

LA REINVENCIÓN DE LA NATURALEZA. LA IMAGEN EN MOVIMIENTO COMO FABULADORA DE ECOSISTEMAS SENSIBLES

POR FLORENCIA INCARBONE (UCINE)

The reinvention of nature. The moving image as creator of sensitive ecosystems

Resumen

El texto se propone analizar dos obras audiovisuales que abordan críticamente la relación entre lo que llamamos naturaleza y lo humano través de narrativas que se desmarcan de la percepción habitual: Ý Berá - Aguas de Luz (Bright Waters) (2016) de Jessica Sarah Rinland y Lugar fósil (2019) de Florencia Levy. En ambos casos el flujo de imágenes propuesto por las autoras construye microcosmos audiovisuales condensados en los que se apuesta por la creación de fabulaciones transformadoras.

Para dar cuenta de esto se traza un arco analítico que comprende autores como Alexander von Humbolt –el creador del concepto de naturaleza como un todo interconectado y animado por fuerzas que interactúan entre sí—, Jakob von Uexküll y la noción de *Umwelt* –en tanto universo perceptual de los organismos que opera como una fuerza unificadora y niveladora entre lo humano y lo animal—, y Donna Haraway –quien se desmarca de la categoría colonizadora de "naturaleza" y propone el ser-con otros, habitar el pluralismo de la existencia y abogar por el pensamiento minoritario como lugar de construcción.

Esta investigación se piensa a partir de la idea de fertilización cruzada (entre disciplinas, textos e imágenes) y propone la convivencia de obras que, con estéticas y materialidades diversas –entre el video y el cine experimental–, se aproximan a perspectivas más que humanas y se desvían de las lecturas unidimensionales para construir un espacio sensible entre la ciencia, los hechos y la fabulación especulativa (Haraway, 2019).

Palabras clave: naturaleza, ciencia, animal, fabulación, imagen.

Abstract

The text aims to analyze two works that critically address the relationship between what we call nature and the human through narratives that diverge from the usual perception: \acute{Y} Berá - Aguas



de Luz (Bright Waters) (2016) by Jessica Sarah Rinland and Lugar fósil (2019) by Florencia Levy. In both cases, the flow of images proposed by the authors constructs condensed audiovisual microcosms in which the creation of transformative fabulations is emphasized.

To account for this, an analytical arc is drawn that includes authors such as Alexander von Humboldt – the creator of the concept of nature as an interconnected whole, animated by forces that interact with each other –, Jakob von Uexküll and the notion of *Umwelt* – as the perceptual universe of organisms, which operates as a unifying and leveling force between the human and the animal –, and Donna Haraway – who distances herself from the colonizing category of "nature" and proposes being-with-others, inhabiting the pluralism of existence, and advocating for minority thinking as a place of construction.

This research is conceived from the idea of cross-fertilization (between disciplines, texts, and images) and proposes the coexistence of works that, with diverse aesthetics and materialities – between video and experimental cinema –, approach more-than-human perspectives and deviate from one-dimensional views to construct a sensitive space between science, facts, and speculative fabulation (Haraway, 2019).

Keywords: nature, science, animal, fabulation, image.

Introducción

T maginemos un hombre que hace casi doscientos años, motivado por una profunda curiosidad, 🛮 decide embarcarse para cruzar el Atlántico y sumergirse en un universo desconocido para sus ojos pero que imaginó numerosas veces en sus fantasías. Era el comienzo de una época en la que "los científicos dedicados a clasificar la flora y la fauna estaban preocupados por ordenar el caos" (Wulf, 2015, p. 22) y en la que las disciplinas tenían límites difusos, se interconectaban y contaminaban entre sí. La botánica, la literatura, la geología o la biología podían ocupar el tiempo de un mismo individuo que con avidez intentaba decodificar el mundo que lo rodeaba. Es en este contexto que Alexander von Humboldt viajó a América, entre 1799 y 1804, con la autorización de la corona española -que aún retenía el dominio de la región, pero sin su apoyo financiero-, por lo que dedicó sus propios fondos para embarcarse en una aventura a la medida de sus ambiciones. Durante sus expediciones por los territorios que ahora constituyen México, Cuba, Venezuela, Ecuador, Colombia, Perú y Estados Unidos aprendió a interpretar el mundo natural como un conjunto animado por fuerzas que interactúan entre sí. Escalando montañas, navegando por el Orinoco y compartiendo tiempo con comunidades locales, comenzó a darle forma a lo que hoy cotidianamente llamamos "naturaleza". En este camino marcado por horas de caminata y cientos de muestras botánicas disecadas entre hojas de papel, descifró que, si en la naturaleza "todo estaba relacionado, era importante examinar las diferencias y similitudes sin perder de vista el conjunto" (Wulf, 2015, p. 29). La motivación central que yacía en el corazón de nuestro protagonista "era nada menos que deshacer lo que denominaba el 'nudo gordiano



de los procesos vitales" (Wulf, 2015, p. 22) y compartir sus conocimientos con el mundo. Este nudo que Humboldt se dedicó a desenmarañar durante toda su vida, recorriendo distintos puntos del globo y enfrentando desafíos físicos a cada paso resuenan en las obras que analizaremos a continuación de Jessica Sarah Rinland y Florencia Levy. Un poco más de dos siglos después de que Humbolt desembarcara en América para estudiar el territorio e intentar definir las infinitas complejidades del mundo y sus ecosistemas, dos artistas se hacen preguntas por áreas específicas de nuestro planeta y cuestionan la posición a partir de la cual se construye el saber. ¿Para quién y con qué fines se desarrolla y sostiene en el tiempo un determinado entendimiento de lo que llamamos naturaleza, lo humano y lo animal?

Veremos cómo la libertad enunciativa habilitada por la práctica artística y la construcción de discursos audiovisuales singulares se despliegan en Ý Berá - Aguas de Luz (Bright Waters) (Jessica Sarah Rinland, 2016) y Lugar fósil (Florencia Levy, 2019). Este texto no se propone realizar una comparativa entre ambas obras, sino dar cuenta de cómo a través de la construcción de microcosmos audiovisuales condensados se puede revivir, rehabitar y rehabilitar nuestra percepción, si nos permitimos ingresar en un régimen de fabulación especulativa que se aleja del excepcionalismo humano (Haraway, 2008, p.11) y nos dispone frente a la pregunta de qué es lo que sucede cuando nos aceptamos como parte de una "red espacial y temporal de dependencias entre especies" (Haraway, 2008, p.11).

Las islas flotantes



Figuras 1 y 2. Ý Berá - Aguas de Luz (Bright Waters). Jessica Sarah Rinland, 2016.

Este texto comenzó evocando la figura de un hombre cruzando el Atlántico desde Europa hacia América. Ahora resulta necesario desplazarse por este continente hacia la provincia de Corrientes, en Argentina. Allí, nos encontramos frente al pulsar de un cuerpo con pelaje grueso y tupido que inhala y exhala. Si bien no lo podemos ver en su totalidad reconocemos que es un ser vivo. Una voz en off narra el cuento de una isla sin nombre y nos acompaña en el ingreso a un microcosmos poblado por masas verdes flotantes, que son habitadas por el ave más grande de Sudamérica, un ser plumoso al que vemos picotear el suelo. Aunque la descripción parece corresponder a aquella de los esteros del Iberá, un humedal formado por un extenso depósito



de agua estancada con una profundidad que varía entre los uno y tres metros, Ý Berá - Aguas de Luz (Bright Waters) (2016) de Jessica Sarah Rinland sostiene un discurso que oscila entre la ciencia y la fabulación y nos dispone a un estado de extrañeza perceptivo. Los encuadres encierran el verdor de las plantas acuáticas y su oscilar con la suave corriente, vemos diversos animales en su entorno, sin humanos en la cercanía. La rojez de la veladura del material fílmico, que ocasionalmente envuelve a la imagen, opera como un corte poroso y orgánico en el montaje.

Esa coloración rojiza, en un uso estandarizado y profesional, se consideraría como un momento transicional a ser eliminado en el resultado final. El uso "correcto" de la maquinaria cinematográfica recomendaría su descarte por considerarse un defecto técnico. Sin embargo, esa sobrecarga cromática y su inclusión, da cuenta de una reapropiación consciente, que desajusta el estándar para rescatarlo como una herramienta expresiva. Este tipo de gesto hace evidente la presencia, no solo de una mirada, sino la de un dispositivo¹ cinematográfico determinado. Con la imagen-movimiento se presenta la posibilidad de desarticular el tiempo lineal a través del montaje y el cine experimental, especialmente, hace posible pensar y producir nuevas libertades representacionales².



Figura 3. Ý Berá - Aguas de Luz (Bright Waters). Jessica Sarah Rinland, 2016.

1. "...llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos". "El término dispositivo nombra aquello en lo que y por lo que se realiza una pura actividad de gobierno sin el medio fundado en el ser. Es por esto que los dispositivos deben siempre implicar un proceso de subjetivación, deben producir su sujeto".

En este sentido proponemos continuar con la idea de Agamben que sostiene que la profanación del dispositivo, en tanto intervención sobre el mismo, y el proceso de subjetivación que este supone, le permite al sujeto atravesar un proceso en el que algo de sí se transforme. (Agamben, 2011)

2. En la contemporaneidad nos encontramos en un estado de cosas que carece de bases estables sobre las cuales los fundamentos sólidos (tanto políticos como metafísicos) se pueden sostener. Los grandes proyectos y relatos se han derrumbado. Como consecuencia, nos encontramos en un estado de caída libre. Esta fuerza gravitatoria disruptiva afecta tanto a los sujetos como a los objetos e implica la pérdida de un horizonte fijo, ya que no hay una referencia clara que permita determinar las coordenadas espaciales y los "modos tradicionales de mirar y percibir se hacen añicos. Se altera todo sentido del equilibrio. Se distorsionan y multiplican las perspectivas. Surgen nuevos tipos de visualidad" (Steyerl; 2019, 19).



Este criterio de desajuste y reapropiación aparece en repetidas ocasiones a lo largo del film. Un ejemplo de esta dinámica se da cuando nos enfrentamos a un ave y la voz de una mujer explica que "es conocida por poner huevos cuadrados para que no rueden y no se pierdan" y que "se cocinan y se usan como dados" (2 min 43 s). De esta forma Rinland le otorga al compuesto audiovisual la posibilidad de rehabitar aquello que supuestamente conocemos y, en ese gesto, abrir nuevos horizontes sensibles y vitales. La convivencia que se genera entre la información provista bajo la forma de intertítulos, la voz en off con una cadencia homogénea y el estilo de registro visual operan como capas que -en su superposición- evidencian nuestro lugar inestable en tanto observadores. Si bien creemos saber lo que vemos, la información que se nos brinda da lugar a divergencias y dispara lógicas imaginarias paralelas. El movimiento oscilante entre el discurso audiovisual documental que retrata el mundo natural y la mixtura con un terreno de fabulación en el que lo fáctico y ficcional construyen intersecciones nos permiten cuestionarnos que incluso los sonidos que los animales emiten podrían ser reales o producto de una manipulación construida. Lo que creemos (ver) está permeado por un régimen de rarefacción y por las microhistorias que sobrevuelan a cada animal esbozan comportamientos y hábitos que cuestionan lo posible: un ave vuela solamente en un sentido, con la única ala que tiene a disposición, otra construye su nido al revés. Ese desajuste entre lo conocido, lo esperable y lo enunciado abre el espacio para rehabitar la imagen y repensar las categorías conocidas que nos permiten decodificar el entorno natural. ¿Es un carpincho aquello que vemos? Nos dicen que es el roedor viviente más grande y abundante en estas islas flotantes y que puede vivir entre ocho y siete mil años. Además, dependiendo de su edad, puede leer el futuro. ¿Se trata entonces de una criatura mágica con habilidades para oficiar de oráculo? ¿Estamos frente a una película documental o un relato de ciencia ficción encubierto?

Atrapándonos con imágenes encuadradas con una cierta lógica objetiva, el estilo narrativo de Rinland cuestiona y problematiza la noción de naturaleza y nos provoca a habitarla con mayor plasticidad. En solo unos minutos \acute{Y} Berá - Aguas de Luz se dispone a erosionar la "Gran División" criticada por Bruno Latour (2007, p. 145) en la que naturaleza y humanidad ofician como un binomio de interpretación reduccionista y un código interpretativo de lectura de las dinámicas vitales. En lugar de colocarnos en la cómoda postura en la que como humanos, desde la cima de la pirámide evolutiva, observamos el universo natural como ajeno y distante, taxativamente ordenado, lo lúdico aparece como un vector que le da lugar a lo interseccional,

Donna Haraway retoma la idea de Bruno Latour para subrayar que "La Gran División animal/humano, naturaleza/cultura, orgánico/técnico y salvaje/doméstico se reducen a diferencias mundanas, que tienen consecuencias y exigen respeto y respuesta, en lugar de elevarse a fines sublimes y definitivos." (Haraway, 2008).

^{3. &}quot;...la Gran División interior explica la Gran División exterior: nosotros somos los únicos que hacemos una diferencia absoluta entre la naturaleza y la cultura, entre la ciencia y la sociedad, mientras que todos los otros, ya sean chinos o amerindios, azandes o baruyas, no pueden separar realmente lo que es conocimiento de lo que es sociedad, lo que es signo de lo que es cosa, lo que viene de la naturaleza tal como es de lo que requieren sus culturas." (Latour, p. 145)



ese espacio poroso en el que lo humano y lo animal pueden contaminarse para desarrollar cualidades transformadoras. Como sostiene Donna Haraway (2008, p. 4), "ser uno siempre es convertirse con muchos". Esa disposición a dejarse transformar al entrar en contacto con una otredad y cuestionar aquello que desde el discurso científico creemos saber sobre su conducta y percepción del mundo se pone de manifiesto en Ý *Berá - Aguas de Luz*.



Figura 4. Ý Berá - Aguas de Luz (Bright Waters). Jessica Sarah Rinland, 2016.

Entre los esteros y la tierra de los ciervos

Si a lo largo de la historia –pasando por la antigüedad a la modernidad e incluso hasta nuestros días– el vínculo que hemos entablado con la animalidad y la naturaleza ha sido sujeto de constantes redefiniciones y revisiones, el monolito de la categorización jerárquica se derrumba para dar lugar a una multiplicidad de reinos. En esta multiplicidad un mismo espacio/tiempo puede tener cualidades variables y divergentes según quien lo habite. El pantano no será el mismo para el carpincho, el ñandú o el yacaré. Cada uno de ellos establecerá una relación singular con su entorno que se adecúa a sus necesidades y singularidades perceptivas. Jakob von Uexküll en *Teoría de la vida* "sostiene que "así como construimos nuestro mundo a partir de nuestras señales perceptuales y, gracias a ellas, le damos forma y color, cada sujeto se construye su mundo a partir de sus señales perceptuales, que traslada al exterior para que se conviertan en las propiedades de su mundo" (von Uexküll, 2023, p. 83). Para el biólogo, entonces, cada animal vive en su propio *Unwelt*, en su propio mundo circundante.

A su vez, Giorgo Agamben, en *Lo abierto* (2006) revisa el aporte clave de este autor en el marco de una reflexión sobre la herencia que el pensamiento occidental, la taxonomía científica moderna y el humanismo del siglo XX nos han legado. Su planteo propone corrernos de la superioridad establecida del hombre por sobre el animal y habitar aquella zona intermedia, indefinida en la que ambas categorías se difuminan. En este contexto esboza el modo de operar del pensamiento de Uexküll:



Donde la ciencia clásica vela un único mundo, que comprendía dentro de sí a todas las especies vivientes jerárquicamente ordenadas, desde las formas más elementales hasta los organismos superiores, Uexküll propone, en cambio, una infinita variedad de mundos perceptivos, todos igualmente perfectos y conectados entre sí como en una gigantesca partitura musical y, a pesar de ello, incomunicados y recíprocamente excluyentes, en cuyo centro están pequeños seres familiares y, al mismo tiempo, remotos (...).

Demasiado frecuentemente –afirma– nos imaginamos que las relaciones que un determinado sujeto animal mantiene con las cosas de su ambiente ocurren en el mismo espacio y al mismo tiempo de las que nos vinculan con los objetos de nuestro mundo humano. Esa ilusión se apoya en la creencia en un mundo único en el que se situarían todos los seres vivientes. Uexküll muestra que este mundo unitario no existe, así como no existen un tiempo y un espacio iguales para todos los vivientes. (Agamben, 2006, p. 80)

Uexküll se apoya en figuras "menores" para enmarcar su teoría. Su elección de animales como la garrapata o la ameba nos permite adentrarnos en "paseos por mundos incognoscibles", ya que estos ejemplares parecen tener una apariencia y experiencia extremadamente alejada de aquella que pueden tener los mamíferos que reconocemos como familiares o cercanos. "La inexorable consecuencia de este saber es que hay tantos mundos perceptuales como sujetos vivos, y que nuestro mundo perceptual, debido a que depende de nuestro percibir subjetivo, de ninguna manera puede pretender ser más objetivo y real que los mundos perceptuales de los animales" (von Uexküll, 2023, pp. 85-86). El animal, de este modo, puede convertirse en una fuente de flexibilidad para el hombre. De cara a él podemos imaginar nuevas formas de habitar el cuerpo y el espacio en comunidad. Sin embargo, es este intercambio y transformación resulta necesario aclarar que no se trata de una mera imitación. Como sostienen Deleuze y Guattari en el apartado de *Mil mesetas* "Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible..."

... si devenir animal no consiste en hacer el animal o en imitarlo, también es evidente que el hombre no deviene –realmente animal, como tampoco el animal deviene realmente otra cosa. El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se trasformaría el que deviene. El devenir puede y debe ser calificado como devenir-animal, sin que tenga un término que sería el animal devenido. El devenir-animal del hombre es real, sin que sea real el animal que él deviene; y, simultáneamente, el devenir-otro del animal es real sin que ese otro sea real. Ese es el punto que habrá que explicar: cómo un devenir no tiene otro sujeto que sí mismo. Pero también cómo no tiene término, puesto que su término sólo existe a su vez incluido en otro devenir del que él es el sujeto, y que coexiste, forma un bloque con el primero. (Deleuze y Guattari, 1994, p. 244)



En esta dinámica de devenires otros, debemos volver hacia atrás y rastrear un animal que, como el carpincho, también vive en los humedales pero que no llegamos a ver en el recorrido anómalo de Rinland, tal vez por su timidez frente a la presencia humana: el ciervo. Esta será una de las figuras que nos permitirá cruzar nuevamente a otro punto del planeta Tierra, alejado de la provincia de Corrientes. Baotou es la ciudad de mayor tamaño de toda la región autónoma de Mongolia Interior, en la República Popular China. El significado de su nombre "tierra de ciervos" da cuenta de un pasado que podemos imaginar como idílico y frondoso. La artista argentina Florencia Levy se topó con la existencia de este lugar remoto y su presente nefasto: en lugar de ciervos bebiendo de manantiales cristalinos, lo que se encuentra allí hoy en día es una laguna artificial repleta de químicos de alta toxicidad y un paisaje desolador. Ese territorio, atravesado trágicamente por la abundancia de tierras raras (aquella combinación singular de minerales que son usados, por ejemplo, para baterías de celulares y autos o turbinas para parques eólicos), sufrió una transformación radical de su ecosistema debido a la industria extractivista. De la tierra de los ciervos solo permanece el nombre y por eso Levy decide ir en busca de esa imagen tan específicamente situada. ¿Qué yace velado por detrás de la ausencia de diversidad natural? ¿Cuáles son las fuerzas que han operado para que esto suceda? Del registro audiovisual que Levy realizó en Baotou solo quedan algunos rastros: una imagen fotográfica que sobrevivió a la pesquisa policial a la que la sometieron por horas –acusada de ser una espía–, la grabación en video con su celular de un momento de tensión con los agentes policiales (dispositivo que extrañamente no le incautaron) y algunas escenas urbanas registradas en una visita previa que le pasó desapercibida a las autoridades locales. Las imágenes que finalmente construyen este paisaje distópico están compuestas por un mosaico de ciudades: Baotou, Shanghái, Beijing y Ordos. En esto lugares la economía y la vida se organizan alrededor de las necesidades de las industrias tecnológicas contemporáneas y su creciente demanda de los metales que en aquellas tierras abundan.



Figura 5. Lugar fósil. Florencia Levy, 2019.



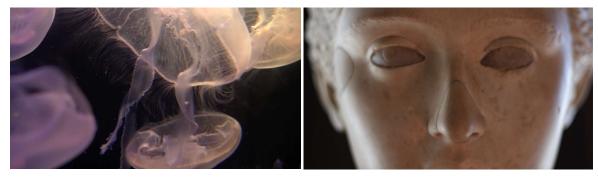
Como si nos encontráramos bajo el influjo de von Uexküll y su curiosidad por aquellos animales "menores", el comienzo del video nos sumerge en un ballet acuático nocturno de medusas envolviendo y desenvolviendo sus cuerpos maleables. El nombre científico que las identifica (turritopsis nutricula) es la clave para comprender la singularidad de este ser: como nos informa la voz en off puede revertir su ciclo de vida y volver a un estado de pólipo cuando llega a su madurez sexual. Este proceso de transdiferenciación⁴ es posible gracias a la presencia de células específicas que la hacen potencial y biológicamente inmortal. Además de estas cualidades cercanas a la literatura de ciencia ficción, las amebas se han vuelto omnipresente en nuestros océanos debido al tránsito marítimo de los buques de carga⁵ que navegan aguas internacionales y las trasladan de un lugar a otro como un efecto secundario inintencionado. La contemporaneidad nos enfrenta de manera inesperada a la circulación virtualmente irrestricta de ciertas especies, modificando los ecosistemas que atraviesan en sus viajes internacionales. Haciendo visible esta problemática Levy no solo da cuenta de la naturaleza como un complejo entramado de vida sino también del lugar que lo humano ocupa dentro de él. Es así como oscilando entre los sustratos de historia que se superponen, la herencia de la racionalidad moderna -y su mirada enfocada en un progreso ilimitado- y la empatía de entrar en comunión con otros seres, nos encontramos de cara a un proceso de reinvención del tiempo presente. Para dar cuenta de las complejidades de estas geografías condicionadas por políticas extractivistas Levy toma herramientas y metodologías de disciplinas no artísticas. Es así como la disposición del cuerpo en el territorio resulta un ejercicio central. Una primera etapa consiste en la recopilación de información para establecer un retrato diversificado. Esto se consigue mediante la realización de entrevistas a distintos agentes (habitantes locales, biólogos marinos, geólogos, etc.), el relevo y la recolección de datos y el registro audiovisual. Luego, el material obtenido atraviesa el filtro, procesamiento y ordenamiento de la artista para metamorfosearse en material sensible. Es en esta instancia donde la ficción y el discurso poético comienzan a operar. Levy sostiene que "hay un lugar en la imaginación que es fundamental para crear relaciones con el mundo, para pensar la política, la historia, los vínculos con otras especies."6

^{4.} La transdiferenciación en biología tiene lugar cuando una célula que no es una célula madre se transforma en otro tipo diferente de célula.

^{5.} El tanque de lastre de los barcos –espacio que se llena de agua para otorgarles estabilidad– es el responsable de esta trasferencia de especies. Cuando se vacía, generalmente, es lejos de su punto de partida original motivo por el cual representa un problema ambiental ya que introduce especies ajenas a diversos ecosistemas e inicia competencias con especies autóctonas.

^{6.} Entrevista realizada de manera online durante el mes de marzo de 2024.





Figuras 6 y 7. Lugar fósil. Florencia Levy, 2019.

Posicionándonos en la lógica de la interrelación y creación poética es que podemos oír, por un lado, la voz de una escultura antigua que nos informa sobre cómo en los humedales la acción antropogénica puede ser medida al tomar muestras de los sedimentos encontrados y, por otro, a un hombre y una mujer que dialogan sobre la vida de aquellos que habitan diversas ciudades de China atravesadas por proyectos mineros fracasados y afectadas por la polución ambiental.

En el video de Levy –como en el de Rinland– la voz oscila entre brindar información que suplementa lo visible y/o lo desestabiliza. Aprendemos que en estas urbes enrarecidas algunas personas caminan hacia atrás y este movimiento contraintuitivo podría ser el síntoma de la exposición a altos niveles de contaminación. Allí, realizar actividad deportiva se convierte en una opción viable solamente de noche –cuando la toxicidad del aire disminuye. Lo que parece ser niebla diluye los límites de los edificios para revelarse, finalmente, como una nube tóxica que es medida a través de dispositivos móviles y que permite acceder a los grados de exposición y peligrosidad a los que se someten los cuerpos (aunque la elección de suspender la vida diaria y sus rituales sea inviable). En esta realidad distorsionada la tos nocturna parece ser el código de entendimiento entre vecinos que comparten un padecer común.

Una de estas voces sin cuerpo que sobrevuela fantasmagóricamente *Lugar fósil*, nos cuenta que el agua que en un pasado bebían animales y personas ahora atraviesa un proceso de cambio cromático. En lugar de habitar grados de turbiedad o transparencia, el agua sufre alteraciones cromáticas iridiscentes, dependiendo de los químicos que son vertidos en ella. Los peces, plantas acuáticas o anfibios que poblaban estos afluentes ya no existen y en su reemplazo observamos recipientes y fragmentos de telgopor que flotan inanimadamente. Es así como lo que en otro tiempo fue familiar se convierte en exótico. Para poder ver árboles frondosos y verdes las personas se trasladan a un mirador desde el cual pueden observar estos ejemplares, ahora únicos. Los habitantes de estas ciudades viven simulaciones de entornos naturales. La realidad se convierte entonces en un espacio-tiempo en el que la evocación es la regla.





Figura 8. Lugar fósil. Florencia Levy, 2019.

Si bien un ecosistema puede ser arrasado y desvanecerse hasta quedar sumergido en el fondo de la memoria de quienes lo vieron por última vez, existen modos de hacerlo re-emerger para que el desvanecimiento no sea absoluto ni permanente. *Lugar fósil* ofrece la posibilidad de re-materialización a través de una memoria reconstruida compuesta de fragmentos y restos. Un árbol rescatado de la desaparición o una escultura perteneciente a tiempos antiguos pueden interpelar al espectador desde la precariedad de su existencia para fabular un futuro posible. Los recursos estéticos y sensibles de este video revelan la aparición de diferentes formas de abordar esta ausencia revelada, de lo que una vez tuvo cuerpo y estuvo plenamente presente y que ahora solo parece ser una imagen en nuestras mentes.

Pablo Katchadjian comenta, en un texto sobre la obra de Levy, que "hacer aparecer lo que no está no es solo hacer aparecer algo que nunca había estado sino también hacer aparecer lo que estaba, y esto en dos sentidos: en el sentido de lo que estuvo y ya no está y en el sentido de lo que ya estaba pero no se veía" (2023). Y allí reside una pieza clave de esta obra.

Las imágenes a las que nos enfrentamos no solo operan en un sentido representativo –no pretenden imitar la realidad o revelar una verdad última–, sino que operan como una fuerza que se constituye en un gesto de auto-afirmación singular. Se trata de pensar con, entre y en imágenes. *Lugar fósil* ofrece una mirada extrañada para lidiar con procesos radicales de destrucción y transformación y lo hace a través de la incitación a habitar un régimen singular de la imagen-movimiento contemporánea.

Conclusión

Tanto Rinland como Levy en el ejercicio de crear nuevas ficciones científicas a través de fabulaciones especulativas, abren el espacio mental y sensible para imaginar futuros posibles y potenciales modos de coexistencia entre especies. Ambas apelan a la construcción de microcosmos audiovisuales condensados en los que la narrativa se construye sobre la inestabilidad de lo presente.



En estos films son las condiciones externas del mundo las que provocan la construcción de una alternativa sensible que se sostiene sobre la heterogénesis de la diversidad natural, el diálogo de saberes, la ética de la otredad y la política de la diferencia.

Frente a un presente que no deja de anunciar el estado de emergencia catastrófico en el que nos encontramos, se propone a la sensibilidad fabuladora como una vía de construcción posible para un futuro aún inimaginado, en el que el gran interlocutor proviene de los reinos animales, vegetales y minerales.

Como sostiene Haraway es hora de comenzar a situar nuestro pensamiento en un lugar de intersección con otras especies y el entorno que compartimos, aunque nuestras experiencias del mismo difieran –o justamente por ello. Se trata de pensar-con, vivir-con y ser-con y permitir que estas premisas interfieran en las percepciones y las decisiones que marquen un camino de acción. La interdependencia como lógica vital podría sentar las bases para repensar las lógicas de cuidado y responsabilidad frente a otras dinámicas vitales.

Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio (2006). Lo abierto. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

---, (mayo-agosto de 2011). ¿Qué es un dispositivo?. Sociológica, año 26, nº 73, pp. 249-264.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1994). Mil mesetas. Madrid: Pre-Textos.

Haraway, Donna (2008). When Species Meet. Minneapolis, University of Minnesota Press.

--- (2019). Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno. Bilbao: Consonni

Latour, Bruno (2007). Nunca fuimos modernos. Buenos Aires: Siglo XXI.

Katchadjian, Pablo. (2023). La nariz. En Tercer sedimento. Buenos Aires: ArtexArte.

Steyerl, Hito (2014). Los condenados de la pantalla, Buenos Aires: Caja Negra.

Uexküll, Jakob von (2023) [1930]. *Teoría de la vida*. Buenos Aires: Cactus.

Wulf, Andrea (2015). La invención de la naturaleza. Madrid: Taurus.

Filmografía

Florencia Levy, Lugar fósil, 2019.

Jessica Sarah Rinland, Ý Berá - Aguas de Luz (Bright Waters), 2016.

Florencia Incarbone (Universidad del Cine)

florenciaincarbone@gmail.com

Licenciada en Cinematografía por la Universidad del Cine. Es editora y curadora audiovisual independiente. Desde 2013 lleva adelante Hambre, plataforma dedicada a la investigación y difusión del audiovisual experimental. Editó los libros *La radicalidad de la imagen. Desbordando latitudes latinoamericanas* (2016) y *Pensamientos migrantes. Intersecciones cinematográficas* (2020). Su tesis *Stan Brakhage. Del sujeto romántico a la desubjetivación radical* ha sido publicada por la editorial de la Universidad del Cine (2022). Ha participado



con curadurías audiovisuales en festivales, museos e instituciones culturales, tanto en el contexto nacional como internacional: en el marco de BIENALSUR 2023 en Maison de l'Amerique Latine (Paris), FRAC Bretagne (Rennes), Sursock Museum (Beirut); CineToro - Experimental Film Festival (2022, Toro, Colombia), Bienal de la Imagen en Movimiento (2022, Buenos Aires), Istanbul International Experimental Film Festival (2021-2022-2023, Estambul). Actualmente es Coordinadora Editorial del MUNTREF Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina).