

Heliotropismo en la playa terminal de la crítica

Jeff Diamanti

Universidad de Amsterdam / j.diamanti@uva.nl

Traducido por Amaya Bozal

Resumen

En este ensayo, anteriormente publicado en su versión inglesa en la revista *The Large Glass. Journal of Contemporary Art, Culture and Theory* (nº 27/28 de 2019, pp. 48-57), Jeff Diamanti reflexiona en torno al estatuto de la crítica en el contexto de la crisis ecológica. ¿Es factible sostener la posición del sujeto crítico ante las dimensiones hiper-objetuales de fenómenos como el cambio climático, de esa realidad envolvente y potencialmente catastrófica de la que formamos parte y en la que naturaleza e historia aparecen fuertemente imbricadas? A partir de algunos pasajes de la obra de Theodor W. Adorno, de la instalación de Olafur Eliasson en la sala de turbinas de la Tate Modern y de referentes de la cultura visual contemporánea (como la serie *Leviathan*), Diamanti presenta un ejercicio intelectual que actualiza las humanidades (en concreto, la perspectiva de las llamadas "humanidades energéticas") a partir de la incorporación de las urgencias y retos que para la crítica cultural deparan acontecimientos críticos como el calentamiento global o la quema de combustibles fósiles.

En el presente ensayo, mi interés será retomar un elemento fundamental del discurso sobre el clima que, aunque fundamental, se ha infravalorado como fuente de pensamiento crítico y creativo sobre el clima: el sol o, mejor, las formas de relacionarse con la fuerza física y conceptual del sol mediante lo que denomino, siguiendo a Rudolf Arnheim y Elizabeth DeLoughrey, heliotropismo. Lo cierto es que el sol —o la energía solar— no ha desaparecido del todo en el discurso del clima. A eso me refiero cuando hablo del sol como elemento *fundamental*: la generación de energía fotovoltaica es, junto a la energía eólica, la tecnología más inmediata que nos viene a la mente cuando pensamos en la transición a una energía sostenible. Así que, tecnológicamente, el sol es una especie de clave para algo parecido a un capitalismo con conciencia medioambiental, una tecnología sostenible para un mundo destruido por los combustibles fósiles. Sin embargo, no me interesan necesariamente las políticas sobre energía solar, sino la forma en que el propio sol figura en las expresiones culturales que imaginan la relación diferente que podríamos tener con el mundo, con otras personas, pero también con los objetos y animales no humanos. Por esta

razón, afirmo que el heliotropismo es una fuente infravalorada de pensamiento crítico y creativo sobre el clima: porque si la energía solar se ha convertido en lo que Foucault denominaría un *dispositivo* del discurso del clima, los gestos hacia el sol (la relación con la solaridad) señalan una estructura de pensamiento y una relación con el entorno radicalmente diferente. Para establecer la importancia crítica del heliotropismo, analizaré dos intervenciones culturales que convierten la playa en un paisaje terminal donde futuros múltiples —carbónico, acuático y psicosocial— se diluyen frente a los hábitos del pensamiento crítico de hoy en día.

I. El talante de Leviathan

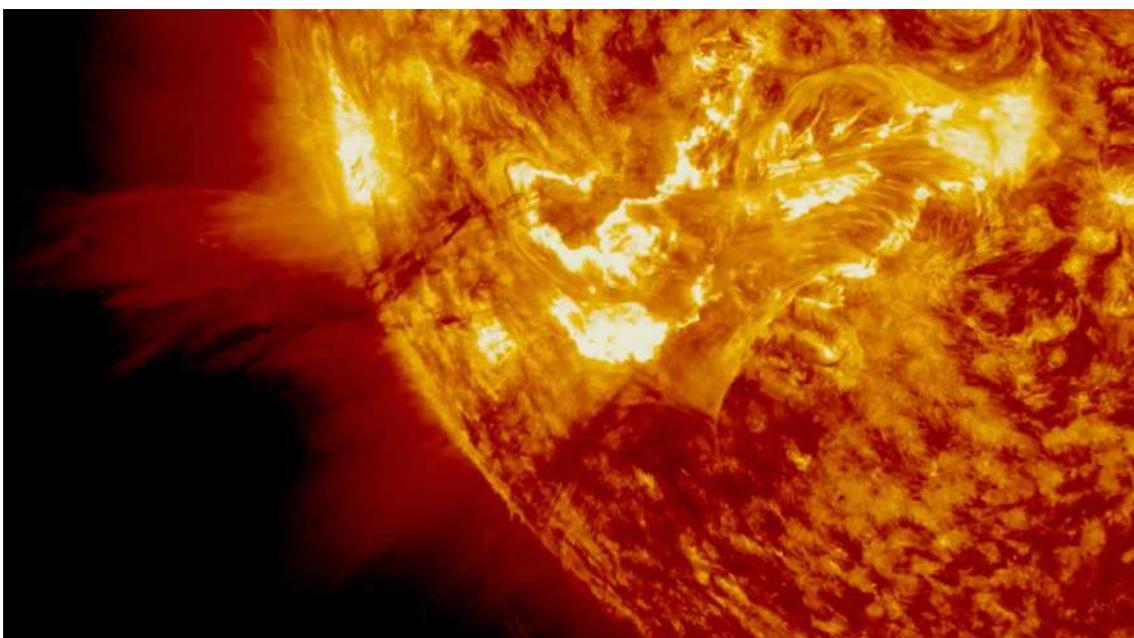


Figura 1. *Leviathan*, "Ben". Shezad Dawood. Instalación de vídeo, 2016.

Ben, la voz masculina que habla a lo largo del primer episodio del ciclo de vídeo en diez partes, de Shezad Dawood, *Leviathan*, no acaba demasiado bien. Conoce a Yasmina, cierto, que promete algo parecido a una cierta continuidad heteronormativa, incluso el filme llega a sugerir que es una especie de mezcla de civilizaciones, pero su atracción por él parece más una extensión de "la necesidad real de sexo", que cualquier tipo de atracción romántica; y aunque parece que Ben lo ha pasado bien en la orgía veneciana del tercer episodio, le dan una paliza en una playa marroquí en el cuarto y, finalmente, le viola sistemáticamente el capitán del carguero en el episodio quinto. Sin embargo, uno de los elementos peculiares del ciclo de *Leviathan* de Dawood es que la cuestión de cómo termina Ben no parece importar demasiado, es decir, más bien no importa en absoluto. Él forma parte de una trama, pero lo que argumentaré a continuación es que *Leviathan* convierte la trama en una especie de escenario, y el talante de

sus múltiples escenas (o paisajes) es lo que destaca en su compromiso bifocal con elementos no humanos junto al discurso humano. Que a Ben no le haya ido bien, si me permiten decirlo así, es algo que da absolutamente igual.

Este compromiso bifocal se establece en la secuencia inicial de *Leviathan*, cuando la cámara se acerca cada vez más al sol. Ben habla y prácticamente culpa al sol de la crisis social que precede a su presente; pero al medio culpar al sol, también medio señala la relación incongruente entre lo humano, el clima y la solaridad, es decir, parece racionalizar el apocalipsis que el filme toma como punto de partida, enfatizando la insignificancia del hombre frente a los sistemas terrestres, que eclipsan la centralidad de los asuntos humanos. Al basar todo el ciclo en la figura del sol como algo hostil e indiferente al hombre, *Leviathan* convierte la misma paradoja de los discursos dominantes sobre el cambio climático en una contradicción narrativa: el hombre es el agente del cambio climático en el mismo momento en que la propia distinción entre naturaleza e historia humana se ha replegado sobre sí misma y, con ella, todo el sistema de la Razón Liberal responsable de nuestro concepto inicial de lo humano. Sin duda, este ha sido un problema fundamental para todas las formas de teoría social y medioambiental post-antropocéntricas en las humanidades y ciencias sociales de las últimas dos décadas: el doble giro que supone haber tomado conciencia colectiva de *nuestra propia entidad como fuerza planetaria* que produce el cambio climático, al mismo tiempo que la multiplicidad de agentes distribuidos por todo el mundo no humano se presentan como solución (ya sea ética, conceptual o políticamente) al problema del cambio climático. Y más importante aún, el paso post-antropocéntrico que quiere relegar lo humano a su lugar biofísico en el mundo suele conllevar cierta resistencia a la narración, puesto que la narración conlleva todo un conjunto de genealogías y cauces que son (por regla general) absolutamente humanos. Este doble giro recibe muchos nombres, incluyendo el de Antropoceno, la conversión geológica del hombre, el giro geontológico y, en un plano más general, lo post-humano. ¿Cómo se puede desplegar esta contradicción en una narración como la de *Leviathan*, cuando una narración siempre, y en todas partes, parece exigir todo un conjunto de fuerzas humanas, incluso un núcleo humano, para poder comenzar?

Cada episodio de *Leviathan* se centra a su vez en un nuevo personaje, aunque los medios para centrarse en él giran al menos en torno a dos ejes que, en mi análisis, serán importantes para destronar al sujeto que el clima de *Leviathan* ayuda a figurar. Ben, Yasmine, Arturo, Jamila e Ismael dirigen el discurso narrativo de cada episodio —hablan en diferentes idiomas y tienen distintas aproximaciones a lo que vemos en esos filmes— pero no son responsables, estrictamente hablando, del talante de cada episodio. El talante y la voz en narratología son categorías diferentes porque, en el

análisis clásico de Mieke Bal, una historia puede narrarse desde una o desde muchas perspectivas, mientras que el punto focal de esa narración puede ser una persona o una cosa que nunca habla (la copa dorada en la novela de Henry James del mismo título o Heathcliff en *Cumbres Borrascosas*, que habla, pero no narra, y cuyo personaje es predominantemente responsable del talante o atmósfera afectiva de la novela). La distinción entre talante y voz es importante en el estudio de la narración, porque ayuda a señalar la distancia entre el discurso, lo que se dice, y lo que se siente —esos centros cambiantes de gravedad que se refieren al objeto cultural en su conjunto o que hacen que un objeto cultural sea irreducible a personajes o narradores que hablan—. El talante, en otras palabras, no necesita (de hecho, a menudo no es) un efecto de voz. Por el contrario, y lo que resulta aún más extraño, el talante es tanto una cualidad de los objetos como de los sujetos.

En el presente ensayo deseo ofrecer una lectura de dos artefactos culturales recientes que ayudarán a prefigurar una nueva forma de pensar sobre cómo el clima transforma la teoría, es decir, cómo la teoría crítica ha imaginado y podría, de hecho, imaginar la relación entre el entorno físico y la relación que se ha desplegado entre primera naturaleza y segunda naturaleza en un contexto de calentamiento global planetario —un contexto, en otras palabras, en el que lo que previamente se imaginaba como trasfondo de la historia humana (el entorno) de pronto se ha adelantado (parafraseando a Bruno Latour) al primer término de los asuntos globales—. Ya se han formulado múltiples conceptos sobre la naturaleza del tema y la vitalidad del mundo material para superar lo que parecían categorías teóricas fijas y pétreas, es decir, el tema y objeto de la historia, así que ahora deseo establecer algunos de los conceptos y modos estéticos de percepción que han puesto a nuestra disposición todo un conjunto de artefactos culturales que, de alguna manera, ya prefiguran un nuevo clima crítico en su misma estructura: *Leviathan*, que convierte la trama en algo paralelo al paisaje; y la instalación canónica en la Tate Modern de Londres que recrea la escena de un día soleado, y que proporciona la experiencia de un placer colectivo a un espectador cada vez más nervioso ante el calentamiento global.



Figura 2. *Leviathan*, "Ben". Shezad Dawood. Instalación de vídeo, 2016.

Llevamos diez minutos escuchando la narración de Ben sobre el presente de *Leviathan* —nuestro futuro más próximo— cuando nos habla en pasado de la adaptación planetaria que marcó el colapso de la civilización. Mientras el sol comienza a comprimirse y subir de presión, desencadenando el especulativo final de todo lo humano en la tierra, a medida que el fuego avanza, las inundaciones arrasan y el melodrama más shakesperiano de todos, *La tempestad*, hace que el entorno se vuelva extraño, señala Ben, precisamente en el momento en que finalmente vemos al personaje de Ben ante nosotros, en la pantalla, "iel clima parece imitar el talante del resto de los habitantes de la tierra, perdón, los monos!". Llegados a este punto, regresamos de la analepsis en tiempo pasado de Ben —un tiempo pasado que es nuestro presente de hoy— y asumimos el propio presente de *Leviathan*, pero con una nueva relación entre voz y personaje narrador. Ben, el personaje en pantalla, derrama algo en sus pantalones, pero el narrador se refiere a ello en presente, hablando desde el punto de vista de Ben. Pero, en vez de vincular la voz narrativa a los hechos, como suele suceder en la adaptación diegética (donde el personaje también es el narrador, aunque hable desde fuera de cámara), aquí tenemos lo contrario. El efecto es paradójico: precisamente porque la voz narradora de Ben *no* es la voz del personaje de Ben, puesto que el personaje de Ben no habla a la cámara mientras le seguimos a través de una casa abandonada, la distinción entre talante y voz ha quedado expuesta precisamente como algo *distinguishible* en el mismo momento en que parece en que se han sincronizado. En el minuto o dos que comparten espacio, Ben y la voz de Ben solo se comparten débilmente, y sabemos de su debilidad porque irrumpen una vez más en lo que será la escena final del primer episodio, cuando aterrizamos en la playa terminal, anclada ahora al talante de la

imagen de un cadáver de ballena —una ballena que no habla ni tampoco lo necesita—. Esto será de relevancia para la conclusión de mi argumentación, donde sugiero que el modo de percepción que proporciona *Leviathan* se distribuye entre paisajes, personajes y trama.



Figura 3. *Leviathan*, "Ben". Shezad Dawood. Instalación de vídeo, 2016.

Regresamos de nuevo a la playa en el cuarto episodio, pero esta vez es una playa marroquí. La vida bajo el agua y sobre el agua están en este paisaje de la forma más próxima, compartiendo ambas la pantalla (con tomas que saltan constantemente desde debajo del agua a la playa) y con lo que Jamila denomina, "antigua basura, nueva basura, basura orgánica, basura muerta" o, dicho de forma diferente, la relación compartida con y como detritos. Vemos basura en la playa, se nos dice que estos nómadas construyen sus casas con la basura del pasado y contemplamos cuerpos vivos que se retrotraen a materia descompuesta a medida que Ben y Yasmine se salvan de regreso a la playa. Pero si nuestra materialidad compartida es temporal (vinimos y volveremos a la cruda materialidad con el tiempo), entonces el salto concluyente entre lo que Jamila dice y lo que Jamila ve es lo que señala el compromiso de *Leviathan* con algo parecido a una bifocalización capaz de distribuir el talante entre paisaje, personaje y trama. "¿Cómo recordaré todo esto?", reflexiona Jamila para sí, "pues en la playa puedo verme corriendo, con el corazón desbocado por esta nueva bestia importada, corriendo para sobrevivir." Jamila se ve corriendo y está algo más que preocupada por este lapso entre voz y cuerpo. El discurso narrativo se ha hecho de nuevo indistinguible del cuerpo al que está asignado, precisamente en el mismo momento en que ese cuerpo está corriendo para sobrevivir —es decir, corriendo por su vida—. Como resultado, la cámara no ha estado filmando el paisaje para encuadrar la

escena, por así decirlo, sino que la escena de cada paisaje ya es una forma de ver. La visualidad del filme está distribuida, nunca se puede reducir totalmente a los esfuerzos de cualquiera de sus narradores por monopolizar su punto de vista. La playa terminal, tal y como he estado argumentando, es la escena que *Leviathan* prefigura como una estética de la percepción capaz de destronar al sujeto del capitalismo tardío.



Figura 4. *Leviathan*, "Jamila". Shezad Dawood. Instalación de vídeo, 2016.

Pero lo que me gustaría decir a continuación es que este sujeto destronado del capitalismo tardío *no* es el mismo sujeto que —como veremos en un momento— ayudó a consolidar los conceptos centrales de la teoría crítica en la postguerra, en torno a la cual surgieron diversas críticas culturales, del capital, ideología, sexo e incluso del clima. En suma, la genealogía de la teoría crítica conlleva en sus conceptos centrales una forma de concebir la emancipación social que todavía no estaba alerta de las presiones teóricas que supone el calentamiento global. *Leviathan* imagina para nosotros la desaparición tanto del sujeto originario del capital como de la teoría crítica. Pues este sujeto, en esta playa, ya ha sido desconectado de lo que veremos que fue, en la década de los sesenta, una relación ideológica encarnada en un entorno codificado por el capital. Además, al regresar a las posturas canónicas de la teoría crítica del siglo XX, también podemos comenzar a desentrañar el entorno *social* a través de cual, una modernidad basada en la energía fósil producía una especie de disociación trágica del ser frente a la experiencia del entorno físico.

II. Las marcas del bronceado de Adorno y la escena del aburrimiento moderno

Recordemos que, para Adorno, la escena del aburrimiento moderno es un día soleado y su paisaje, una playa. No necesitamos imaginar la escena, porque ya nos la ha imaginado él por nosotros. Tomar el sol no solo es “físicamente desagradable” sino que, de una forma mucho más profunda, “ilustra cómo el tiempo libre se ha convertido en una forma de aburrimiento”.¹ Hacia 1969, momento en que escribió el ensayo, el clima aburrido lo es para Adorno porque su disfrute ya no es heliotrópico, como podríamos decir de los nenúfares que se abren con el buen tiempo de Monet o los girasoles de Arnheim, sino patológico. Los cuerpos que toman el sol no le parecen al teórico crítico una metáfora floral, mucho menos un tipo de mimesis estética donde el trabajador no solo desea ser considerado pintoresco, sino *ser* pintoresco. Para poder verlo de este modo, tendríamos que haber imaginado un tipo diferente de análisis estético por parte de Adorno, mucho más cercano, esto es, a la distinción anterior de Lukács entre primera naturaleza y segunda, distinción que resulta que no es una diferencia, sino un proceso por el que una idea de primera naturaleza (sin mediar o naturaleza inmediata) reaparece al otro lado de la segunda naturaleza como su constitución (donde desear una experiencia directa de la naturaleza viene a verificar la propia distancia de lo natural —un síntoma, en otras palabras, de la socialización en una segunda naturaleza—): aquí, las mediaciones de lo pintoresco (en nuestro ejemplo, el deseo de una experiencia fuera de la historia, la playa terminal) aparecen dentro de la historicidad de una segunda naturaleza (una sensibilidad estética, por un lado, y una fuerza subjetiva para escapar de la dominación de la segunda naturaleza sobre todas las experiencias, por otro). Pero no es esto lo que buscaba Adorno: esta gente, insiste, no busca la apariencia de la primera naturaleza en absoluto.

Adorno tiene otra cosa en mente. La escena se sitúa en el centro del penúltimo capítulo de la *Industria cultural*, titulado ‘Tiempo Libre’, la pretensión de dicho capítulo es, en general, historizar la dialéctica de la productividad del trabajo en el capitalismo del siglo XX y el tiempo libre que se genera fuera del entorno laboral. “El tiempo libre”, afirma Adorno al principio, “ya se ha expandido enormemente en nuestros días y nuestra época. Y esta expansión se incrementará aún más debido a las invenciones en los campos de la domótica y el poder atómico, que todavía no han sido explotados plenamente en ninguna parte”.² Está siendo descriptivo (señalando el crecimiento postbélico de la energía nuclear con usos industriales) y anticipando la paradoja de la productividad del trabajo en la era post industrial, que es la nuestra hoy en día: es decir, que el cálculo de trabajo comienza a estructurar los deseos creativos, personales e íntimos del sujeto, de tal forma que el tiempo de trabajo empezará a parecerse a lo

que Jonathan Crary ha denominado el esquema laboral 24/7. El tiempo libre se ha convertido en una forma de falta de libertad en el análisis de Adorno, porque se vuelve miméticamente hacia el impulso productivo: ya sea en el recreo personal en un camping (es tan reacio a la acampada como a tomar el sol) o en el descanso pasivo nocturno frente al objeto cultural de masas por excelencia, la pantalla de televisión. Es esta privación de libertad la que Adorno encuentra en la playa, donde el gran sometimiento se vuelve hacia el sol compulsivamente.

La escena de aburrimiento que Adorno imagina para nosotros es un fetichismo mercantil que se ha encarnado plenamente en el objeto de la propia mercancía —todo el conjunto de la cultura y el mercado de masas, ahora tratados como *un conjunto unificado*, en vez de como objetos en conflicto o separados, el otro de la dominación del capital—. Tendidos, precisamente no como flores, estos cuerpos “que se chamuscan al sol simplemente por broncearse” expresan de forma literal el alcance de esta patología: “en el bronceado, que puede resultar bastante atractivo, el carácter fetichista de la mercancía llega a la gente real; ellos mismos se convierten en fetiches”.³

Lo que quiero sugerir es que las marcas del bronceado de Adorno nos proporcionan una visión bastante significativa de algo parecido a un límite interno en la crítica de mediados de siglo. Un límite o umbral, porque esta escena da paso, en un registro conceptual, a la estructura del clima por un lado y a la “vida deteriorada” por otro, y no a la estructura que sugeriré a continuación que ha llegado a inquietar al primero: es decir, la estructura del clima y la vida planetaria tan esencial en el reciente trabajo de respuesta al calentamiento global, tanto en humanidades como en las ciencias físicas y sociales. El conjunto de la cultura de masas es heliotrópico, sin duda, pero la solaridad es paradójicamente incidental a la escena, si por solaridad nos referimos a la relación social y al ritmo calibrados o resintonizados de alguna forma por la energía solar. Aquí, en esta playa, nos encontramos en el umbral del límite de pensamiento; un umbral que Adorno, Benjamin y tantos otros pertenecientes a la tradición que hunde sus raíces en Hegel denominarán, una y otra vez, la dialéctica entre naturaleza e historia. Y es un umbral al menos por dos razones que quiero explorar desde el punto ventajoso de la experiencia incipiente, pero cada vez con más historia, de lo que Andrew Ross denomina, “clima extraño” y Amitav Ghosh ha denominado provocativamente, “clima raro” —adjetivos que ambos análisis describen: primero, cómo el tiempo se convierte en clima; segundo, la cualidad de desamparo supremo que irrumpe en nuestro sentimiento compartido de hábitat—.

Se trata de otra forma de plantear la cuestión que estoy investigando en un futuro libro, cómo el clima transforma la teoría crítica. Es decir: ¿qué le

ocurre a la teoría social cuando el cambio climático destierra el buen tiempo frente al objeto —cuando el clima se hace extraño, raro—? Por un lado, el placer heliotrópico de un bonito día se asocia a la ola de calor, a la violencia del último capitalismo fósil y a la aparición de la volatilidad atmosférica, pero a su vez ocasiona una eco-poética del clima y *una emergente crítica del clima*.

Para Elizabeth Povinelli, este nuevo terreno “nos sitúa en el límite” de nuevos géneros de “antagonismos”: es decir, “el choque entre seres humanos y naturaleza, entre sociedades y naturalezas, entre especies y los sistemas geológicos, ecológicos y meteorológicos que la sustentan”.⁴ Los retos son múltiples y existen a múltiples escalas de referencia (de la animal a la meteorológica), pero el punto central de este “límite” es la categoría de lo humano en lo que Povinelli denomina “geontología” del presente, así como los últimos discursos liberales y figuras de referencia que buscan inocular lo humano en un mundo que parece tener una mente propia. “La forma más simple de esbozar la diferencia entre geontopoder y biopoder”, explica Povinelli “es que el primero no opera a través del dominio de la vida y las tácticas de la muerte” —como sucedía en lo que Foucault determinaba como biopolítica— “sino que, más bien, es un conjunto de discursos, afectos y tácticas empleadas en el liberalismo tardío para mantener o dar forma a la nueva relación de distinción entre Vida y No Vida.” En esta forma de poder contemporáneo, la “No vida” no es una descripción, sino el efecto de ser dominados como existencias no soberanas —desde plantas y animales a minerales e hidrocarburos—. La vida (o *bios*) se hace metabólica, reproductiva, mientras que la No Vida simplemente es un medio de vida biofísico. Pero la geontología también denomina una ansiedad y un umbral de la razón: la Vida y la No Vida ya no son simplemente una premisa originaria de liberalismos colonizadores, sino la reacción contra sus líneas fallidas, sus límites materiales reales —la erosión a veces rápida, a veces lenta, de este “contexto de la razón”—.⁵ Dicho de forma más simple, el liberalismo tardío ya no opera simplemente en la diferencia entre el sujeto occidental y su orientalización del otro, que puede ser condenado a muerte por el estado (el otro colonial, el otro racial, el otro de género), ya no se trata simplemente de “nosotros” y “otros”, sino que ahora también existe otra *manera* más allá incluso de los otros, que se desfigura en la No Vida. El cambio climático en esta forma de pensar supone la desaparición de todo este contexto. ¿Qué idea más peculiar, verdad? Que el contexto de la razón liberal tardía resida en la ansiedad de distinguir entre Vida y No Vida. Quizá por eso, *Leviathan* reduce la trama de Ben y la trama en general a un elemento del paisaje: el paisaje, como el sol de McCaw*, está precipitándose en la pantalla.

La periodización de Povinelli de la razón liberal tardía logra desechar la genealogía de poder foucaultiana para el presente, pero las expresiones de este nuevo límite de la razón consiguen, para Amitav Ghosh, presionar aún más los límites de la forma cultural. La crítica sostenida de Ghosh en *The Great Derangement* se dirige hacia lo que considera una resistencia al cambio climático en el realismo literario contemporáneo. Le preocupa que la ficción contemporánea no tenga la capacidad histórica o formal para comprometerse plenamente con la rareza del cambio climático. Ghosh sostiene que los acontecimientos climáticos repentinos o inesperados encajan difícilmente en la disposición probabilística del realismo contemporáneo: simplemente, se niega a considerar acontecimientos climáticos inesperados, debido a razones históricas pertenecientes a la institución de la literatura y la sensibilidad burguesa vinculadas, en el siglo XIX, a diferentes géneros de gradualismos, pero también por razones que nos retrotraen al tema y objeto del cambio climático. Ghosh está buscando en la forma cultural una anagnórisis del cambio climático y cierta *peripeteia* en su tratamiento, refiriéndose al reconocimiento de la verdadera naturaleza de las cosas en la *Poética* de Aristóteles, y a cierta panoramización de la narración tras dicho reconocimiento. Pero, he aquí las raíces de esta ansiedad: lo inesperado precede a la anagnórisis o reconocimiento de la verdadera naturaleza de las cosas en la teoría clásica de la tragedia —puesto que lo inesperado *desfamiliariza* el sentimiento de acogimiento del protagonista, de pertenecer a un hogar planetario que ahora se ha hecho extraño—. Ghosh quiere pensar en el cambio climático en los siguientes términos: es el alzamiento inexorable de los pasados doscientos años de civilización industrial, que ahora se expresan en todo tipo de fenómenos naturales que *entendemos* que están vinculados, pero para los cuales carecemos de los medios culturales de *reconocimiento* o de resintonización cultural. La tragedia del cambio climático antropogénico en este análisis de literatura realista contemporánea es que no puede imaginar todavía el doble giro del clima inesperado: por un lado, “las fuerzas y seres no humanos” que animan el cambio climático y, por otro, que “son el misterioso trabajo de nuestras propias manos, que vuelve a perseguirnos de forma y maneras impensables”.⁶

Perseguidos por el carácter inesperado de un clima extraño, lo humano y lo no humano se figuran y desfiguran mutuamente, el “límite” de la razón” que afirma Povinelli para la ansiedad del geontopoder liberal tardío nos devuelve a la escena del sol cayendo sobre la playa terminal: excepto que en esta lectura, la playa ahora se ha doblado, de tal forma que hay una playa producida en el sujeto aburrido del capital, y otra que marca el “término límite” de la razón liberal tardía. Nos sentimos terriblemente tentados a denominarlas, a su vez, la playa de la primera naturaleza y la playa de la segunda naturaleza, ¿pero acaso esta distinción no quedaba borrada en la nueva crítica del clima? No nos enfrentamos al anti-

humanismo latente de tantos eco-fascismos o del fascismo puro y duro, en torno al cual fluyen numerosos romanticismos de *lo natural*. Al contrario, es la crítica general al humanismo burgués ante su inesperada reaparición como clima extraño lo que nos lleva de regreso a la playa, buscando un heliotropismo que rompa con la patología del tiempo sin ocio.

IV. El clima como forma social

En "The Weather Project", de Olafur Eliasson, 2003, este salto existe en la propia playa, una playa bajo un sol artificial que deja al espectador atónito. Bañada por un enorme ensamblaje de luces de monofrecuencia que simulan ser el sol, situada en la Sala de Turbinas de la Tate de Londres, esta playa devuelve el paisaje terminal a la institución artística e imagina una versión de lo heliotrópico que es conscientemente infraestructural. Sin duda, estamos en el umbral de algo parecido a un giro participativo en el arte, incluso a la verdadera estética relacional que le resulta tan problemática a Claire Bishop.⁷ Pero es la especificidad material del encuentro con otros cuerpos a donde quiero llegar, puesto que no se trata de una inversión normativa en lo relacional como tal (en suma, la queja de Bishop ante la desaparición de la fricción y el antagonismo en el giro relacional) sino la experiencia de estar juntos en *una infraestructura* que "The Weather Project" pone a nuestra disposición. Pero es un tipo descarado de unión, cuya desfachatez forma parte de la resintonización que este heliotropismo ayuda a desencadenar, pues es la facilidad, el placer y la fuerza que provienen de una modernidad infraestructural que se siente *precisamente* como una segunda naturaleza, a lo que se refiere este sol. La Sala de Turbinas no figura en *The Weather Project* como algo que está detrás del espectador a modo de entorno o marco, sino como condición de su encuentro. El proyecto no invita al espectador a un placer heliotrópico en la ilusión del control del sol por parte de la modernidad, de la economía solar re armonizada con lo meteorológico. En *The Weather Project*, el "clima" es expresión de una cultura electrificada que experimenta el tiempo como, y a modo de efecto, de entorno construido —de un paisaje que es co-extensivo con el ambiente—. Volvemos a las marcas del bronceado de Adorno, la escena del aburrimiento moderno: una playa que no es una playa frente a un sol que sirve al capital.

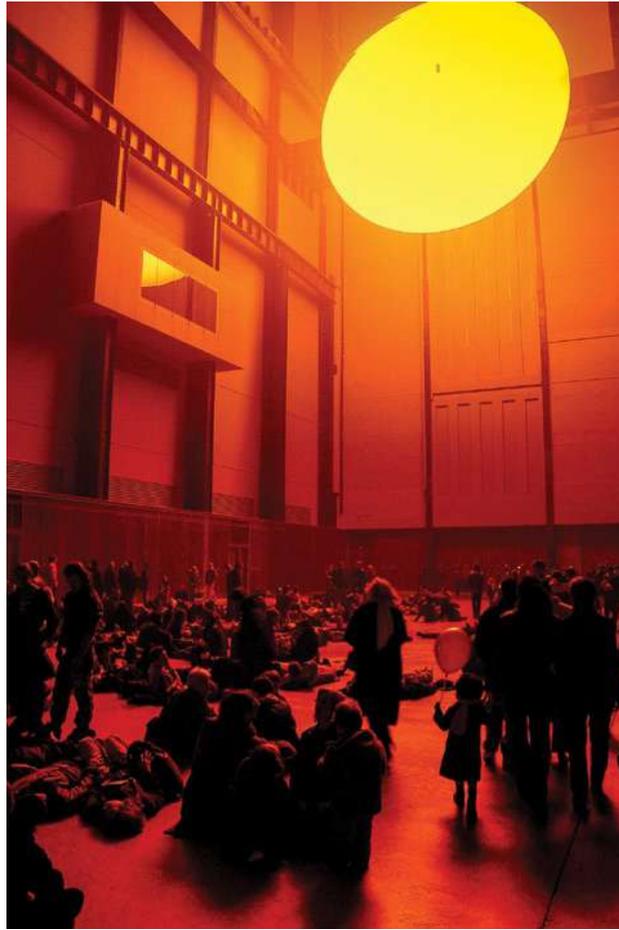


Figura 5. *The Weather Project*. Olafur Eliasson, 2003.

Pero, recordemos que esto nunca se planteaba en la playa de Adorno, así que considerar la instalación de Eliasson como una traición o desvío de la experiencia de la primera naturaleza parecería presuponer la capacidad (o deseo) de tal experiencia. Para Louise Hornby, la instalación de Eliasson y su compromiso más reciente con el hielo en "Ice Watch", "acaba con las ideas de tierra natal y entorno natural" al devolver la experiencia del sujeto al punto de atención del entorno, alienando a su vez al entorno de sí mismo.⁸ Desde el punto de vista de remolcar hielo desde Groenlandia e Islandia a Europa occidental, creo que la objeción de Hornby es concluyente y digna de tenerse en cuenta ante la tendencia más general en la reciente estética ecológica de poner el clima por encima de todo. Pero la crítica a "The Weather Project" en los mismos términos que "Ice Watch," es decir, que las condiciones para una experiencia del tiempo meteorológico se determinan primero simulando un entorno en una especie de militarización suave del clima, no tiene en cuenta lo que en mi lectura es el carácter de experiencia *colectiva*, lo que para Hornby no es más que "(justificar) la dominación humana del entorno diseñado".⁹ El cambio climático está tan inextricablemente unido a infraestructuras intensivas de recursos que hace que, en la vida diaria de un lugar como Londres, sea terriblemente difícil distinguir la primera naturaleza, precisamente porque la infraestructura es

el medio material a través del cual el *habitus* se consolida en lo dado. Creo que hay que extraer esta desfamiliarización de la condición infraestructural del *habitus* moderno, en vez de plantear un proyecto estético que naturaliza la fantasía *site-specific* de una supuesta alteridad de la segunda naturaleza.

Por tanto, mi argumentación va en contra de todo el discurso normativo de las humanidades medioambientales, que prefiere una relación sin mediar o *inmediata* con lo biofísico. Para mí (finalmente), el clima en "The Weather Project" se convierte en fuente de *forma social* que se proyecta a través del sujeto, del mismo modo que ocurre en el metro de Londres y, por extensión, en el aparato energético que envuelve a la *polis* en una planetariedad de energía fósil. Otra forma de decirlo sería que el clima en "The Weather Project" es lo opuesto al concepto romántico de naturaleza, puesto que aquí está atado a un entorno construido. Podríamos decir que es un clima construido por el hombre, no para promover la arrogancia de un discurso moderno que planea geoconstruir su camino fuera del cambio climático, sino para subrayar la experiencia vivida de unirnos a lo social, a una colectividad provisional, a pesar de la infraestructura. En otras palabras, la obra de Eliasson registra la historicidad del clima, y de forma más evidente cuanto más nos aproximamos a su disposición mecánica, pues lo último que vemos antes de entrar en el interior de la Tate Modern es la interferencia entre experiencia estética e infraestructura moderna de "The Weather Project". Se torne en placer o dolor, la fuerza de la intervención del proyecto es negar cualquier moralización irreflexiva de la forma y exponer, en cambio, la relación necesaria entre la forma social y las materialidades que la construyen. El tiempo presente del cambio climático antropogénico ya no dependerá de una oposición simple entre tecnocapitalismo por un lado y un tipo de tecnofobia por otro. La modernidad todavía puede resolverse en un proyecto colectivo de justicia social y ecológica que ponga la infraestructura al servicio de un futuro radicalmente inimaginable. La crítica del clima en términos de (re)producción de un ensamblaje de segunda naturaleza parece perder de vista todo el tema central del tiempo atmosférico y su relación con las perturbaciones climáticas. Causa perturbaciones en el escenario del aburrimiento moderno y pide que nos despedamos de un tiempo aburrido.

¿Al final, es el sol con que descubríamos el mundo de *Leviathan* diferente al sol eléctrico de *The Weather Project*? En el análisis que acabo de ofrecer, el heliotropismo siempre nos devuelve al paisaje terminal de la crítica, no porque ofrezca una visión de la naturaleza sublime como tal (es decir, es un paisaje terminal de la crítica no porque sea *externo* a la crítica) sino porque estas dos obras nos proporcionan la *historicidad* del gesto como experiencia estética. En la playa de Adorno, tenemos la experiencia del capitalismo moderno en forma de un cuerpo plenamente fetichizado. En Eliasson, por

otro lado, el heliotropismo es un medio para reconfigurar el medio de la experiencia mediante la infraestructuralización del placer. En *Leviathan*, finalmente, bifocalizamos las materialidades del paisaje y el personaje de forma igual a la trama, pero esta bifocalización también es co-extensiva a cómo las películas de Daewoo imaginan una historicidad que es un tiempo futuro en nuestros propios días —es decir, solo porque *dónde estamos*, en *Leviathan*, es un lugar más allá de la nación estado, de la economía global, de las patologías de la razón liberal tardía y, finalmente, de las condiciones originarias del clima aburrido de los que había surgido la teoría crítica en su origen—. Pero nadie ha dicho nunca que el cambio antropocéntrico sería fácil, o que sería necesariamente bueno. Parte de mi argumentación señala que no será muy bueno, al menos hasta que no aparezca alguna nueva forma social (o quizá lo que Kathrin Yusoff ha denominado política geosocial) que se haga cargo de nosotros después de que *Leviathan* haya resintonizado nuestras facultades estéticas; es decir, una forma social radical que, por primera vez en la historia de la humanidad, sea capaz de hacerse cargo de un “nosotros” que tiene voz humana, pero no necesariamente su talante.¹⁰ No obstante, si no sucede algo parecido, ya podemos ir preparándonos.

Bibliografía

Adorno, Theodor W., *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture* (Londres: Routledge, 1991).

Bishop, Claire, “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October* 110 (otoño de 2004), pags. 51-79.

Clark, Nigel y Yusoff, Kathryn, “Geosocial Formation and the Anthropocene”, *Theory, Culture and Society* 34, nº 2-3 (2017).

Gosh, Amitav, *The Great Derangement* (Chicago: University of Chicago Press, 2016).

Hornby, Louise, “Appropriating the Weather: Olafur Eliasson and Climate Control”, *Environmental Humanities* 9, nº 1 (2017).

Povinelli, Elizabeth A., “The Ends of Humans: Anthropocene, Autonomism, Antagonism and the Illusions of Our Epoch”, *South Atlantic Quarterly* 116 nº 2 (2017), pags. 293-310.

Notas

¹ Theodor W. Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture* (Londres: Routledge, 1991), pag. 191. (Parece que existía una traducción al castellano, Adorno y Horkheimer. *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1988. No obstante, se puede encontrar en las Obras completas de Adorno publicadas por ediciones Akal, con distintos traductores, Madrid, 2009. N.T.*)

² Ibid, pag. 168.

³ Ibid, pag. 191.

⁴ Elizabeth A. Povinelli, "The Ends of Humans: Anthropocene, Autonomism, Antagonism and the Illusions of Our Epoch", *South Atlantic Quarterly* 116 nº 2 (2017), pags. 293-310.

⁵ Povinelli, <https://www.e-flux.com/journal/78/81514/geontologies-the-figures-and-the-tactics/>

* Se refiere a la maravillosa obra del fotógrafo Chris McCaw (Dale City, 1971), producida con intensas solarizaciones por el proceso platino/paladio, tituladas, *SunBurn*, donde trabaja con la construcción y destrucción (quemado) producida por la luz solar, llevando la fotografía analógica al límite. N.T.

⁶ Amitav Gosh, *The Great Derangement* (Chicago: University of Chicago Press, 2016), pag. 32.

⁷ Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October* 110 (otoño de 2004), pags. 51-79.

⁸ Louise Hornby, "Appropriating the Weather: Olafur Eliasson and Climate Control", *Environmental Humanities* 9, nº 1 (2017), pag. 62.

⁹ Ibid, pag. 64.

¹⁰ Nigel Clark y Kathryn Yussof, "Geosocial Formation and the Anthropocene", *Theory, Culture and Society* 34, nos. 2-3 (2017), pag. 62.