

PREFACIO: SALÓN CULTURAL DE LA NATURALEZA¹

Preface: Nature's Cultural Hall

Sasha Litvintseva

Artista y cineasta

Queen Mary University of London

Resumen

El presente texto es una traducción del Prefacio del libro *Geological Filmmaking* publicado por la artista y cineasta Sasha Litvintseva en 2022. En este trabajo la autora intenta teorizar los puntos de intercambio que se dan entre “lo geológico” y “lo fílmico” como prismas. A través de una experiencia de filmación en desierto de Judea, justo a orillas del Mar Muerto, Litvintseva expone cómo en este tipo de práctica estética y técnica –como el cine– se intersectan varios procesos humanos y no humanos. Al reflexionar sobre cómo la materialidad de los equipos y la cámara de filmación están hechos de minerales, metales, plásticos y químicos, algunos de los cuales se formaron en la corteza terrestre hace billones de años y fueron extraídos de ahí con altos costos ambientales, Litvintseva pone en evidencia las estrechas relaciones que se traman entre la producción estético-artística y la crisis ecológica de nuestro tiempo. Al tener como interrogante principal cómo lidiar con fenómenos ecológicos que son imperceptibles tanto para el *sensorium* humano como para las prótesis perceptuales tecnológicas, esta traducción constituye un primer acercamiento a este trabajo

¹ Corresponde al prefacio del libro *Geological Filmmaking*, publicado por la autora en la serie *MEDIA: ART: WRITE: NOW* de Open Humanities Press, Londres, 2022, 11-21. Agradecemos a la autora y a los editores por la buena disposición para la traducción de este texto.

lúcido y profundo en donde tecnología, estética, ecología política y postantropocentrismo se encuentran desde una perspectiva crítica.

Palabras clave: Cine – Ecología – Agencias no-humanas

Abstract

This text is a translation of the preface to the book *Geological Filmmaking*, published by artist and filmmaker Sasha Litvintseva in 2022. In this work, the author explores the intersections between “the geological” and “the filmic” as conceptual prisms. Drawing on her filming experience in the Judean Desert, right by the Dead Sea, Litvintseva illustrates how various human and non-human processes converge in a practice as aesthetic and technical as filmmaking. She reflects on how the materiality of film equipment –composed of minerals, metals, plastics, and chemicals, some of which formed in the Earth's crust billions of years ago and were extracted at great environmental cost– reveals the intricate links between artistic production and the ecological crisis of our time. With a central question of how to confront ecological phenomena that are imperceptible to both human senses and technological perceptual tools, this translation offers an initial exploration of Litvintseva's lucid and profound work, where technology, aesthetics, political ecology, and post-anthropocentrism meet from a critical perspective.

Keywords: Film – Ecology – Non-human agencies

“Salón cultural de la naturaleza” se deja leer en un solitario cartel solitario en un paisaje árido y desértico. Una cadena montañosa oscurece el horizonte y el cielo es una bruma lechosa despejada. Mi cámara está sobre un trípode y captura esta escena,

mientras que el auto alquilado que reposa detrás de mí tiene el aire acondicionado al máximo. En los últimos tres días calculé que puedo mantener la cámara grabando exactamente noventa segundos antes de que se recaliente, se apague y se dañe el archivo. El sol me ciega cuando me saco los anteojos para configurar la exposición de la cámara. Incluso en estos intervalos de noventa segundos, el sol abrasador deshidrata mi cuerpo y me quema la piel. Para el ojo desnudo, este paisaje no deja entrever ningún signo visible de lo que solemos llamar vida; sin el más mínimo movimiento, la toma que emerge de este momento va a ser prácticamente indistinguible de una fotografía. Pero ahora aprendí a percibir cuándo terminar la toma sin necesidad de confiar en el reloj de la cámara. Vuelvo al auto para refrescar la cámara y a mí misma antes de que podamos hacer otra toma.

Estamos en el desierto de Judea, justo a orillas del Mar Muerto a fines de julio y con una temperatura de 48 grados centígrados. En julio, la temperatura nunca es inferior a la corporal: incluso en medio de la noche supera los treinta grados y apenas sale el sol ya está arriba de los cuarenta. El sol acá es tan excesivo que se hace imposible aprovecharlo como un bien turístico preciado. Con el calor extremo, esta área turística está desierta y mi colaborador y yo podemos estacionar y filmar en cualquier lugar sin obstrucción. Vinimos acá a hacer una película sobre los sumideros que estuvieron devastando la costa del Mar Muerto los últimos cuarenta años. Los sumideros son causados por intervenciones antropogénicas en la geofísica hídrica del área, donde la excesiva extracción de minerales y el desvío de agua del Río Jordán para irrigar las huertas del desierto han bajado el nivel del mar, creando cavidades bajo la superficie de la tierra. Mientras filmamos justo al lado de la ruta, hay un miedo latente de que el suelo colapse y nos trague a nosotrxs, la cámara o incluso el auto. Cuando encontramos el cartel que dice “salón cultural de la naturaleza”, tanto en inglés como en hebreo, se nos presenta como un juego de palabras sin autor que describe este momento con imparable precisión.

Hay una ostensible contradicción en este cartel que no se puede resolver del todo. El cartel crea de forma extraña una proximidad entre naturaleza y cultura que fusiona la una en la otra,

mientras que mantiene simultáneamente sus definiciones intactas y a distancia. La contradicción que se mantiene en equilibrio en este cartel se vuelve una metáfora útil para las irresolubles contradicciones envueltas en el intento de leer las maneras en que se entrelazan diferentes procesos humanos y no humanos que ocurren en escalas y temporalidades inconmensurables. Este libro intenta teorizar los puntos de intercambio entre muchos de estos procesos, usando “lo geológico” y “lo fílmico” como prismas. Tanto mi propia experiencia en este desierto como las imágenes resultantes emergen de la intersección de varios procesos humanos y no humanos no exentos de contradicción. Aunque documento la devastación ecológica arraigada en una multitud de causas políticas y económicas, mi presencia allá también está impulsada por fuerzas igualmente destructivas: llegué al desierto con un vuelo de bajo presupuesto y estoy consumiendo gran cantidad de petróleo para mantenerme a mí y mi cámara frescas. La cámara que uso está hecha de minerales, metales, plásticos y químicos, algunos de los cuales se formaron en la corteza terrestre hace billones de años y fueron extraídos de ahí con altos costos ambientales. Aun así, la creencia de que esta intervención estética podría contribuir a un futuro en el que cada paso adelante no implique dos pasos hacia atrás motiva este proyecto.

Mientras estudio la imagen del cartel en el desierto, sigo volviendo a la rampa situada a su derecha. La rampa parece proveer accesibilidad a los visitantes que no serían capaces de subir los cinco escalones bajos. Habiendo mirado esta imagen por horas, empiezo a preguntarme por qué se instalaron los escalones ahí en primer lugar: no hay inclinación perceptible en el pedazo de tierra donde están. La rampa es una intervención en el paisaje para mitigar una innecesaria intervención previa. Mi proyecto tiene lugar en el contexto de un colapso ecológico generalizado y lo inviste parcialmente la consideración de qué podría significar una “intervención positiva”, dado que estamos viviendo en un mundo que fue aparentemente empujado al límite *a través de* la intervención humana. Responde a nuestro momento actual, definido por cambios irreversibles que la influencia humana hizo a la geofísica de la tierra, el agotamiento de los recursos naturales y un incremento en la condensación de dióxido de carbono y otros gases

de efecto invernadero en la atmósfera, debido a la quema de combustibles fósiles y la deforestación. Este incremento de gases de efecto invernadero es uno de los síntomas de lo que se conoce como cambio climático antropogénico, como lo evidencian las altas temperaturas, las frecuentes corrientes de aire, los ciclones, los incendios de bosques, las malas cosechas y el deshielo de glaciares de montaña y de casquetes polares en diferentes partes del globo. El dióxido de carbono también está entrando en reacción con las aguas de océano, acidificándolas y por lo tanto destruyendo ecosistemas marinos en un proceso llamado Sexta Gran Extinción, un evento de extinción masiva que incluye la pérdida veloz de la biodiversidad en la tierra.

Es muy probable que la consideración de la situación ecológica arriba presentada resulte poco controvertida para muchos lectores, pero nuestro conocimiento de los hechos no allana el camino. Como argumenta Amitav Ghosh, aunque no haya una falta de información factual sobre la crisis ecológica, nuestra pasividad relativa con respecto al cambio climático también supone una crisis de la imaginación, arraigada en nuestra incapacidad para comprender el alcance y las implicancias de dicha crisis. Ghosh subraya la necesidad apremiante de una producción cultural que sea capaz de lidiar con “fuerzas de magnitudes impensables que crean conexiones íntimas intolerables a través de vastas brechas de tiempo y espacio” (2016: 63) y sugiere que el fracaso actual de gran parte de la producción cultural al considerar los aspectos perceptualmente elusivos de la crisis ecológica “deberá contarse como un aspecto más del amplio fracaso imaginativo y cultural que radica en el corazón de la crisis climática” (8). La crisis ecológica, así como sus causas y las potenciales respuestas que se le pueden dar, adquieren forma en la imaginación cultural en gran parte a través de la mediación. Los elementos de esta crisis están demasiado dispersos para que una persona los pueda experimentar en su totalidad, aunque sean cada vez más frecuentes los casos específicos de eventos climáticos extremos e incendios –significativamente en los pocos años en los que estuve trabajando en este proyecto–.

Aunque algunos canales de noticias nuevos estén trabajando para mejorar su lenguaje visual en torno a la crisis, como se ve en el

cambio en la política visual en torno a la catástrofe ambiental en el editorial *The Guardian*, que promete “estar usando menos osos polares y más gente” (Shields, 2019), la fotografía testimonial solo logra retratar un síntoma aislado de la crisis, antes que su relacionalidad y causalidad. Independientemente del desplazamiento en las respuestas empáticas de las especies en peligro de extinción atrapadas en icebergs derretidos a las personas atrapadas en sus casas incendiadas, tales imágenes no llegan a retratar los aspectos de la crisis que más desafían las nuevas capacidades imaginativas: su vasta escala y la inextricable red de causas y agencias interconectadas, tanto humanas como no humanas, que definen la crisis. En la cultura *mainstream*, los temas de la extinción y el colapso ecológico encuentran su voz mayormente en el cine de superproducción apocalíptico. La ubicuidad de las formas narrativas heredadas de la modernidad, desde la novela burguesa hasta el cine narrativo de ficción, nos hace anhelar una narrativa de la catástrofe ecológica con resolución, sea la confianza en un arreglo tecnológico inminente o la resignación a un apocalipsis inminente. Las narrativas impulsadas por el arco del “problema, clímax y resolución” no están a la altura de la tarea de narrar una crisis que no tendrá una solución fácil o una finalidad contenida. Precisamente, la necesidad de un protagonista humano (que invariablemente emerge triunfante al final) para llevar adelante la trama característica de la película narrativa, junto con la familiaridad del estilo de cinematografía y edición de Hollywood (todos los cuales mantienen el *status quo*) excluyen la posibilidad de contemplar la presencia de agencias no humanas o la perspectiva de un cambio radical. Tales narrativas también impiden la movilización política, ya que hacen que el futuro parezca predeterminado: ninguna acción es necesaria cuando el futuro está garantizado, al menos para los protagonistas.

Lo perceptual es político. Como aduce Sean Cubitt, la cuestión política de construir una alianza de humanos y no humanos y de evitar la catástrofe ambiental deberá ser en última instancia una cuestión estética. La estética se entiende acá como aquello que “concierna tanto la percepción (la raíz del sentido de *aesthesis*) como el arte, las técnicas de la mediación y de la comunicación, en las cuales construimos nuestras relaciones lxs

unxs con lxs otrxs y con el mundo” (2017: 15). Ni los arreglos económicos ni los tecnológicos serían suficientes, dado que ambos son parte de la maquinaria que perpetúa la crisis y la política sólo será efectiva “si hay un cambio radical en cómo concebimos y perseguimos la política” (15). A su vez, tal cambio sólo podría surgir al rehacer “los principios estéticos, es decir, rehacer las comunicaciones” (151). El ámbito estético se vuelve acá un suelo sobre el que imaginar y por lo tanto trabajar hacia el futuro: una política que “mira hacia lo inimaginable como una categoría estética, la inimaginable buena vida para filums humanos, naturales y tecnológicos en su pasada y futura interdependencia” (188). El compromiso político y el desafío conceptual y práctico que impulsan este proyecto radican en el desarrollo de modos de prácticas mediáticas creativas que montan un encuentro entre lo humano, lo no humano y lo tecnológico como co-creadores interdependientes del artefacto mediático en cuestión (la película), así como del mundo y del futuro como tal.

Un problema fundacional estético de la crisis ecológica es que la experiencia perceptual directa que tenemos de ella está limitada por el hecho de que muchos de sus factores materiales, como las emisiones de gases de efecto invernadero o la radiación nuclear, son invisibles para nosotrxs y ocurren en una escala temporal que excede ampliamente la vida útil humana. Esta disyunción perceptual hace que sea difícil imaginar no solo el futuro sino también el presente. ¿Cómo orientarnos ante eventos que ocurren simultáneamente en escalas temporales y espaciales micro y macro y cómo llegar a ver fenómenos geofísicos como planetarios y situados a la vez? ¿Cómo entender a los humanos como cuerpos materiales y seres situados formando parte de arreglos políticos y ambientales específicos, como productores y productos de procesos ecológicos? *Geological Filmmaking* aborda estas preguntas mediante dos casos de estudio específicos, que incluyen un intento por pensar a través de la realización de dos películas.

Los estudios de caso se anticipan y enmarcan en el capítulo uno, que provee una base para ocuparse de estas preguntas. El capítulo configura algunos puntos metodológicos clave en relación con la producción cinematográfica a través de la implicación con un

número de teóricos de la producción cinematográfica, así como el despliegue de algunos aspectos clave de lo que llamo “producción cinematográfica geológica”, que es tanto un concepto como una metodología. También reflexiona sobre la forma en que “lo geológico” fue usado en la filosofía –y la forma en que será usado en este libro–. Finalmente, configura vínculos multifacéticos entre lo geológico y la película a través de las dimensiones material y temporal. Es sobre la base de estos vínculos entre lo geológico y *todas* las imágenes cinemáticas que se construye mi investigación sobre las formas cinemáticas específicas.

La primera de mis preguntas aborda el problema perceptual: cómo lidiar con fenómenos ecológicos que son imperceptibles tanto para el *sensorium* humano como para las prótesis perceptuales tecnológicas. En el capítulo dos, exploro esta cuestión a través del prisma del asbesto: un mineral que, cuando aéreo, es tóxico e invisible tanto para el ojo humano como para los aparatos ópticos. En este capítulo y en la realización de la película que lo acompaña *Asbestos* (2016), busco lo que puede volverse inteligible al ocuparme del asbesto a través del medio óptico de la película. Uno de los motivos para elegir el asbesto como mi sujeto es que representa un episodio icónico en la historia no lineal del progreso industrial, con una casi total (pero crucialmente no total) inversión de su extracción y uso después de que salieran a la luz las imprevistas consecuencias de su toxicidad. El capítulo termina abordando las lecciones que la historia y la temporalidad del asbesto tienen para ofrecernos al confrontar más ampliamente el presente en desarrollo de la crisis ecológica.

Sin embargo, la invisibilidad no es el único desafío que presenta la crisis, ya que la pregunta no es sólo *si* la crisis es visible sino *cómo* está mediada. La forma en que se entiende, representa y cuantifica social e históricamente el ambiente está tan implicada en el proceso de moldeado de la tierra como lo están los procesos materiales de agotamiento, extracción, deforestación y toxificación. Como sostiene Jason W. Moore: “poder, producción y percepción se entrelazan” (2015: 3). Desde el punto de vista de las descripciones del ambiente, la pregunta por el *cómo* es tanto ética como formal. De acuerdo con la realizadora vanguardista Maya Deren, estos son ya

siempre uno: “el problema estético de la forma es, esencial y simultáneamente, un problema moral” ya que “la forma del trabajo del arte es la manifestación física de su estructura moral” (2008: 85). Mi propia filosofía de la realización cinematográfica está alineada con la de Deren en más de un sentido, pero este punto es crucial. No es posible tener un acercamiento ético a la descripción o la mediación de la crisis ecológica usando las herramientas estéticas y el lenguaje formal que fueron definidos por la cultura que la causó. La cuestión de la forma no es trivial y parte de la práctica de la realización cinematográfica geológica consiste en desarrollar modos formales en respuesta a la especificidad del tema de cada película. Así, en el capítulo tres examino la ética y la política de la descripción a través de la crítica de la producción representacionista de la imagen y exploro alternativas formales a través del caso de estudio de la realización de una película, *Salarium* (2017), que se ocupa de los sumideros que diezman la costa del Mar Muerto. Abordo el rol de la ocupación de Cisjornadia en la aparición de los sumideros, el rol de los sumideros como productores agenciales del cambiante paisaje y el rol de las imágenes en nuestra comprensión de ambos, así como en su preciso despliegue.

Estos últimos dos capítulos fueron revisados a lo largo de varios años pero fueron originalmente escritos en paralelo a la realización de las dos películas. Ambos abren con el establecimiento de un problema conceptual o teórico, que luego abordo a través de la realización cinematográfica práctica; las últimas partes del capítulo continúan reflexionando y teorizando el problema. Una forma de enfrentarse a este libro y a las películas que lo acompañan es ver las dos películas leyendo los dos capítulos correspondientes –dos y tres–. Sin embargo, tanto las películas como el libro pueden operar (y en el caso de las películas, han estado operando) de manera independiente y pueden por lo tanto abordarse en cualquier orden.

El foco en la afinidad no humana de lo geológico y lo tecnológico en el capítulo uno y el compromiso con el descentramiento de lo humano en el proyecto entero no significan que lo humano esté ausente del campo de los procesos estéticos o materiales en discusión. Los vaivenes de la percepción humana, la

vulnerabilidad de la carne humana y la temporalidad de los ritmos socioeconómicos están inextricablemente conectados con las películas mismas y con sus sujetos y, por lo tanto, son inextricables de la discusión de la crisis ecológica o de su mediación. Como sostiene enfáticamente Cubitt, “el hierro en nuestra sangre, la sal en nuestras lágrimas nos atan tan profundamente a nuestras herramientas y a nuestro planeta como lxs unxs a lxs otrxs y no vamos a alcanzarnos unxs a otrxs hasta que no alcancemos –y alcancemos a través de– lo no humano (2017: 188), siendo lo no humano aquí tanto planetario como tecnológico. Estamos en lo geológico así como lo geológico está en nosotrxs. Estamos en las películas así como las películas están en nosotrxs.

Traducción de Malena Nijensohn

Bibliografía

Cubitt, S. (2017): *Finite Media: Environmental Implications of Digital Technologies*, Durham and London, Duke University Press.

Deren, M. (2008): *Essential Deren: Collected Writings on Film*, Ed. B.R. McPherson. Kingston, NY, Documentext.

Ghosh, A. (2016): *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago and London, University of Chicago Press.

Moore, J. (2015): *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*, London and New York, Verso.

Shields, F. (2019): “Why We’re Rethinking the Images We use for Our Climate Journalism”, *The Guardian*, October 18, <https://www.theguardian.com/environment/2019/oct/18/guardian-climate-pledge-2019-images-pictures-guidelines>.