una fuente potencial de catástrofes»[9].

La catástrofe siempre se presagia desde el miedo, y el miedo nos impulsa a preferir lo conocido y hasta los viejos modelos. La irracional verdolatría, el auge actual de los partidos verdes y la lectura de Thoreau, resultan sintomáticos. Ahora bien, como ha sugerido Žižek, una vez que el bacilo cartesiano nos ha infectado, los intentos de retorno al mundo pre-moderno ya no pueden dar los frutos que supuestamente dieron antaño. Sencillamente,

> «cuanto más enfatizamos la ruptura con el antropocentrismo, la subordinación del hombre a la totalidad de la naturaleza, etc., más se percibe esta totalidad de la naturaleza, de un modo implícito, desde el punto de vista del interés humano: no hay un equilibrio puramente 'natural', los ríos y el aire limpios, etc., son deseables sólo si, bajo cuerda, observamos a la naturaleza sub specie de la supervivencia del hombre. En otras palabras, tal 'descentramiento' ecológicamente orientado ya descansa en una subordinación teleológica subrepticia de la naturaleza al hombre»[10].

Como muestra de ese imposible descentramiento interesado y antropocéntrico, la fusión de iconografía cristiana y paisajes dañados. Sin duda, el ser humano asume la culpa más que nunca porque, entre otras cosas, ha explotado la Tierra más que nunca. Y, como respuesta a los procesos de objetivación de la misma, los consumidores de sus productos la subjetivizan hasta el punto de convertirla en una entidad viva. Pangea, además de ser nuestra Madre, sabe sufrir por nosotros, y poco a poco la Pasión cristiana pasa a ser asimilada por una nueva Pasión terráquea. De manera que, si en *Stalker* de Tarkovski las referencias a la misma son todavía sutiles (tres postes de la luz fotografiados como las tres cruces del Gólgota), en las carreteras sumergidas de Vites se vuelven por fin evidentes. Y, si el

[8] V. Wolf R. Dombrowsky & Ursula Pasero (eds.): *Wissenschaft, Literatur, Katastrophe,* Opladen, Westdeutscher Verlag, 1995.

[9] V. Patrick Lagadec: *La Civilisation du risque. Catastrophes technologiques et responsabilité sociale*, Paris, Seuil, 1981.

[10] V. Slavoj Žižek: *Goza tu síntoma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.

Piss Christ de Serrano (1987) sumergía a Cristo en orina humana, la Pangea crucificada de las fotos que recoge Vites solo se entrevé bajo las sucias aguas de las catástrofes provocadas.

2. A Abbey lo que le gustaba era la coherencia

Es de ese modo paradójico que el llanto derramado por la Tierra anegada nos mantiene todavía sujetos al modelo antropocéntrico que con el ecologismo biempensante pretendemos haber cuestionado. De hecho, que se puedan descubrir paralelismos entre la auto-inculpación moderna y la auto-inculpación de antaño, se debe a que, en general, es por medio de la «subjetivación del mundo» que el individuo siempre la ha experimentado. De otro modo, son las redes simbólicas que le lanzamos las que nos permiten sentir el universo contingente y caótico como totalidad significativa. Ahora bien, del mismo modo que el Ello del esquizoide se levanta con furia contra ese rígido código que lo somete desde dentro y que se llama Superyo, ciertas corrientes radicales sueñan con desprenderse de las redes «corruptoras» de la «razón instrumental» y del ecologismo ramplón.

Si, en el caso del cristianismo, el sacrificio de Jesús en la Cruz era la condición de nuestra propia Salvación, en el caso de la *deep ecology* se repite el esquema colocándonos en la misma senda del nihilismo auto-destructor. No habrá ninguna Redención mientras no se apueste abiertamente por la misantropía y el genocidio sin contemplación. Así, lo que reza el evangelio menos ambiguo de la *deep ecology* es que una gran catástrofe puede lograr que el universo siga su curso sin ese nuevo cáncer que somos los humanos.

Algunos de sus panfletos recuerdan ideas de las sectas apocalípticas. Para que se me entienda, basta con pensar en las del «Templo del Pueblo». Liderada por James Warren Jones, esta secta empezó a ganar fuerza cuando en 1965 se estableció en Ukiah, California, para dar forma a una comunidad agraria autárquica de 140 personas separada del resto del mundo. Ya en San Francisco y con muchos más seguidores, Jones sorprenderá a la ciudad con sus curaciones sin pastillas y su disciplinada congregación basada en la doctrina comunista. Ahora bien, será en 1977 cuando, habiéndose retirado

a una propiedad rural en la Guyana por predicar en Estados Unidos que el capitalismo encarnaba al Anticristo, la secta culmine su gesta. Jones, que había logrado reunir a más de 900 seguidores de su patria, empezó a anunciar el fin de los tiempos. Tras asesinar a un congresista e insistiendo otra vez en la inminencia del Apocalipsis, informó a la comunidad de que el gobierno norteamericano intentaría destruirlos. Y, habiendo explicado a todo el mundo que «la muerte solo era el tránsito a otro nivel» y, en aquel caso, «un acto revolucionario», ordenó el suicidio masivo de los allí reunidos. El 18 de noviembre de 1978 su cuerpo fue encontrado junto al de otras 909 personas[11].

[11] V. Servando Rocha: Jim Jones. *Prodigios y milagros de un predicador apocalíptico*, Madrid, La Felguera, 2011.

Ahora bien, ¿en qué sentido la *deep ecology* puede recordarnos el suicidio masivo y al reverendo Jones? Para empezar, acudamos a las palabras del activista y guardabosques Edward Abbey, gran lector de Thoreau. En *Desert Solitaire*, este reúne sus pensamientos y relata su vida como *ranger* en el Parque Nacional de los Arcos, en Utah. En una página, da rienda suelta al «anarquista del desierto» que lleva dentro y que se muestra enfadado con las humanas injerencias, y afirma sin contemplaciones que, para defender el equilibrio de su ecosistema, dispararía a un hombre antes que a una serpiente[12].

[12] V. Edward Abbey: *Desert solitaire*, New York, Ballantine Books, 1968.

Ni que decir tiene que cuando mi hijo un día me preguntó qué significaba «coherencia», le hablé de este tío. Y, cuidado, que no lo digo con segundas. Porque yo, muchas veces, también le dispararía antes a algunos vecinos que a sus pobres y peludas mascotas. Ahora bien, cuando hablo de coherencia, no solo pienso en la capacidad que tuvo Abbey para acercar todo lo que dijo a todo lo que hizo. También tengo en mente la sencilla congruencia del credo que defendió.

Nada resume mejor ese credo que las palabras de William Aiken. Teniendo en cuenta a Malthus, Aiken sencillamente opinaba que sobramos unos cuantos. Por eso mantuvo que «una mortandad humana masiva sería algo bueno». Y, ni corto, ni perezoso, añadió: «Es nuestro deber provocarla. Es deber de nuestra especie, cotejada con el medio, eliminar el 90 % de nuestros efectivos»[13]. Me *abraia* tal franqueza y, del mismo modo, me encanta la coherencia. Al fin y al cabo, cuando un partidario del ecologismo radical considera que solo cabe matar, ya se está escapando del contradictorio ecologismo

[13] V. William Aiken: *Earthbound: New introductory essays in environmental ethics*, New York, Random House, 1984.

antropocéntrico de que antes empezamos a hablar. Sencillamente, ha apostado por los pinos, las serpientes y los nabos, y, como es sabido, todo ese conjunto natural excluye sin contemplaciones a los pobres seres humanos.

Muy atentos a las modas, también en Hollywood se han puesto las pilas. Por eso la nueva saga de El *planeta de los simios* ya no tiene que ver con la protagonizada por Charlton Heston a fines de los sesenta. La evolución recuerda a las pelis de vaqueros porque, si en las primeras siempre estaba claro que los indios eran los malos, en las últimos fueron los vaqueros los que resultaron mal parados. Efectivamente, lo mismo ha pasado con los simios. Si en la primera saga se parecían más a los malos, ahora la Selva se venga de nosotros con la ayuda de un atajo de monos. De hecho, lo más interesante de la última entrega es que con ella descubrimos que la *catástrofe la inicia un científico humano*. Así, resulta hasta normal que, como pasa con el animal herido, la Naturaleza nos devuelva el golpe con aire vengativo.

Claro que el guión remite a las consignas ecologistas. Lo bueno del ecologismo radical es su impecable sencillez. Tal credo es muy masoca y muy fiel a la lógica misantrópica. Volviendo a las sectas apocalípticas, si uno cree en el Juicio Final y en el Cielo, y supone que la muerte es la vía rápida al mismo, ¿qué mejor que darse la muerte en masa? Y, retornado a las ecologistas, si uno cree en la Naturaleza y supone que el asesinato es la única esperanza, ¿qué problema tienen las revanchas? En el fondo, ambas corrientes responden a la misma estética. En la experiencia sublime que el romanticismo extrajo del misticismo y que finalmente se fundió en el trascendentalismo ecologista del XIX, uno ya no importa, solo importa el Todo que nos desborda[14].

Así pues, el fin de la humanidad como promesa de futuro mejor para... ¿quién? Efectivamente, superada la violencia de la Pasión, ya no habría percepción antropogénica de la catástrofe porque ya no habría nadie a quien inculpar. Y, en esa pura nada sin redes simbólicas ni códigos de publicidad, podríamos notar nuestra piel derretida y la simbiosis con lo demás. Abbey se hizo enterrar en un rincón

[14] V. Federico L. Silvestre: «La voz interior» en *Los pájaros y el fantasma*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013.

secreto de su desierto y, aunque en cierta ocasión lo intenté encontrar, a día de hoy ya nadie recuerda el lugar. Algo de peyote, música india mezclada con nuevos acordes y un acceso espiritual. Solo muy al fondo, una voz que apenas se dejaba escuchar: la de Ramón Trecet desde las ondas del más allá...

3. Falsas antinomias kantianas, o la auto-inculpación como pantalla

Como se habrá visto, hace tiempo que la forma de percibir las catástrofes parece recordar las famosas antinomias de Kant. Por un lado, están los que rechazan la idea de una catástrofe de origen natural porque son incapaces de convivir con la posibilidad del puro evento y la muerte accidental (neurosis necrofóbica). Más profundamente, dicho comportamiento parece esconder la negación de todo lo contingente, así como el intento de control de lo mismo desde eso que se llama «explicación causal». Es como si nuestro inconsciente nos dijese: «Quizás, explicándolo en parte, mantengamos la contingencia a raya». Puesto que resulta más fácil aceptar nuestra propia culpa que un mundo impredecible, una vez que Dios ha muerto, el hombre es la causa del mal. Así pues, ¿cuál es la trastienda del discurso autoinculpador del ecologismo *light* o de Estado? En el fondo, se trata de un recurso inconsciente pero inteligente y tranquilizador. Si la culpa es mía, puedo cambiarlo.

Por otro lado, están aquellos que van más lejos, aquellos que aplauden las catástrofes si estas implican castigo para la humanidad y nos acercan a eso primitivo y natural que no requiere ciencia cosificadora, ni explicación causal. Ahora bien, tras semejante ataque romántico y nihilista a las cristalizantes redes simbólicas de la modernidad, ¿qué aparecerá? Resulta imposible no sentir simpatía por Thoreau y sus epígonos; imposible no envidiar a Abbey y sus personajes. Ellos no guardan la culpa dentro, sino que acusan al vecino, al maestro y al Padre; por extensión, a la sociedad que le ha hecho eso a su Madre, es decir, a la Tierra. Sin embargo, hasta Abbey sugería en *El vaquero indomable* el aspecto tragicómico de unas figuras que prefieren vivir al raso, sin documentación y con trabajos ocasionales. Y, aunque el reflejo que presentase de nuestro mundo desarrollado pareciese inviable, también parecía entender que su apuesta por la

vida libre y en la Naturaleza resultaba ingenua y ya no podía llevarlo a ninguna parte. Al fin y al cabo, las redes simbólicas que pretendía romper constituyen la trama que hace posible el sujeto, de manera que cuestionar los procesos modernos de simbolización puede finalmente atentar contra el núcleo duro de la subjetividad. Porque, ¿qué es eso tan maravilloso que nos podría esperar dentro y fuera de nosotros mismos una vez desmontada esa red simbólica supuestamente moderna o actual? ¿Qué, tras ese movimiento regresivo infinito que niega la cultura, la civilización y la palabra? La respuesta es sencilla. Lo que nos espera es la nada. De hecho, es imposible no asociar al ecologismo integrista y violento –capaz de matar al 90 % de la población de la Tierra–, con la Pasión necrófila, la huída perpetua y el instinto mortal. Matar al prójimo como antesala y reflejo del deseo de la propia muerte – *regressus ad uterum*–.

Así presentadas las cosas, da la impresión de que, efectivamente, hay dos bandos claramente separados. Por un lado, el del ecologismo antropocéntrico e hipócrita, el del ecologismo de Estado; y, por otro, el del ecologismo radical y misántropo. Si el primero adora las benévolas estéticas pintorescas y neorrurales, el segundo prefiere el paisaje sublime: el desierto, la selva o el mar abierto. Ahora bien, la antinomia es solo aparente. A diferencia de lo que ocurría en la *Crítica de la razón pura* de Kant, aquí no se opone la visión de un bando que defiende la existencia de un universo limitado y causal –neurosis explicativa y auto-inculpadora– a la de unos militantes desesperados que apuestan por el retorno a un caosmos ilimitado y brutal –psicósis romántica y auto-destructiva–. De hecho, las dos corrientes son primas-hermanas porque, aunque solo la segunda resulte coherente, ambas forman parte del mismo entramado simbólico y causal que ahora conviene revelar.

Efectivamente, nada más simbólico y codificado que el discurso natural de la *deep ecology*. Para que se entienda esta afirmación cabe volver a los estudios sociológicos. Ya en los noventa, Anthony Giddens recordaba las condiciones de emergencia de esa «sociedad del riesgo» que sueña a diario con las catástrofes. Hablaba de la mundialización del riesgo por: (a) la pauperización de las condiciones de vida de las clases trabajadoras que, con contratos cada vez

más precarios, perciben más que nunca todo lo contingente de su existencia; (b) las consecuencias (percibidas como peligrosas) que tienen, esa vieja naturaleza ahora siempre manipulada y socializada a causa de la urbanización imparable, y los nuevos «entornos creados»; (c) la institucionalización de una economía inestable y desanclada propia de mercados financieros que ya no mueven moneda acuñada y se apoyan en fondos de inversión de capital riesgo; (d) la institucionalización de la duda a causa de la expansión de un nuevo sistema de creencias –la decadencia de los dioses–; (e) la cada vez menor fe en la ciencia y el progreso, y el cada vez mayor reconocimiento de los límites de los sistemas expertos; y, sobre todo, (f) la cada vez mayor extensión de la conciencia de los peligros globales vinculados con la industrialización, los desastres ecológicos o las guerras nucleares.

Lo que, como historiadores, más nos llamó la atención entonces, fue la distinción que Giddens establecía entre la noción de fortuna o suerte que se tenía antaño y la idea de riesgo vigente en este momento. Según el sociólogo británico, lo propio de nuestro tiempo es que ahora el riesgo «se origina con la comprensión de que resultados imprevistos pueden ser consecuencia de nuestras propias actividades o decisiones», y, que ese riesgo hoy se vive, no como la posibilidad de que las cosas se puedan torcer, sino como la certeza de que esa posibilidad no puede ser eliminada[15].

[15] V. Anthony Giddens: *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza, 1990.

Lo cierto es que, como buen ejercicio sociológico, el de Giddens era un trabajo que partía de todo un rosario de datos estadísticos. Cuando hablaba de la institucionalización del riesgo en la economía (capitalismo), en la industria (emisiones peligrosas a la atmósfera), en el armamento (guerra fría), o en la nueva legislación laboral, sabía a lo que se refería. Sin duda, hace décadas que mucha gente percibe que vive en un mundo más inestable. Y es por eso que, tras leer a Giddens, vislumbramos claramente la hipercodificación de la *deep ecology* así como los aspectos que la unen al ecologismo antropocéntrico y biempensante. Por ir al grano sin más dilaciones, lo que une a ambas corrientes es: (a) la irracional sombra permanente de la catástrofe, y (b) la culpabilización constante de nuestra especie.

Pongamos otro ejemplo. Una noticia reciente nos informa de un descubrimiento importante. Las mayores extinciones que tuvieron lugar en la Tierra –las misteriosas extinciones masivas acaecidas hace 252 millones de años cuando el 90 % de los organismos marinos y el 66 % de los terrestres desaparecieron–, se debieron a la acidificación de los océanos. Dicha acidificación se produjo por la expulsión volcánica de 24.000 gigatoneladas de CO_2 a la atmósfera, y el proceso habría acabado con la mayoría de las especies de antaño. En el desarrollo del artículo se admite que hicieron falta 60.000 años de emisiones brutales para provocar el colapso. Sin embargo, la firmante salta a las catástrofes actuales y añade que «las ingentes cantidades de CO_2 que se están inyectando en la atmósfera por el uso intensivo de los combustibles fósiles están haciendo el océano mundial más ácido, y a un ritmo mayor que el de hace 250 millones de años». Por supuesto, resulta imposible saber cómo diablos se ha enterado de que el ritmo de emisión es mayor que el de entonces. Sea como fuere, en la antepenúltima línea encontramos este comentario de uno de los científicos responsables del hallazgo: «estamos inyectando carbono más rápido pero es improbable que tengamos tanto...»[16].

Lo que este ejemplo nos muestra es que el uso de las catástrofes por parte de poderes y *media* hace tiempo que excedió cualquier esfera crítica. Evidentemente, en los últimos años hemos asistido a desastres naturales y a desastres causados por el hombre. Sin duda, nos conviene como especie plantear leyes prudentes concebidas desde criterios responsables. Pero, una vez que se ha distinguido Fukushima del tsunami, parece claro que cabe mostrarse precavido con la valoración que solemos darle a las catástrofes, porque una cosa es la gestión responsable y otra la auto-inculpación y la perpetua amenaza de desastre.

Lo propio de nuestro tiempo es el miedo: la sombra permanente de la catástrofe. La auto-inculpación funciona como relato explicativo paralelo. Ahora bien, ¿de qué modo la pinza que conforman culpa y miedo se ha convertido en una nueva maquinaria simbólica que, una vez más, nos impide mirar a la cara a las cosas? Pues, a todas luces, retroalimentándose. Aunque no se me crea, cuando antaño mi

[16] V. Alicia Rivera: «El océano ácido desencadenó la mayor extinción en la historia del planeta» en *El País*, 10 de abril de 2015.

abuela tenía un problema *sufría como nosotros*. En todo caso, para los más gordos –muertes de seres queridos, enfermedades truculentas y otros muchos desastres– contaba con un remedio fantástico: le rezaba a Dios. Si un golpe de mar se llevaba a su primo, le rezaba a Dios. Si la gripe mataba a su amiga, le rezaba a Dios. Si el río ahogaba a su hermano, le rezaba a Dios. Incluso cuando un tifón lo arrasó todo, le rezó a Dios. Mientras, el cura en sus sermones le recordaba que la senda del Señor es inescrutable. Y, cuando esto no la apaciguaba, una frase repetida en la intimidad tenía la virtud de calmarla: «Dios lo ha querido así. ¿Qué le vamos a hacer?». Gracias a ese sortilegio, se levantaba al día siguiente y *tiraba palante*. La cuestión es que, después de mi abuela, vinieron mis padres y, con mis padres, las cosas volvieron a pensarse. Mis padres se empeñaron en matar a Dios y en matar al Padre. Al principio fue genial, porque no había que rendir cuentas con nadie. Pero, luego llegó el «panorama Giddens»: inestabilidad económica, laboral, familiar e institucional; y, vinculado a todo ello, llegaron también las catástrofes. En *Sacrificio* (1986) Tarkovski coloca a una familia burguesa en la tesitura de tener que asimilar, aislada en su casa de campo, una serie de extraños temblores de tierra así como las previsibles consecuencias de una guerra nuclear. En un momento dado, la televisión se apaga y Alexander, profesor culto, librepensador y respetado, se queda solo, divaga y, ya desesperado, reza.

Cuando mis padres tuvieron que enfrentarse a las catástrofes ya no contaban con el rezo y, al no contar con el rezo, tuvieron que buscar algún recurso con que cobijarse. ¿Por qué, sean verdaderas o falsas, las explicaciones sirven de cobijo? Evidentemente, porque cubren esa fracción de abismo que a veces se nos cuela por el rabillo del ojo. Cuando mis padres ya no le pudieron rezar a Dios tras el accidente de coche del hijo de unos amigos, tuvieron que buscar culpables. La policía insistió en que no había nada extraño. El joven, ni había bebido, ni iba muy rápido, ni tenía poca visibilidad, ni se cruzó con un loco, ni chocó con una gata... Sencillamente, había tenido *mala suerte*. No contentos con aquella respuesta, los progenitores del fallecido acudieron a los tribunales. La culpa era del Estado por no haber puesto mejores señales. Con los años, descubrí la misma lógica en el debate sobre el tsunami. A falta de un Dios al que rezar-

le, 225.000 personas era una cifra demasiado alta para no encontrar un culpable. Fue entonces cuando caí en la cuenta de que todo ese mundo de explicaciones, infractores y responsables, solo era una medida de protección psicológica contra la trágica verdad que se esconde tras las catástrofes. De algún modo, la auto-inculpación se había convertido en el modo humano de soportar, tanto el vacío dejado por el ocaso de los dioses, como el miedo ante lo incontrolable. De hecho, a día de hoy, la furia acusadora me parece la última pantalla protectora, la última palabra tranquilizadora ante el absurdo y el sinsentido que deja tras de sí todo lo que nos desborda.

4. Y ahora, por fin, las catástrofes

Lo Real, dijo Lacan, es eso que finalmente no se puede simbolizar. Partiendo de esta idea, Baudrillard insistió en que vivimos en un mundo en el que «lo Real no tendrá nunca más ocasión de producirse —tal es la función vital del modelo en un sistema de muerte, o, mejor, de resurrección anticipada que no concede posibilidad alguna ni al fenómeno mismo de la muerte»[17]. En principio, las catástrofes nos enfrentan a la muerte. Pero el secuestro de la catástrofe por parte de los discursos institucionalizados y auto-inculpadores fomenta el Fin de lo Real a manos de la hiperrealidad. Ahora bien, al margen de lo que pensase Baudrillard, siempre he tenido para mi que, a pesar de todo, también nosotros todavía percibimos lo Real por el rabillo del ojo. Sin ir más lejos, muchos artistas se caracterizan por poseer unos fuertes instintos necrófilos que los impulsan a arrojar su mirada más allá de toda convención y de toda pantalla tranquilizadora sintiéndose atraídos intuitivamente por el oscuro mundo de las catástrofes.

[17] V. Jean Baudrillard: *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.

Vites coloca a Rohtko al lado de la cartografía que representa la evolución de la tormenta en el Pacífico. Lo cierto es que la Teoría del Caos surgió, entre otras cosas, para tratar de encontrar alguna pauta en el comportamiento errático de la atmósfera terrestre. Y lo cierto es que ese comportamiento es caótico y solo podemos acercarnos a su comprensión, no enumerando leyes, sino mediante métodos estadísticos. Siempre ha sido así y lo cierto es que, más allá del mundo de las leyes, el caos y la muerte *existen*. Rothko lo sabía, y cuando descubrió el sinsentido esencial que se agazapaba fuera y

dentro en todo lo Real decidió suicidarse. En *Melancholia* (2011), Lars von Trier relata algo parecido. El desastre natural es presentado como lo que es: algo Real que no podemos simbolizar, es decir, que no podemos reducir mediante un método racional y que solo podemos asimilar mediante un extraño sentimiento de culpa. Ahora bien, más allá de la culpa como último refugio del inconsciente para explicar algo que sencillamente nos desborda, tanto en el caso de Rothko como en el de los personajes de *Melancholia*, la cuestión es captar la última dimensión de la catástrofe, todo lo que hay en ella de absurdo y anómico.

Claro que la perpetua insistencia mediática en alguna catástrofe siempre juega una función ideológica. Un estado de cosas estresante siempre respalda esas posturas que convierten el miedo y la culpa en armas para el poder y en herramientas adoctrinadoras. Es la amenaza de la catástrofe inminente lo que se utiliza desde antiguo para tomar medidas excepcionales. Porque es el *Ausnahmezustand* o estado de excepción lo que justifica que los poderes hagan lo que les da la gana. Giorgio Agamben ha descrito a la perfección el movimiento que ha convertido tales estrategias en paradigma normal de gobierno[18]. Partiendo de él resulta claro que, cuando el arte apela a la catástrofe desde el miedo y la culpa, los que gobiernan terminan de conseguir algo que ni Walter Benjamin pudo presentir.

[18] V. Giorgio Agamben: *Estado de excepción*, Valencia, Pre-Textos, 2003.

Hablo del autor del *Libro de los pasajes*, porque para el mismo la alegoría y la ruina seguían siendo todavía espacios en los que el arte realizaba su trabajo de desmitificación de los fetiches de la civilización capitalista. A su juicio, era a base de mostrar el carácter efímero de todo lo que la sociedad de consumo nos presentaba como maravilloso, que el artista servía a la causa revolucionaria. Lo que, sin embargo, Benjamin no presintió, fue que las instituciones del capitalismo tardío también raptasen con su discurso esa última dimensión. Piénsese que cuando ahora se insiste en lo efímero de las finanzas, se empieza a facilitar la asimilación del asalto a las arcas públicas para robar el dinero de las pensiones que los ciudadanos han invertido durante toda su vida; cuando hoy se insiste en la proximidad de las catástrofes nucleares o meteorológicas, se empieza a facilitar que la gente entienda que se reserven muchos millones que podrían

utilizarse para ayudar a esas personas que sí viven en una situación catastrófica, y, cuando ahora se insiste en la inminencia de la catástrofe terrorista, se empieza a facilitar la asimilación de la suspensión de los derechos humanos en territorios en guerra o en las cárceles. En este sentido, ¿qué suele lograr que el interés artístico por la catástrofe se convierta en herramienta revolucionaria?

Una vieja tradición de biólogos defiende que, quizás, los saltos evolutivos de una especie a otra tuvieron lugar, no gradualmente como sostuvo Darwin, sino a grandes pasos. Dicha tradición, denominada saltacionismo, obsesionó a Bataille. Lo que me sugieren los textos de este escritor sobre lo Informe o sus muchas catábasis es que, en nuestro estado de cosas, el arte puede convertir las pequeñas catástrofes en herramienta revolucionaria si nos enseña que su propio proceder puede ser peligrosamente destructivo al desbaratar las pantallas y los códigos. El arte supera el miedo y habla: los desastres están ahí y siempre han estado ahí. El arte supera la culpa y mira lo que pasa a la cara: el accidente es Real y hay cosas que no podemos controlar. El arte lo sabe asimilar: cada catástrofe también es un principio, no solo un final.

La sociedad del riesgo es el caldo de cultivo perfecto para que los gobiernos manipulen desde la culpa y el miedo. Pero cuando la etimología me dice que en castellano la palabra «riesgo» procede de ese mundo de la náutica en el que significaba encontrar un peligro o acercarse a los «riscos», yo me acuerdo del naufragio de Bas Jan Ader. A nadie pasa desapercibido que lo propio del arte es disfrutar del juego y, en cierto modo, del peligro. Mientras, no nos cabe duda que cuando la pobre gente vive al límite ya no necesita echar leña al fuego inventándose nuevos peligros. Los gustos de la sociedad del riesgo son conservadores por compensación, pues si nos pasamos el día intentando salir adelante, difícilmente nos quedará fuelle para apreciar esas pequeñas catástrofes que nos suele ofrecer el arte. Las consignas hipercodificadoras del *New urbanism* y las estéticas arquitectónicas de los condominios, son su mejor expresión. Con esto quiero darle la razón a Marx asumiendo que, mientras la cosa no mejore en la Estructura, difícilmente se podrán valorar las apuestas catastróficas de la Superestructura. Sea como fuere, debe en-

tenderse que la verdadera catástrofe actual es el miedo procedente del énfasis permanente en los desastres, así como los excesos de la auto-inculpación por cualquier catástrofe. Es la sombra agotadora de las catástrofes mediáticas lo que maniata psicológicamente a la ciudadanía para asumir por cuenta propia esa nueva catástrofe que supondría una revolución social necesaria para cambiar las lógicas capitalistas de explotación y cosificación que afectan, no solo a las personas, sino también al planeta. Por eso, a pesar de que resulte paradójico, creo que del arte debemos aprender a perderle el miedo a las catástrofes.

La diferencia entre la fe en la catástrofe de la humanidad defendida por la *deep ecology* y las pequeñas catástrofes que yo valoro del arte es esta: si la primera coincide con ese nihilismo del integrismo que prefiere la destrucción de la especie porque sueña con una utopía trascendente, las segundas nos informan sobre el valor de los nuevos comienzos que hagan siempre posible, no una gran Utopía, pero sí otros mundos distintos.

Algo importante tiene lugar en las pequeñas catástrofes. Si, poco a poco, se lograse inocular esta idea en nuestro tiempo, quizás la gente le perdería el respeto a esos gobiernos y esos poderes financieros que han dado alas a ese verdadero cambio climático que ha consistido en moldear una sociedad estresada y permisiva con ese estado de excepción permanente que hace viable cierto tipo de gestión que deja desprotegidos a unos ciudadanos que acaban vendiéndose barato a unas empresas que explotan la Tierra a destajo. Ignacio Castro Rey suele insistir en que, a pesar de lo que parezca contemplando los medios, el verdadero peligro de nuestro tiempo no es la muerte a causa del golpe violento, sino los mucho más extendidos y silenciados procesos de muerte lenta. Por eso, yo apuesto por el eterno retorno de las pequeñas catástrofes: las catástrofes siempre son algo y no nada. Y, la entropía, una noción que Prigogine dejó desfasada.

Las imágenes de #Fukushima: el mapa de lo invisible y el vertedero de tierra radiactiva, o una ontología de naturaleza post-nuclear

Pablo de Soto

I. Introducción

Las imágenes median nuestro conocimiento del entorno y de los acontecimientos, cuando este es de la gravedad de una catástrofe nuclear, la relación del evento con su visualización adquiere dimensiones inéditas, debido a la escala del desastre y a las particulares características físicas de la radioactividad.

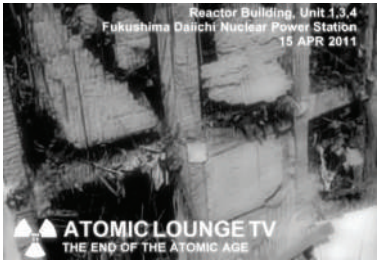

fig. 1 ATOMIC LOUNGE TV - The End of the Atomic Age, por exillcommonz. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=IXP5mkySC2E

Las catástrofes nucleares son accidentes excepcionales definidos por su ausencia de previsión, la invisibilidad de su peligrosidad, su indeterminación tanto en la geografía como en el tiempo -las crisis nucleares comienzan y no tienen fin (Beck, 2011)-, y por la radical disonancia en la evaluación de la gravedad de la catástrofe entre los actores enfrentados: industria nuclear, gobiernos y agencias internacionales, comunidades afectadas, expertos independientes y grupos activistas. La visualización de la catástrofe se convierte en un campo de disputa asimétrica entre dichos agentes.

Las dos mayores catástrofes nucleares ocurridas hasta la fecha han visto acontecer entre ellas una revolución en las comunicaciones: si Chernobyl fue un evento de la época de los periódicos, la radio y la

televisión -donde los medios oficiales y corporativos eran las únicas fuentes de información-; Fukushima ha sido una catástrofe en la era de la sociedad red, donde desde el primer momento del accidente la ciudadanía ha producido sus propias informaciones e imágenes que han sido compartidas en la esfera pública digital de internet, permitiendo una democratización de la visualización de la catástrofe.

La producción visual sobre la crisis de Fukushima por actores no corporativos o institucionales incluye una gran diversidad de géneros: documentales de toda índole, remezclas políticas de noticias de medios estatales y corporativos, conferencias y debates académicos, declaraciones de expertos independientes, vídeos de artistas, archivos de alocuciones filmados con webcam y publicadas en youtube, registros en videos de las acciones de protesta, grabaciones de las mediciones de radioactividad realizadas con dispositivos geiger...

Este trabajo propone partir de una definición de catástrofe nuclear para llevar a cabo un análisis de la enorme producción audiovisual sobre la crisis de Fukushima disponible en internet, y que crece cada día. ¿Qué hay en esas imágenes? ¿Cómo podríamos clasificarlas? ¿Puede surgir un nuevo entendimiento de la catástrofe a partir de definir una ontología de sus imágenes? O la intrigante pregunta, a partir de J. W. Mitchell: ¿qué quieren las imágenes de Fukushima?

II. Definiendo la catástrofe nuclear

La crisis social y ambiental causada por un accidente de nivel máximo en una central energética nuclear es un acontecimiento que produce un imaginario de impacto global. Como había sucedido antes con Chernobyl, Fukushima se convertiría trágicamente en marzo del 2011 de un toponímico regional en la simbolización de una debacle socio-técnica y de una zona contaminada de pueblos y ciudades abandonadas.

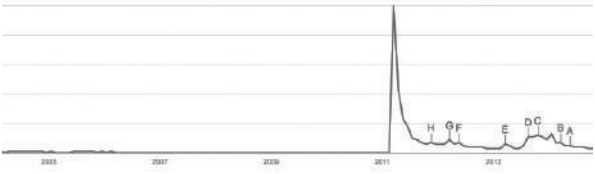

fig. 2 Búsqueda del término Fukushima en Google (2005-2014).
Fuente: Google Trends.

Podríamos definir la catástrofe nuclear no militar a través de las siguientes características:

- La negación previa de la posibilidad de tal accidente por parte de industria y autoridades: tanto en Chernobyl como en Fukushima las campañas oficiales afirmaban la existencia de una posibilidad entre un millón de años de riesgo de fusión del núcleo del reactor y en ningún caso la posibilidad de que múltiples reactores pudieran accidentarse simultáneamente.
- La invisibilidad física de la amenaza: la radiación es invisible e inodora y los humanos, ni ninguna especie animal, poseen sensores evolutivos para detectarla.
- La duración de la catástrofe, indefinida en el tiempo debido a las propiedades físicas de los radionucleidos, con vidas medias de hasta cientos de miles de años. Las catástrofes nucleares empiezan pero no tienen fin y el transcurrir del tiempo hace visibles consecuencias nuevas para la salud, como el daño genético en las generaciones futuras de las poblaciones afectadas.
- La extensión de la catástrofe, indeterminada en la geografía. Las emisiones de radiación de Chernobyl se extendieron ampliamente por Europa Occidental y lo mismo sucedió con las emisiones de Fukushima en el Pacífico y Norteamérica.
- La disonancia en la evaluación del impacto en la salud pública. En el caso de Chernobyl el informe final de la ONU para accidentes radiológicos (UNSCEAR, 2008) estableció 65 muertos frente a cifras de cientos de miles de los estudios independientes (Yablokov, Nesterenko, Nesterenko, 2009).
- La opacidad en la información de la catástrofe por parte de gobiernos e industria nuclear (Kuchinskaya, 2014).

III. Las imágenes de #Fukushima

Separadas por 25 años, las visualizaciones de Chernobyl y Fukushima han sido sustancialmente diferentes debido a los distintos detonadores -el accidente nuclear se sucedió en Japón a un terremoto y tsunami que dejó más de quince mil muertos y miles de desaparecidos- y las diferencias de contexto tecnológico y demográfico.

Si la catástrofe de Chernobyl fue un evento propio de la era de la comunicación de masas donde la información era emitida por pocas fuentes para muchos receptores y donde la producción de imágenes fue escasa en las primeras semanas, el accidente de Fukushima es un evento de la era digital de internet y de la autocomunicación de masas (Castells, 2012), donde en disputa con la comunicación *mainstream* emerge un tipo de comunicación "de muchos a muchos" (Slater, Kindstrand, Segawa, 2012).

En la crisis nuclear de Fukushima han colisionado en múltiples ocasiones las informaciones oficiales con aquellas que la ciudadanía observaba directamente. Esta falta de armonía ha causado una enorme controversia que se ha traducido en fenómenos de disonancia cognitiva, es decir, una interpretación radicalmente diferente entre las fuentes oficiales supuestamente veraces y la observación directa de los acontecimientos por las comunidades afectadas.

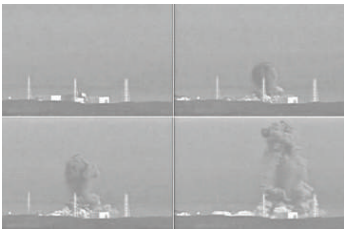

fig. 3 Explosión del Reactor 3 de la Central de Fukushima, 15 marzo 2011.
Fuente: NTV Japan.

La diferencia entre las informaciones sobre la radiación ambiente del Gobierno y TEPCO -la compañía eléctrica propietaria de la central nuclear de Fukushima-Daichii-: "no hay motivos para preocuparse, no hay emisión de radioactividad importante" y la visión por parte de la población de las imágenes de los reactores 1 y 3 explotando fue uno de los episodios álgidos de la disonancia cognitiva. Esta controversia llevó a que gente de dentro y fuera de la prefectura de Fukushima acudiera a fuentes no oficiales en internet para informarse. Blogs, twitter o canales en streaming llegaron a ser las fuentes más importantes para un público que se sintió abandonado por los medios de masas y por el gobierno (Liscutin, 2011).

IV. Observaciones metodológicas

El registro intensivo de la producción audiovisual de la catástrofe de Fukushima y sus temas relacionados que dan contenido a esta investigación fue realizado entre septiembre de 2011 y enero de 2015. El seguimiento de las imágenes (imágenes estáticas y videos) fue realizado exclusivamente a través de internet: monitoreando las noticias

y la visualización del acontecimiento utilizando el sistema de alertas de google, y el tracking del hashtag #fukushima en twitter, en paralelo al seguimiento en redes sociales de actores específicos.

Si bien fueron registrados programas de noticias de las grandes cadenas de televisiones a partir de sus publicaciones en internet, una hipótesis de esta investigación es que un estudio de los contenidos audiovisuales de Fukushima centrado exclusivamente en contenidos de TV daría un resultado mucho más limitado en la horquilla de las diferentes visualizaciones de la catástrofe.

Adicionalmente, la recolecta y publicación de los enlaces de contenidos audiovisuales de la investigación fue llevada a cabo sistemáticamente desde agosto 2011 en el site de curadoría de contenidos *scoop.it* "Cartas desde Fukushima".

V. Una ontología de naturaleza post-nuclear

La producción audiovisual en relación a Fukushima es, en términos absolutos, de un orden de magnitud varias veces mayor que Chernobyl, y crece cada día. Proponemos las siguientes preguntas para realizar a dicha base datos de imágenes y videos, a modo estrategias taxonómicas:

- ¿Cuáles son los actores y objetos representados?
- ¿Dónde sucede la acción de las imágenes?
- ¿Con qué dispositivos fueron captadas las imágenes?
- ¿Qué teorías de los estudios visuales nos pueden ayudar a entenderlas?

Actores humanos y no humanos representados

El terremoto -conocido como Great Eastern Earthquake-, ha sido el 5º mayor desde que hay registros: escala 8,9 Richter con epicentro a 280 kilómetros de la central nuclear de Fukushima Daichi.

El tsunami, que consistió en varias olas gigantes que barrieron 500 metros de costa de la región de Tohoku.

Los reactores accidentados, números 1, 2, 3 y 4 de Fukushima Daichii, tres de los cuales sufrieron el percance más grave posible, la fusión del núcleo.

El viento, que esparció la contaminación principalmente hacia el este, hacia la masa de agua oceánica.

El combustible nuclear, 260 toneladas, incluyendo 7% de Mox, una mezcla de plutonio y uranio reprocesado.

La piscina con combustible nuclear a cielo abierto, en el reactor 4, producto de las cuatro décadas de funcionamiento de la planta.

fig. 4 Entrando a la zona de exclusión de Fukushima, abril 2011. Fuente: Jimbo News.

La zona de exclusión, de primero 30km y después 20 km alrededor de la central accidentada.

Los refugiados por la radiación, aproximadamente 120.000 personas evacuadas de los pueblos de Okuma, Futaba, Namie y Tomioka.

La corporación TEPCO, la compañía eléctrica de Tokio, la mayor empresa energética de Japón.

Los trabajadores nucleares. Varios de ellos han muerto desde el inicio de la crisis en unas condiciones de opacidad de información.

Los niños, considerados el mayor grupo poblacional de riesgo, que están comenzando a ver incrementado sus índices de enfermedades vinculadas a la exposición a la radiación como el cáncer de tiroides.

Los expertos independientes, como Arnie Gundersen de Fairewinds. org, que desde sus organizaciones no gubernamentales y sus propios medios de difusión son una fuente alternativa de diagnóstico de la situación.

La ciudadanía, en sus protestas en la calle y acciones de disenso. En junio de 2012 las protestas alcanzaron su climax con más de 150.000 personas en dos actos diferentes.

Los periodistas, enfrentados en muchas ocasiones a la censura por parte de los propietarios y jefes de los medios de comunicación.

El medidor geiger, cuyas mediciones sobre el terreno y sonido característico se ha hecho un género propio en el Japón a partir de Fukushima.

fig. 5 Manifestación antinuclear frente al parlamento de Japón, junio 2012. Fuente: Miyako Tsukagoshi.

Los alimentos, objeto de controversia por el temor para la población de su posible contaminación radioactiva.

El gobierno de Japón comenzó en junio de 2011 la campaña "Support Japan by eating" de apoyo a los productores agrícolas de Fukushima.

Los animales, principalmente los peces, vienen siendo examinados en sus niveles de radiación, con hallazgos de casos que excedían ampliamente los valores legales.

Los ríos, principalmente el Abukuma, altamente contaminado, que recorre la prefectura de Fukushima de sur a norte.

El océano Pacífico, que ha recibido toneladas de agua radioactiva directamente de la central y partículas radioactivas transportadas por el viento.

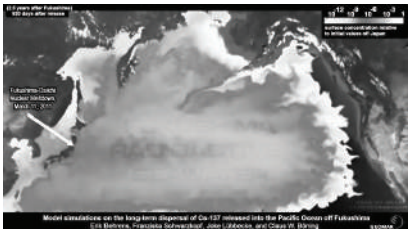

fig. 6 Simulación de la contaminación radioactiva a en el Océano Pacífico. Fuente: Geomar.

La megalópolis -Tokio-, el área metropolitana más poblada y con mayor producto económico del planeta. El status de sus niveles de contaminación es un campo de controversia entre diferentes científicos.

Las otras centrales nucleares en Japón, incluyendo 48 reactores en total, que se apagaron por motivos de seguridad y cuyo encendido es causa de ardua polémica entre la sociedad civil japonesa.

Geografía de las imágenes

Como se ha descrito en la definición inicial, las crisis nucleares de nivel máximo como Fukushima tienen un impacto ambiental y socio-

político global inmediato. La catástrofe en Japón ha reabierto el debate sobre la energía nuclear en todos los países que tienen reactores nucleares y en aquellos donde se proyectan nuevas instalaciones.

Manifestaciones de apoyo a la población japonesa, en defensa de los niños de Fukushima no evacuados y acciones en el primer y segundo aniversario de la tragedia se han sucedido en centenares de localidades del planeta. Las más numerosas han tenido lugar en Alemania, donde el gobierno se vio forzado por la presión social a clausurar la mitad de su parque nuclear (aquellos reactores con la misma tecnología de tipo Mark I que los reactores accidentados en Japón). Acciones ciudadanas en relación a Fukushima ha tenido lugar en decenas de países.

fig. 7 Campaña Fukushima es aquí, San Francisco 2013. Fuente: Fukushimaishere.info.

Dispositivos de filmación

Una elevada radiación impide la aproximación humana y puede dañar e impedir el funcionamiento tanto de los robots como de los sensores ópticos de las cámaras. Durante los primeros días del accidente de Chernobyl varias cintas magnéticas utilizadas para filmar el reactor desde el helicóptero se dañaron y las cámaras dejaron de funcionar a raíz de la radioactividad recibida.

Los altos registros de radiación existentes en los reactores de Fukushima Daichii han obligado a utilizar drones -vehículos aéreos

no tripulados-, robots, globos, cámaras de rayos cósmicos (tomografía de muones) y endoscopias para filmar el exterior e interior de los reactores dañados.

Una endoscopia nuclear fue llevada a cabo en el reactor 2. La radioactividad en los reactores 1 y 3 es tan elevada que los CCD de las cámaras se dañan inmediatamente, por lo cual no hay un diagnóstico preciso donde se encuentra el combustible.

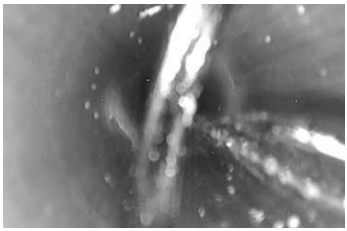

fig. 8 Endoscopia realizada al reactor 2 en 2012.
Fuente: TEPCO.

En un rango diferente de dispositivos, otras imágenes de la catástrofe de Fukushima tienen que ver con los intentos de algunos artistas por hacer visible la radiactividad, como el proyecto Trace del artista visual Shimpei Takeda, que recolecta tierra del área contaminada y la fotografía utilizando un método propio basado en la cámara oscura.

Visualidad y contravisualidad

El teórico de la cultura visual y profesor del departamento de Media, Cultura y Comunicación de la Universidad de Nueva York Nicholas Mirzoeff propone en su libro "El derecho a mirar: una contra-historia de la visualidad" la noción de visualidad como referida a un conjunto de mecanismos que ordenan y organizan el mundo, y al hacerlo, naturalizan las estructuras de poder subyacentes. La contravisualidad, entonces, no es solo una forma diferente de mirar o una manera diferente de ver las imágenes, sino las tácticas para desarticular las estrategias visuales del sistema hegemónico. Es, en otras palabras, "el intento de reconfigurar la visualidad como un todo" y por lo tanto "el derecho a mirar".

En fecha de 19 de marzo de 2011 Mirzoeff publicaba en su blog, al respecto de la crisis de Fukushima que había comenzado una semana antes: "La radiación es tan inquietante tanto por su invisibilidad como porque es la máxima expresión del estado de seguridad. No hay nada que ver: pero sin embargo está aquí". Señalando las imágenes de los habitantes de Fukushima siendo escaneados de radiación corporal -o el uso de drones norteamericanos de tipo Global Hawk para medir

la radiación en el cielo-, Mirzoeff se refería a esas imágenes como en el campo de la visualidad: absoluta sumisión es requerida a ciudadanos y niños cuando se enfrentan al "aparato" que indexará su status biológico. Utilizamos esta estrategia de análisis de las imágenes para señalar el choque de visualizaciones acerca del acontecimiento Fukushima y sus consecuencias.

fig. 9 Comercial de la campaña "Support Japan by eating", abril 2011. Fuente: NHK Japan.

El campo de visualidad hegemónica lo constituyen la producción de imágenes vinculadas al dispositivo comunicativo de TEPCO y del gobierno alrededor del mensaje principal "la crisis está bajo control, no hay consecuencias para la población". Entre ellas, las imágenes de las campañas del gobierno de apoyo a los productos agrícolas de Fukushima empleando músicos pop y actores *mainstream* con el mensaje "apoya a Japón comiendo".

En el campo de la contravisualidad que se opone a esta visualidad que construye autoridad aparece un rango de imágenes muy diversos, que van desde las imágenes de los habitantes tomando autónomamente sus propias mediciones de radioactividad ambiente a las remezclas críticas de los artivistas de las imágenes de TEPCO del estado de la planta.

Diversos artistas y realizadores producen videos remezclando imágenes publicadas por TEPCO. El artista-activista Ill Commons, parte del colectivo Atomic Site, disponibiliza en su canal de youtube decenas de videocreaciones como "The End of Nuclear Age" o "Requiem for the Nuclear Safety Myth" donde resignifica los videos del status de los reactores o las grabaciones de las cámaras dentro de la central.

fig. 10 Acción de ChimPom frente a la Central Nuclear de Fukushima, abril 2011. Fuente: ChimPom.

El arte de acción radical ha producido posiblemente las imágenes más impactantes, ejemplificadas por el grupo ChimPom y sus acciones de resignificación de los símbolos nacionales, como la intervención performática sobre la bandera de Japón con el símbolo radiactivo en el mirador frente a la central accidentada, realizada en abril de 2011 con altos niveles de radiación ambiente.

Otro ejemplo destacado de contravisualidad lo constituyen las filmaciones del "helicóptero ciudadano", que alquilaron unos periodistas independientes para filmar las protestas multitudinarias de junio de 2012 frente al edificio del parlamento de Japón en Tokio. El objetivo de la acción fue, a través del registro audiovisual, desmentir las informaciones de los medios de comunicación hegemónicos sobre la poca afluencia a las protestas anti-nucleares.

En el campo de los trabajos de ficción aparece como una de las producciones más destacadas el cortometraje Blind, de Yukihiro Shoda, que retrata la vida en Tokio como si las consecuencias del accidente de Fukushima hubieran sido un poco más graves que las actuales.

Teniendo Fukushima, como Chernobyl, un alcance global, en el choque de visualizaciones no participan solo actores y acciones localizados en Japón. El documental "La promesa de Pandora" muestra en su cartel de promoción la imagen de un cubo perfecto sobre fondo azul con el mensaje "Y qué si este cubo pudiera alimentar de energía toda tu vida". Esa imagen representa el régimen de visualidad en la escala global, en el contexto principalmente de Estados Unidos donde la energía nuclear viene siendo promovida por el lobby nuclear como un medio de combatir el cambio climático.

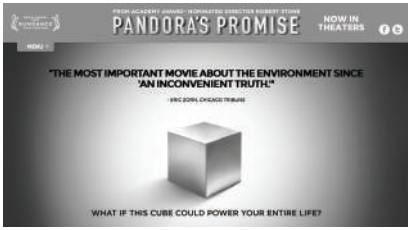

fig. 11 Cartel promocional de "La Promesa de Pandora". Fuente: Pandora's Promise site.

VI. El archivo visual

Con el objeto de poder realizar un análisis cualitativo y cuantitativo, en profundidad y en el tiempo, una parte sustancial de los contenidos audiovisuales visionados durante la investigación son descargados en disco duro local para ir conformando un archivo videográfico personal de las imágenes de Fukushima. Para organizar el archivo empleamos el software MediaPro, un software de tipo DAM -Digital Assests Management-, usado principalmente por fotógrafos profesionales y comisarios de arte ya que permite extraer metadatos automáticamente de las imágenes y que el usuario cree sus propios metadatos para los contenidos.

fig. 12 Archivo "Visualizando Fukushima"
Fuente: autor.

El software tiene unos campos de metadatos prefijados: *Label – Rating - Catalog Sets - Date Finder- Place Finder – File Type – Source Device – Category – People – Keywords – Intellectual genre – Hierarquical Keywords*. Con objeto de adaptarlos a nuestras necesidades, estos campos son personalizados de la siguiente manera:

Así "*Category*" nos permite seleccionar el tipo de imagen: animación, "artwork", anuncio de publicidad, conferencia, documental, trabajo de ficción, graffiti-stencil, manga-anime, mapa, trabajo de media-activistas, video musical, noticiero o filmación en bruto.

En "*People*" incluimos los actores y objetos representados en las imágenes: tierra abandonada, agricultura, animales, artistas, artivistas, bomba, niños, corporación, manifestantes, zona de exclusión, comida, contador geiger, gobierno, expertos independientes, metrópolis, multitud, central nuclear, reactor nuclear, repositorio nuclear, basura nuclear, trabajadores de la industria nuclear, el Océano Pacífico, campesinos, plutonio, refugiados de la radiación, ríos, académicos, combustible usado, tsunami, mujeres, agua y viento.

"*Keywords*" es una categoría comodín: conceptos específicos como "lengua japonesa", nombres propios como TEPCO o el símbolo de la radiación.

Utilizamos "*Intellectual Genre*" para incluir la división "visualidad-contravisualidad".

El software permite en la visualización por *thumbnail* incluir: título, las palabras clave (por ejemplo, dispositivos), los actores representados, el lugar (país y localidad), el tipo de imagen, el género (visualidad y contravisualidad) y el catálogo específico en el que esa imagen se incluye.

El archivo visual propio cuenta en fecha de mayo de 2015 con 2018 *items* y un tamaño de 85,2 gigabytes.

VII. Atlas y montaje visual

Tener ordenado un archivo visual permite crear obras de arte derivadas, interpretaciones y análisis que de otra manera no podrían desenvolverse. Inspirado por las planchas del Atlas Mnemosyne y el proyecto inacabado sobre la I Guerra Mundial de Aby Warburg, creamos varios conjuntos temáticos, reorganizando las imágenes de la catástrofe nuclear de Fukushima, haciéndolas que tomen posición (G. Didi-Huberman).

fig. 13 Panel: Visualizando lo Invisible. Fuente: autor.

fig. 14 Panel: El símbolo radioactivo en las imágenes de Fukushima. Fuente: autor.

fig. 15 Panel: Las mujeres de Fukushima. Fuente: autor.

El montaje visual "El mapa de lo invisible y el vertedero de tierra radiactiva" presenta una composición de una imagen sintética y una imagen figurativa. La imagen sintética está obtenida a partir de la interfaz de Safecast.org, un proyecto de ciencia ciudadana constituído una semana después del accidente de Fukushima y que crea mapas a partir de las mediciones de la radioactividad ambiente. La imagen figurativa es la fotografía de un vertedero de tierra contaminada realizada por Yuki Iwanami, fotoperiodista que viene documentando las transformaciones en el paisaje de Fukushima desde el comienzo de la catástrofe. Las grandes bolsas son uno de los productos de las tareas de descontaminación, consistente en extraer la capa superficial de suelo contaminado de los espacios públicos.

El montaje visual "El mapa de lo invisible y el vertedero de tierra radiactiva" presenta una composición de una imagen sintética y una imagen figurativa. La imagen sintética está obtenida a partir de la interfaz de Safecast.org, un proyecto de ciencia ciudadana constituído una semana después del accidente de Fukushima y que crea mapas a partir de las mediciones de la radioactividad ambiente. La imagen figurativa es la fotografía de un vertedero de tierra contaminada realizada por Yuki Iwanami, fotoperiodista que viene documentando las transformaciones en el paisaje de Fukushima desde el comienzo de la catástrofe. Las grandes bolsas son uno de los productos de las tareas de descontaminación, consistente en extraer la capa superficial de suelo contaminado de los espacios públicos.

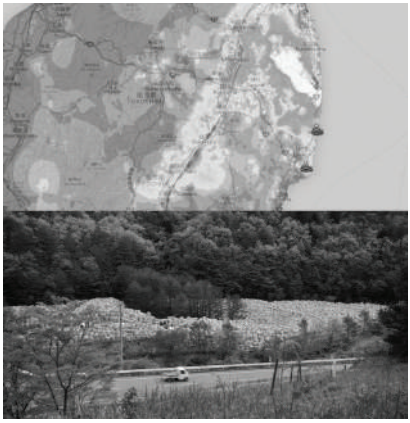

fig. 16 El mapa de lo invisible y el vertedero de tierra radiactiva. Fuente: autor.

Retomando la pregunta de J.W. Mitchell sobre qué quieren las imágenes, esta imagen quiere hacer visible la nueva ontología que la catástrofe nuclear produce: relaciones invisibles donde los productos de la fisión nuclear antes auto-contenidos en los reactores se mezclan de manera íntima e insospechada con el aire, los bosques y los seres que los habitan.

A modo de epílogo, elegimos acabar con poesía en texto este trabajo sobre imágenes. Hiroshi Suzuki, nacido en la ciudad de Fukushima en 1958, residente en Aizuwakamatsu, se refiere así a la nueva naturaleza post-nuclear en su poema "Descontaminación", publicado en la antología "Reverberaciones de Fukushima: 50 poetas japoneses alzan la voz":

DESCONTAMINACIÓN

Debemos diluirla
hasta que haga la contaminación radiactiva imperceptible.
Debemos lavarla definitivamente.
Sólo tenemos que volver a la seguridad de hacer creer.

Ellos eliminan la superficie del suelo y lavan las paredes y techos.
Ese es el disfraz llamado descontaminación.
¿Cómo podemos lavar definitivamente las cosas
que no llegarán a estar limpias ni en veinte mil años?

Ellos ignoran el dolor y la indignación de la gente de Fukushima.
Los políticos se olvidan del sentido de su misión
y se dedican a hacer declaraciones difíciles de leer.
Nunca dejan de ser políticos, incluso después de dimitir
de los puestos ministeriales,
y simplemente se dedican a su partido e intereses personales.

A pesar de que las centrales nucleares
causaron un accidente a gran escala que dispersó la radiación,
nadie ha asumido ninguna responsabilidad real por ello.

¿Es este el futuro ideal por el que jóvenes leales dejaron su sangre
y pusieron en riesgo sus propias vidas
hace sólo ciento y pico de años?

El día en que podamos volver a casa no llegará pronto
no importa la cantidad de contaminación que lavemos y eliminemos.
¿Quién va a lavar nuestra tristeza
de no poder volver a casa?

¿De dónde viene la sucia mentira real?
¿Qué debe ser descontaminado?
Escucho los lamentos del samurai.

Vemos estafadores por todas partes.
Sólo nuestro coraje para enfrentarse a ellos
puede empezar a descontaminar la verdadera suciedad.

Notas:

Este texto es una continuación de la investigación sobre las imágenes de #Fukushima presentada en el grupo de trabajo de Comunicación y Cibercultura del "XXII Encontro de la Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação" en 2015 en la Universidad de Brasilia.

Una presentación audiovisual de esta investigación en su fase temprana tuvo lugar en el marco del Master en Comunicación, Ciudadanía y Ciudadanía Digital del Medialab-Prado de Madrid (registrada en video) y en la Escuela de Comunicación de la Universidad Federal de Rio de Janeiro como actividad paralela de la 3ª Edición del Uranium Film Festival.

El montaje visual "El mapa de lo invisible y el vertedero de tierra radiactiva" fue especialmente concebido para la exposición de Diego Vites # jpg imagen o naturaleza comisariada por Ania González para el espacio Zona C (Santiago de Compostela).

El poema Descontaminación fue traducido del japonés a inglés por Keiko Shimada, y de inglés a español por el autor.

La estancia en Japón que dio origen a esta investigación fue posible gracias a la beca de residencia artística de Hangar Centro de Arte de Barcelona y Tokyo Wonder Site, realizada entre noviembre de 2011 y febrero de 2012.

REFERENCIAS

Castells, M. 2011. *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial.

Coppelman, A., 2014. *Surreal Photos of a Japanese Village After a Nearby nuclear plant explosion.* [Web log] Accesible en http://www.featureshoot.com/2014/05/yuki-iwanami-fukushima-disaster

De Soto, P., 2013. *Catástrofe nuclear y ontologías audiovisuales*. (Video). Accesible en https://vimeo.com/pablodesoto/ontologias-audiovisuales-de-fukushima

De Soto, P., 2011. *Cartas desde Fukushima.* (Blog). Acesible en https://scoop.it/t/cartas-desde-fukushima

Hoetzlein, R.C., 2012. *Visual communication in times of crisis: the Fukushima nuclear accident*. Leonardo 45, 113–118.

Jacobs, R., 2012. *Managing Public Perceptions of Fukushima: First Emergency Response of the Nuclear Complex*.

Kuchinskaya, O. 2014. *The Politics of Invisibility: Public Knowledge about Radiation Health Effects after Chernobyl*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press,

Liscutin, N., 2011. *Indignez-Vous! "Fukushima" New Media and Anti-Nuclear Activism in Japan*. The Asia-Pacific Journal

Mirzoeff, N. 2012. *The Right to look: a counter-history of Visuality*. Duke Press.

Michaud, P. A., & Didi-Huberman, G. 2004. *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books.

Miyadai, S., 2012. *Pitfalls of the "Nuclear Power Reduction" Movement*. International Journal of Japanese Sociology 21, 98–107.

McNeill, D., 2013. *Truth to Power: Japanese Media, International Media and 3.11*.

Niemeyer, K., Rosselet, C., 2011. *De Tchernobyl à Fukushima. Les images télévisées, les mémoires collectives et le nucléaire*.

Osnos, V., 2012. *The Media Did Not Hype Fukushima*.

Segawa, M., 2012. *After The Media Has Gone: Fukushima, Suicide and the Legacy of 3.11*.

Slater, D. H., Nishimura, K., Kindstrand, L., 2012. *Social Media, Information, and Political Activism in Japan's 3.11 Crisis*. The Asia-Pacific Journal, Vol 10, Issue 24, No 1.

Stenson, L., & Aroldi, A. S. (Eds.)., 2014. *Reverberations From Fukushima: 50 Japanese Poets Speak Out*. Inkwater Press.

United Nations Scientific Committee on the Effects of Atomic Radiation (UNSCEAR). 2008. *SOURCES AND EFFECTS OF IONIZING RADIATION. Report to the General Assembly with Scientific Annexes. VOLUME II Scientific Annexes C, D and E.*

Yablokov, A., Nesterenko, V., and Nesterenko, A. 2008. *Chernobyl: Consequences of the Catastrophe for People and the Environment*. Annals of the New York Academy of Sciences, v. 1181. Blackwell Publishing.

Gaia, la indiferente

María Ptqk

Antes de que acabe el año, se publicará en español *El tiempo de las catástrofes. Resistir a la barbarie que viene* de la filósofa y química belga Isabelle Stengers*. Verdadera personalidad intelectual en el estudio de la historia y la epistemología de las ciencias, autora de más de una veintena de ensayos, galardonada en 1993 con el Gran Premio de Filosofía de la Academie Française, esta es sin embargo su primera obra publicada en España. ¿Por qué precisamente esta y por qué ahora? ¿Es este el inicio de un tiempo nuevo? ¿El inicio de un tiempo de catástrofes?

* Estas líneas son una mezcla de paráfrasis, traducción y comentario de la versión original *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient,* Les Empêcheurs de penser en rond / Éditions La Découverte, 2009.

En 2016, unos meses después de que salga en España el libro de Stengers, entregará sus conclusiones un grupo de trabajo convocado por la Unión Internacional de Ciencias Geológicas. Su cometido es determinar si, tal y como afirma un sector de la comunidad científica, estamos ante el advenimiento de una nueva era geológica, marcada por el impacto de la humanidad en la historia del planeta. Esa era recibe el nombre de Antropoceno, del griego *anthropos* que significa ser humano. La tesis surgió con un artículo del químico Paul Crutzen publicado en la revista *Nature* en 2002 y se sustenta en el análisis de datos como: la modificación de la atmósfera y el aumento de la temperatura media del planeta por los gases de efecto invernadero; la degradación generalizada e irreversible de la biosfera, resultado de la destrucción de los ecosistemas por la agricultura, la deforestación y la urbanización; o el cambio en los ciclos bio y geoquímicos del agua, el nitrógeno y el fósforo. Se estima que, si se mantiene el ritmo actual, para 2030 habrán desaparecido un 20% de las especies, entre ellas muchas que prestan servicios necesarios para la supervivencia del ser humano, como la polinización o la regulación de los ciclos del agua. Con el Antropoceno se vislumbra la posibilidad real de que se extingan diversas especies vegetales y animales, entre ellas tal vez la nuestra.

En *El tiempo de las catástrofes*, Stengers – hábil observadora de los ritmos y vocabularios con que los saberes científicos se instalan en la opinión pública – parte de una constatación. Y es que, se confirmen o no las tesis del Antropoceno, nos encontramos ante un cambio de época en cuanto a la relación del ser humano con su porvenir.

Se trata en primer lugar de un cambio objetivo, cuantificable, en las condiciones físicas y químicas de nuestro entorno. El deshielo de los polos es sensiblemente más rápido de lo previsto, tanto en el Ártico como en el Antártico. Los índices de CO_2 en la atmósfera progresan a tal velocidad que parece probable que no se deban solo al aumento de las emisiones sino también a los efectos acumulados de un bucle de retroalimentación: el calentamiento global, causado por las emisiones, reduce la capacidad de los océanos y los bosques para absorber esas mismas emisiones. En consecuencia, el calentamiento se acelera y las previsiones más pesimistas ganan en probabilidad.

Pero estamos también ante un cambio de época en lo subjetivo, que afecta al modo en que nos narramos (o no) las transformaciones en curso. Sabemos que nuestro modelo de desarrollo (¡crecimiento! ¡consumo! ¡producción!) es insostenible pero seguimos corriendo en la dirección que nos indica, como si no hubiera otra manera de existir. Constatamos que nuestro proyecto de mundo (¡progreso! ¡emancipación! ¡libertad!) hace agua por todas las esquinas pero continuamos unidos a él con un vínculo profundamente emocional y en apariencia inquebrantable. A este vínculo, en otro libro, Stengers y su colega Philippe Pignarre lo han denominado "el encantamiento capitalista". No sabemos cómo lo hace, pero nos tiene hechizados.

Nuestros "responsables", como los llama Stengers, también están atrapados. Desde sus puestos de control nos lanzan confusos mensajes de aliento a los que fingimos obedecer. "Consuman, el crecimiento depende de ello, pero cuidado con la huella ecológica. Recuerden que sus modos de vida deben cambiar, pero no dejen de lado el progreso, de él depende nuestro porvenir". Como nosotros, están paralizados en un estado de un pánico frío. Esperan que un milagro nos salve, lo que equivale a aceptar que solo un milagro

puede salvarnos. Para los más optimistas, será un milagro de la tecnología. Para los más descreídos, será el milagro de una conversión masiva, tras una catástrofe de dimensiones planetarias. Solo queda resignarse (o engañarse) y esperar.

Ante la inminente catástrofe, la barbarie se vuelve aceptable. Lo que hasta ahora habíamos definido como intolerable, casi impensable, se acomoda en la mente colectiva, pasa a formar parte del paisaje cotidiano. En la tragedia del Katrina en Nueva Orleans – cuya cifra de fallecidos sigue siendo un misterio, entre los 1.833 reconocidos por las autoridades y los en torno a 10.000 estimados por las investigaciones posteriores – la barbarie no estuvo en el huracán sino en la respuesta que se le dio. La población más desfavorecida fue abandonada a su suerte, fundamentalmente afroamericanos pobres y de clase trabajadora. Y narraciones del desastre hubo algunas – entre ellas el documental *When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts* de Spike Lee –, pero sorprendentemente pocas en un país con una industria cinematográfica tan prolífica en toda suerte de declinaciones del cine de catástrofes. Hoy, dice Stengers, no es imposible imaginar una Nueva Orleans a escala planetaria con millones de seres humanos luchando por sobrevivir y unas pocas decenas de miles manteniendo su confort gracias a la energía eólica, los paneles solares y los biocarburantes. La barbarie está a la puerta de casa, un pensamiento más allá.

La pregunta central de *El tiempo de las catástrofes* es cómo aprender a "habitar" todo esto que ya sabemos, cómo "crear el sentido de lo que nos ocurre". Al igual que en los cracks bursátiles – que demuestran la vulnerabilidad del sistema financiero pero no sirven para desarticularlo – aquí también se ha impuesto la evidencia de los hechos, pero no la evidencia de las ideas. En este cambio de época, no somos capaces de entender y expresar lo que está pasando. Nos faltan las ficciones, los relatos, los lenguajes, los mitos.

Nombrar, para Stengers, no es decir lo verdadero, sino "conferir a lo nombrado el poder de hacernos sentir y pensar en el modo que interpela ese nombre que hemos elegido". Es "hacer existir la diferencia" entre la pregunta que se nos impone y la respuesta que

podemos y queremos crear. Por eso, ante este panorama de transformaciones físicas que sin embargo no se acompañan de transformaciones en los mitos y los relatos, ella decide que es hora de nombrar a Gaia, la diosa de la tierra en la mitología griega. Y calificarla como la intrusa, del verbo *intrusarse* que significa apropiarse, sin razón ni derecho, de un cargo, una jurisdicción o una autoridad. Gaia la intrusa es aquella que irrumpe – en este caso, en nuestro proyecto de mundo – de forma ciega, unilateral e indiferente, ajena a los estragos que ocasiona.

Gaia es también, para las y los lectores contemporáneos, la memoria de la hipótesis de Gaia: el conjunto de modelos científicos sobre la biosfera propuestos por el químico James Lovelock y la bióloga Lynn Margulis a principios de los setenta. En unos años en que la sociedad occidental renovaba sus vínculos con la naturaleza (movimiento hippy, ecologismo, naturalismo, indigenismo, chamanismo, viajes interiores, psicodelia), la hipótesis de Gaia afirmó que los fenómenos naturales, que hasta entonces eran estudiados de manera independiente, estaban unidos por relaciones de interdependencia que hacían de ellos una entidad armoniosa y superior. Lovelock y Margulis afirmaron que la vida en la Tierra no debía ser comprendida como una suma de procesos físicos, biológicos o químicos, sino como una entidad auto-regulada, que se orienta naturalmente hacia el equilibrio. Una entidad dotada del tipo de estabilidad propio de los organismos sanos, que espontáneamente responden a las variaciones re-organizando sus procesos vitales, para limitar las efectos de los cambios. Para Stengers, concebir la vida en la Tierra como un agenciamiento de procesos significa reconocerla también como el resultado de una historia de co-evolución cuyos primeros artesanos – y verdaderos autores en el tiempo y posibles supervivientes de todas las extinciones futuras– son "los innumerables pueblos de los microorganismos".

En la visión de Lovelock y Margulis, Gaia es la buena madre. La madre que alimenta, protege, cuida y se cuida, sobre la que se puede contar incondicionalmente. Pero hoy, cuarenta años más tarde, Gaia se nos aparece bajo un aspecto menos tranquilizador. El aumento de los gases de efecto invernadero está produciendo respuestas en

cascada, inesperadas y sin proporción con el movimiento inicial. La variación en uno solo de los procesos está afectando al conjunto – a esa entidad que es otra cosa que la suma de sus partes – de muchas maneras, con repercusiones múltiples, que la comunidad científica empieza solamente a identificar. Y de un modo que no tiende naturalmente al equilibrio. O no a un equilibrio favorable a las necesidades físicas del ser humano. Gaia hoy es la temida. La Gaia a la que invocan los pueblos campesinos porque saben que, en cada momento, su supervivencia depende de algo más grande que ellos mismos. Algo que *tolera* su existencia, pero con ese tipo de tolerancia de la que no conviene abusar. Hoy, nos dice Stengers, somos como ellos. Ya no estamos ante la madre que lo perdona todo sino ante una entidad de carácter irritable, a la que no debemos ofender. Porque la respuesta de Gaia a nuestra falta de atención puede llegar a ser desproporcionada.

Hemos traspasado un umbral de tolerancia. Lo dicen los modelos científicos, lo observan los satélites, lo saben los hombres y mujeres del pueblo inuit. No estamos ante una naturaleza frágil que debamos proteger. Pero tampoco ante una naturaleza interesada en nuestra redención. Gaia – la intrusa, la ha hecho irrupción – no pide nada, no espera nada, ni siquiera una respuesta a la pregunta que ella misma impone. Gaia es indiferente. Reacciona a nuestras acciones, pero es ajena a nuestras preguntas y sus posibles respuestas. No le importa quién es responsable, no busca justicia, no le interesa restablecer ningún tipo de equilibrio, mucho menos el equilibrio necesario para nuestra supervivencia.

Gaia, la indiferente, deja obsoletas todas las versiones épicas de la Historia de la Humanidad, en las que el Hombre, erguido en sus dos patas, descifra las leyes de la naturaleza y auto-erige en dueño de su destino, libre de toda trascendencia. Nuestra existencia depende de ella, pero la suya no depende de la nuestra. Nuestro futuro como especie está amenazado, pero el suyo como ecosistema no. Extinguida la humanidad, los innumerables pueblos de los microorganismos seguirán aquí, participando en el régimen de existencia de un planeta vivo. Gaia es el nombre de una forma inédita, o más bien olvidada, de trascendencia.

Llegados a este punto, según Stengers no nos queda más remedio que constatar la evidencia y transformarla en una pregunta. Pero no una pregunta teórica o abstracta, sino una pregunta concreta, a la que que hay que responder *aquí y ahora*. Un aquí y ahora definido por la pérdida de credibilidad de los grandes mitos del desarrollo, pero también por nuestra incapacidad para llenar ese vacío y formular las preguntas necesarias al tiempo que viene.

Más allá del ojo

Pablo Jarauta

"In my room, the world is beyond my understanding;
But when I walk I see that it consists of three or four hills and a cloud"

Wallace Stevens
"On the surface of things", Harmonium, 1923

Desde el interior de una habitación el mundo puede parecernos infinito, imposible de descifrar. Sin embargo, cuando salimos a caminar encontramos cierta lentitud en el orden de las cosas, cierta continuidad en su superficie, descubrimos la amplitud del paisaje y ahí el mundo se nos antoja un poco más comprensible. Dentro, el mundo es un mapa, una imagen; fuera, todo es naturaleza.

El ojo de Vites recuerda a un ojo cartográfico, alado, enclaustrado, que se eleva a los cielos para contemplar el mundo desde el interior de una habitación. Ahí dentro, a través del cristal, de la pantalla, observa un mundo de luciérnagas que se encienden y se apagan, intermitentes, creando rutas e itinerarios, peregrinaciones que dibujan posibles relatos, significados, interpretaciones.

Estas luciérnagas anuncian el fin del mundo de los atlas, de las imágenes totales, de todos los resúmenes y compendios. El mundo ya no se deja encuadernar, no hay libro que lo explique. Desde esta conciencia, el ojo de Vites se asoma al balcón de la noche, donde cada idea, cada experiencia, cada acontecimiento, tiene su propia luz, su propia luciérnaga.

Ciertamente, ya no hay mapa que recorrer con el dedo, ni topónimos que den voz a nuestras preguntas. Hoy el mundo se anuncia como un océano habitado por imágenes, destellos, luciérnagas que se amontonan y solapan, que ocultan la geografía y la naturaleza. El ojo de Vites no recorre mapas con el dedo, ni siquiera los mira; él inicia una navegación a través de este océano de luces, móviles, que aparecen y desaparecen.

En su navegación Vites trata de construir un trozo de mundo, de dibujar una estela trazando un orden, probablemente efímero. En este rastro de espuma, de significados, van apareciendo luciérnagas escogidas: unas muestran imágenes globales, compartidas; otras, una naturaleza que parece haber sido secuestrada por una lógica del acontecimiento.

Esta exploración de Vites viene a señalar que ya no hay diferencia entre la habitación y la naturaleza, entre dentro y fuera. El conocimiento, la construcción del mundo, se revela ahora a partir de sus posibles accesos, en sus distintas interacciones, también apariciones. La imagen precede a la experiencia, a la naturaleza. Todo es susceptible de convertirse en imagen, en luciérnaga. El conocimiento sigue estando ahí, en su propia intermitencia. Pero el ejercicio de su lectura ya no es el mismo, las legitimaciones son nuevas y todo parece quedar recogido más allá del ojo, en un punto de fuga, en una cámara de maravillas instalada en la palma de nuestras manos.

La Zona C
Espacio multidisciplinar
Con C de
CULTURA COMPOSTELANA, concejalía, creación,
contemporaneidad, ciudad, currículo, curiosidad, comunicación,
compromiso, controversia, capacidad, colaboración, conocimiento,
competencia, complicidad, composición, comunidad, concierto,
cooperación conexión desde marzo de 2007

CONCELLO DE SANTIAGO

Deputación DA CORUÑA

COMPOSTELA capital cultural

zona "C"