

Agnes Denes y el imaginario sobre la esfera terrestre: miradas visionarias de la imagen del mundo a la interdependencia

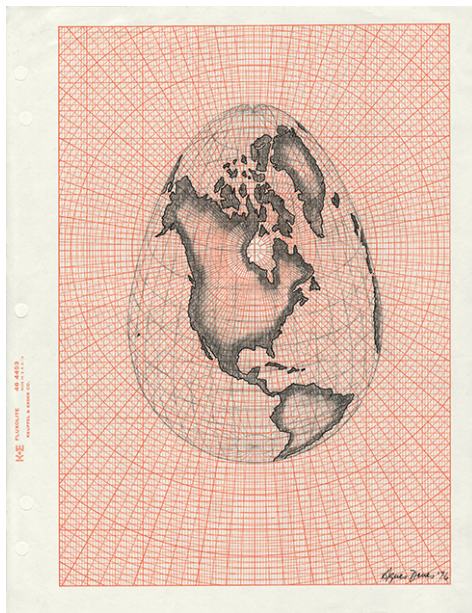
Joshi Radin

En este artículo, examino instancias imaginativas de creación del mundo a través de los estudios de mapas realizados, entre 1973 y 1979, por la artista Agnes Denes [Sistemas isométricos en un espacio isotópico: proyecciones cartográficas], del legado de las fotografías Earthrise y Blue Marble y de especulaciones teóricas recientes que proponen nuevos modelos de aproximación a la interconexión global. En respuesta al ascenso de la megaciencia y a la expansión global de un poderío militar sustentado en el desarrollo tecnológico, Denes escribe sobre una condición de desestabilización masiva que acompaña, a su vez, con retratos desestabilizantes del imaginario sobre la esfera terrestre. Su trabajo con mapas da cuenta de un proceso de transformación, aún en marcha, de las narraciones acerca de la relación entre el individuo y el mundo. Coetáneas de las primeras fotos de la Tierra desde el espacio y de retóricas acerca de una hermandad universal, las nociones de un mundo completo o de un único mundo son, de acuerdo con el geógrafo Denis Cosgrove, producto de un discurso totalizante y de un impulso occidental de dominación. La propuesta de Bruno Latour de cohesionar una ética para vivir interconectadamente en un mundo globalizado con historias geopolíticas desiguales sugiere un acercamiento pragmático. El trabajo de Denes, Latour y otros nos recuerda la necesidad de examinar y volver a analizar críticamente las imposiciones culturales y epistemológicas que se encuentran inscriptas en el imaginario sobre la esfera terrestre, así como también la necesidad de imaginar nuevas relaciones y narraciones posibles para la apertura de otros futuros éticos.

Contra-distorsiones Las disrupciones del globo terrestre por Agnes Denes

"Vivo en la Tierra en el presente y no sé qué soy. Sé que no soy una categoría. No soy una cosa –un sustantivo–. Parece que soy un verbo, un proceso evolutivo, una función integral del universo".
Buckminster Fuller (2012)

Tomemos *The Egg*, *Sinusoidal Ovoid* [El huevo, sinusoide ovoidal]. Como símbolo, el huevo es marcadamente fértil: la posibilidad y la base para la vida, la protección para el crecimiento y la promesa de una vida por venir. Es el futuro y es también el pasado; como forma primordial, cósmica, u órfica, el huevo del mundo aparece como punto de origen para la vida como la conocemos hoy. Esta metáfora, al ser desplegada sobre un plano de la esfera terrestre, reúne el mito arquetípico con la precisión moderna. Refiere a lo atávico, por un lado, a través de mitos presentes en múltiples cosmografías culturales, y también adopta formas geográficas contemporáneas a través de sus medidas y de su red de meridianos y paralelos.



Agnes Denes, *Map Projections: The Egg*, 1976. Carbón, tinta y grafito sobre papel cuadrado, 11 x 8-1/2 pulgadas.
Copyright Agnes Denes, Cortesía de Leslie Tonkonow Artworks + Projects, Nueva York.

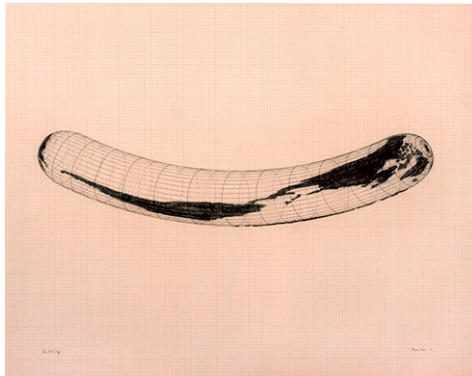
Los estudios en dibujo de Agnes Denes *Isometric Systems in Isotropic Space: Map Projections* [1973-1979] [Sistemas isométricos en un espacio isotrópico: proyecciones cartográficas] son un proyecto especial en la trayectoria de una artista reconocida por su trabajo en land art. Denes fue pionera en el desarrollo de proyectos ecológicos a fines de la década de 1960 desde *Rice/Tree/Burial* [Arroz/Árbol/Entierro] [1968] hasta los posteriores *Wheatfield: A Confrontation* [Campo de trigo: una confrontación] [1982] y *Tree Mountain* [Montaña del árbol] [1983], seguidos por una serie de impresiones y de dibujos afines durante las décadas siguientes. Su interés por el arte conceptual la llevó prontamente a abandonar el taller y la pintura como medio y a enfocarse en temas como la evolución humana, la teoría del Big Bang y la cosmología, el cambio como constancia y otros ligados a su preocupación por una civilización que ella consideraba en camino hacia el colapso. Denes atravesó el cambio de época que adviene cuando, en 1956, el químico británico e intelectual C. P. Snow declaró una escisión definitiva y decisiva entre las humanidades y las ciencias, a las que llamó "las dos culturas" [Filippone, 2017: 2]. La idea de que el arte y la ciencia eran incommensurables, de que la ciencia ocupaba un lugar de autoridad, provocó una serie de esfuerzos entre los artistas por comprometerse con las ideas científicas de la época y sintetizarlas. Influida por el desarrollo nuclear de la Guerra Fría y por la posibilidad de un apocalipsis provocado por el hombre, Agnes Denes abordó la relación del arte con la información, los sistemas teóricos y la filosofía analítica a través de un entendimiento intuitivo.

Realizados en años inmediatamente posteriores a la publicación de las primeras imágenes de la Tierra desde el espacio, los dibujos de Agnes Denes operan como disrupciones de ideas tan obvias y asentadas que hasta parecen banales o demasiado evidentes. Mientras que las formas que ella seleccionaba, como la salchicha o la dona, pueden parecer kitsch, el mero acto de la distorsión inquieta y altera nuestra percepción. Su importancia radica en recordarnos que toda representación no es más que una instancia imaginativa, figuraciones tan maleables y flexibles como nuestras propias fantasías.

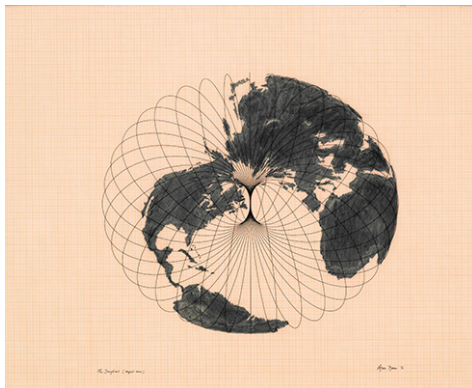
Denes consideraba los dibujos alternativamente como proyecciones o como distorsiones que representan mapas de la esfera terrestre matemáticamente escalados en formas alternativas. Dibujados a mano en tinta azul, las costas de los continentes resaltan de inmediato. *Egg* presenta a Norteamérica con una forma elongada. Groenlandia aparece especialmente magnificada mientras Sudamérica queda arrinconada en el tercio inferior del ovoide y las meras sugerencias de África y Eurasia reptan desde el lado opuesto del Atlántico. A pesar de la forma reimaginada, quizás en reconocimiento de un etnocentrismo intrínseco a su mirada, Norteamérica ocupa un lugar frontal y central. El norte global domina la hoja.

En la versión de *The Egg, Sinusoidal Ovoid* que figura en el libro publicado en 1979 por Visual Studies Workshop, una serie de capas translúcidas de vitela, sobreimpuestas al mapa, contienen diferentes clasificaciones y categorías de locaciones, datos y medidas. Todas las distorsiones se encuentran limitadas por la fidelidad de los mapas a las relaciones entre tierra y océano, un conjunto de variables controladas caracteriza a los mapas en lugar de ser un experimento formal y producen una serie notable por su rigurosa moderación.

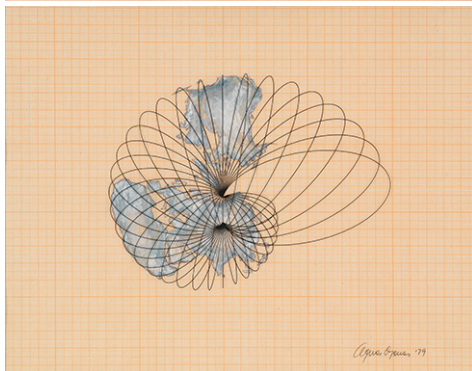
Cada distorsión presenta nuevos polos, una implícita terminación de las leyes de la física, una suspensión de la representación realista y, sin embargo, se conservan las formas terrestres con claridad. El espectador es invitado a considerar una serie de mundos posibles que no son mundos; son transformaciones simbólicas del conocimiento, realizadas con un trazo clínico y maquínico.



Agnes Denes, *Isometric Systems in Isotropic Space - Map Projections: The Hot Dog*, 1976. Carbón, tinta y grafito sobre papel cuadriculado & Mylar, 24 x 30 pulgadas. Copyright Agnes Denes, Cortesía de Leslie Tonkonow Artworks + Projects, Nueva York.



Agnes Denes, *Isometric Systems in Isotropic Space - Map Projections: The Doughnut*, 1976. Carbón, tinta y grafito sobre papel cuadriculado & Mylar, 24 x 30 pulgadas. Copyright Agnes Denes, Cortesía de Leslie Tonkonow Artworks + Projects, Nueva York.



Agnes Denes, *Isometric Systems in Isotropic Space - Map Projections: Fragmentation, The Snail*, 1979, tinta y tinta metálica sobre papel cuadriculado naranja y Mylar, 14-1/2 x 17 pulgadas. Copyright Agnes Denes, Cortesía de Leslie Tonkonow Artworks + Projects, Nueva York.

En la introducción escrita al trabajo, Denes afirma que el proyecto "crea formas esculturales en el espacio celeste y presenta proposiciones analíticas de forma visual" (1979: 3). Sus proposiciones comienzan con la manipulación de un símbolo, una prótesis del conocimiento, desde su base fundacional. Afirma: "El punto de partida: el rechazo de toda información existente, una dimensión cero" (3). Su objetivo, a través de las múltiples iteraciones, es deshacer y rehacer las expresiones formales a la par que adhiere a su lógica interna y da cuenta de que este proceso de transformación es permanente y que carece de punto final. "Pelo la piel viva del globo terrestre, su dinámico manto es removido para dejar al descubierto la membrana de retículas y coordenadas hasta llegar al carozo de la masa gravitacional, su centro" (3). A través de un ensamblaje deconstructivo, realiza una distorsión conceptual de las leyes de la física pensando en una posibilidad evolutiva para ellas "en búsqueda de la lógica de la materia, de vislumbrar la formación de la forma, el conocimiento ganado o abandonado" (3).

Denes crea una ruptura fundamental a la par que retrata una desestabilización del imaginario sobre la esfera terrestre. Es un acto de medida desfiguración en pos de una veracidad mayor, de una fidelidad superior tanto al descubrimiento científico como a la exposición de ideologías culturales que se proyectan sobre la imagen del globo terrestre y que son inherentes a ella.

La relevancia de estos dibujos transcurre en el plano de su relación con un contexto cultural definido por la carrera espacial y por la llegada reciente de Estados Unidos a la Luna. Imaginar la esfera terrestre era posible a través de perspectivas antes desconocidas y de fotografías. Latentes tras esta posibilidad, existían visiones de destrucción masiva

en la temida confrontación entre las dos potencias nucleares durante la Guerra Fría. ¿La visión de futuro de quién iría a prevalecer? ¿Cómo afectaría a la vida global la recepción cultural de estas imágenes? ¿Cuál narrativa sobre globalismo y relaciones globalizadas saldría triunfante?

La perspectiva de Dios

En 1966, Stewart Brand contemplaba la ciudad desde el techo de un edificio. Había tomado LSD y reflexionaba sobre las conferencias recientes de Buckminster Fuller acerca de la incapacidad humana de percibir a la Tierra como un todo, ni infinito ni plano, y de los “problemas de comportamiento” que esa comprensión errónea ocasionaba (1976). Fuller tenía el convencimiento de que si los humanos pudiesen acceder a la comprensión de la Tierra como un todo, modificarían inmediatamente su comportamiento. Fuller no estaba solo en sus ideas, es una teoría que encontré recientemente formulada por el filósofo contemporáneo Timothy Morton y que también comparte, de algún modo, Joanna Zylinka en su libro *Minimal Ethics for the Anthropocene* (2004) [Éticas mínimas para el antropoceno]. En uno de los capítulos, Zylinka cita a Morton en *The Ecological Thought* [El pensamiento ecológico]: “Ver la Tierra desde el espacio es el comienzo de una forma ecológica de pensar. Los primeros astronautas, pilotos de globo, inmediatamente vieron a la Tierra como un mundo extraño. Verte a ti mismo desde otro punto de vista es el comienzo de una ética y una política” (2014: 100).

En lo que eventualmente se convertiría en la idea para el *Whole Earth Catalog*, Brand se preguntaba cómo convencer a los rusos y a los estadounidenses de enviar una imagen de la Tierra con la intención de alterar el comportamiento humano. Su convicción de que “nadie volvería a percibir las cosas del mismo modo” provenía de Fuller (1976). Fuller había inventado la frase “la nave espacial Tierra” como un

... modo útil de comunicar tanto la escasez de recursos que la humanidad tenía a su disposición como la función fundamental del cuidado ambiental para asegurar el bienestar sostenido de nuestro hogar. [...] Así como una nave espacial debe ser debidamente monitoreada y regulada para garantizar el soporte vital indispensable para los astronautas a bordo, también nuestro sistema planetario requiere de un control cuidadoso para la supervivencia humana (Whitehead, 2014: 8).

Su planteo especula sobre la posibilidad de un nuevo conocimiento a través de las imágenes, capaz de transformar automáticamente el comportamiento humano hacia una actitud similar a la necesaria en una cápsula espacial. Aunque algunos contemplan las ideas utópicas de Fuller como una concepción fallida, su teoría y las imágenes que generaron los viajes al espacio movilizaron a gente como Stewart Brand a imaginar nuestra relación con el mundo de otro modo y a compartir ampliamente esa imaginación.

Para el catálogo que acompañó la exhibición *Hippie Modernism*, realizada en 2015 en el Walker Art Center, el historiador del arte Simon Sadler explora la visión holística única que crearon hippies como Stewart Brand y otros que adhirieron a las ideas del *Whole Earth Catalog*.

Desde 1968, las tapas del *Whole Earth Catalog*, el “almanaque” de los hippies, ofrecieron lo más cercano a una imagen “objetiva” de la totalidad terrestre según lo que era técnicamente posible, las nuevas imágenes de la Tierra tomadas desde el espacio exterior. El punto no podía ser más claro: existimos dentro de un sistema planetario cerrado que se alimenta de la energía del sol (Blauvelt et al., 2015: 117).

La nueva perspectiva sobre el planeta como un hogar apareció, en sus distintas iteraciones, en todas las portadas del *Whole Earth Catalog* e impuso una agenda basada en la relevancia de estas imágenes.

Las expectativas generadas por estas nuevas imágenes fueron impresionantes, incluso desmedidas: “La ambición universalista del *Whole Earth Catalog* no podía ser más explícita: ‘Ocupamos el lugar de dioses y será mejor que seamos buenos en ello’, proclama su editorial” (ídem). Las imágenes, presentadas desde una perspectiva cenital, refuerzan la conclusión de que los humanos tienen un poder similar al de los dioses.

Las primeras imágenes de la Tierra que arribaron desde el espacio el 23 de agosto de 1966, gracias a la misión Lunar Orbiter 1, fueron transmisiones de baja definición en blanco y negro (Granath, 2016). Estas generaron expectativas por imágenes futuras de mayor calidad (imágenes fotográficas a color), expectativas que aumentaron con el Apollo 8 en 1968. En esta última, los astronautas Frank Borman, James Lovell y William Anders emergieron detrás de la luna el día de Navidad justo a tiempo para presenciar la salida de la Tierra sobre el cielo. Fue un accidente fortuito.

La fotografía resultante, *Earthrise*, ha sido ampliamente reconocida como portadora de una importancia especial para la ecología y fue incluida en la revista *Time*, en noviembre de 2016, entre las cien fotografías más influyentes de todos los tiempos para celebrar el 175º aniversario de la fotografía y el consecuente nacimiento del fotoperiodismo. Como remarca el epígrafe de la foto: “La fotografía –la primera imagen en color de nuestro planeta desde afuera– contribuyó al lanzamiento del movimiento ecologista. Con igual importancia, ayudó también a los humanos a reconocer que, dentro de un universo frío y agobiante, tuvimos bastante suerte”.¹ Una cita de Bill Anders complementa lo anterior: “Fue la primera vez que la gente realmente pudo ver cómo era la Tierra, dónde era que estaban viviendo”.² Enfatiza así la noción de que “donde uno vive” no responde a un barrio específico, una ciudad o un país, como uno puede comúnmente pensar, sino que se trata de un lugar comunitario en el que convivimos con todo aquello que tiene vida. En otra entrevista, el compañero de Anders en la misión espacial, James Lovell, reflexiona acerca del poder que otorga este nuevo conocimiento visual: “La foto *Earthrise*, en una sola imagen, permite al individuo un entendimiento completo y una posibilidad de asir su posición en el universo al contemplar a ese ser que llama hogar”.³ Para Lovell, la experiencia crea un “entendimiento completo” e incluso lleva a reconocer a la Tierra no como un “eso”, sino como un “ser” y da cuenta de que, para él, hubo un cambio en su representación lingüística de la Tierra como objeto a la Tierra como sujeto.

Ver, conocer, actuar

La hipótesis de que una nueva relación ética surgiría espontáneamente de la exposición colectiva a imágenes inéditas de la Tierra no fue confirmada. Por su parte, también fue cuestionada la opinión de que la nueva visión planetaria, aportada por las misiones de la NASA, redundaría indefectiblemente en un efecto marcadamente positivo en el comportamiento humano.

En lo referente a la recepción de estas imágenes, el historiador Robin Kelsey sostiene que “para los años de Reagan en el poder, la promesa utópica de las fotografías de la Tierra como un todo había sucumbido ya al nivel de la ideología, como suele suceder” y que el propio Stewart Brand había cuestionado la “incapacidad del movimiento ecologista de generar un cambio radical” (2011: 13). En sintonía con esta sentencia desesperanzada, el historiador del arte James Nisbet refiere a la fotografía de *Earthrise* en el segundo capítulo de su libro *Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s* [Ecologías, medioambiente y sistemas de energía en el arte de los años 1960 y 1970] y se explaya sobre esta visión planetaria:

La suposición, en otras palabras, es que ver a la Tierra completa es equivalente a aceptar la escala de la crisis ecológica de la modernidad tardía. Sin embargo, no existe profundidad tal en las imágenes de la Tierra completa desde el espacio. En lugar de expandir el entendimiento del individuo sobre el predicamento ecológico en nuestro planeta, estas imágenes tienden a simplificar sus complejos ecosistemas convirtiéndolos en un objeto, un disco chato (2014: 80).

En lugar de catalizar una acción ecológica positiva bajo una perspectiva de preservación del medioambiente –que Nisbet considera únicamente como una expresión de deseo–, esta perspectiva redundante en un entendimiento pobre de “la crisis ecológica de la modernidad tardía”. Tras cincuenta años, la capacidad de ver parece no haber tenido el efecto de producir el conocimiento que Fuller, Brand, quizás Morton, e incluso los astronautas y editores de la revista *Time*, pensaron que tendría en el sentido de generar un conocimiento que conllevara al desarrollo de acciones consecuentes. Quizás la imagen simplemente no pudo realizar el trabajo que esperaban que fuera capaz de hacer o, quizás, su complejidad representaba una carga demasiado pesada.

Para el especialista en geografía histórica Denis Cosgrove, las imágenes del Apollo funcionan en dos direcciones ideológicas o discursivas: hacia la idea de “un único mundo” o de una universalidad humana y hacia la fragilidad ecológica, inherente al concepto de la Tierra como totalidad (Kelsey, 2011: 14). Ambos discursos radican en suposiciones fuertemente situadas en cuestiones culturales e históricas específicas, restrictivas en su tipología, y ejemplifican “la

urgencia apolínea por establecer un punto de vista trascendental, unívoco y universalmente válido desde el que construir un discurso totalizante” (Cosgrove, 2001: 288). Para Cosgrove, estas imágenes avanzan ideas occidentales de expansionismo y de una territorialidad que son parte de una larga historia geopolítica. Ignorar el desarrollo del teatro de operaciones de Estados Unidos y, por extensión, del alcance de su poder militar y de su esfera de influencia, niega una visión completa de la imagen y de su posicionamiento discursivo.

A pesar de los resultados cuestionables que estas imágenes fotográficas produjeron en el ámbito del activismo, el intento de los fotógrafos de impulsar a los humanos en la dirección de tomar los pasos necesarios hacia la sustentabilidad ecológica persiste a través de la creación de nuevas imágenes que dan cuenta de la destrucción actual. T. J. Demos, en su ensayo sobre arte y activismo publicado en el *Journal of Visual Culture*, presenta a Subhanker Banerjee como un “fotógrafo, escritor y activista” (2016: 94); calificativos que ponen de manifiesto la fundamental importancia de las aproximaciones multivalentes que se requieren para transmitir conocimiento más allá de la imagen en solitario. Tanto Banerjee como Demos parecen no creer en el poder de la imagen sola para efectuar un cambio profundo en la actitud del espectador. Demos, en sus reflexiones acerca de otros artistas-activistas, como Laboff y el Grupo de Investigación en Arte y Política (GIAP), concluye inequívocamente que sus prácticas visuales cumplen únicamente una función complementaria a otras formas de activismo a través de las cuales expresan su perspectiva política. Mientras estas agrupaciones artístico-activistas

... cuidadosamente emplean elementos visuales en su trabajo, estos elementos operan inextricablemente como parte de un ensamblaje mayor que constituye una actividad política comprendida por formas multisensoriales de experiencia vinculadas a movimientos sociales que se enmarcan dentro –y se encuentran movilizadas por– un discurso; todo lo anterior determina el sentido y los efectos posibles de las imágenes (2016: 96).

Las imágenes, por sí mismas, no están equipadas para provocar una transformación activista a menos de que formen parte de “un ensamblaje mayor”, informado y contextualizado por un discurso conceptual.

Hacer un zoom-out de la perspectiva, o el seudoc conocimiento

Desde que el antropólogo e historiador de la ciencia francés Bruno Latour adoptó la teoría de Gaia expandiendo las ideas de James Lovelock, esta ha ganado tracción y mayor aceptación popular. Gaia proviene de la mitología clásica griega: es la personificación divina de la Tierra, la madre ancestral de toda forma de vida, la diosa madre primigenia. Gaia, en los términos de Lovelock y desde la óptica de Latour, es una solución a un problema. Latour, en sus conferencias recientes en Gifford, publicadas bajo el título de *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime* (2015) [De cara a Gaia: ocho conferencias sobre el nuevo régimen climático] se lamenta por la dificultad por pensar en una Tierra secular y dinámica: “cómo hablar de la Tierra sin convertirla en algo ya compuesto como un todo, [...] cómo hablar de que la Tierra está activa sin dotarla de un alma” (2017: 86). Distinguir la “naturaleza” de la moral, con sus imposiciones teológicas y políticas, ha sido prácticamente imposible según Latour. Gaia, en el uso que le otorgan Lovelock y Latour, refleja un esfuerzo por pensar y hablar a través de una forma verdaderamente secular. En esta línea, Latour aboga por la destrucción de la imagen del globo terrestre “para que la historia pueda volver a empezar”.

En contraste con Buckminster Fuller y otros, Latour despiece la imagen de la Tierra en su cuarta conferencia al considerarla una obstrucción fallida para el conocimiento. En referencia a la imagen del Apolo, *Blue Marble*, Latour afirma: “A pesar del entusiasmo unánime que ha generado, el tan celebrado ‘planeta azul’ ha envenenado el pensamiento de forma duradera” (2017: 136). Lejos de celebrar el ícono, Latour coloca la imagen y toda referencia a la idea de globalidad bajo un lente crítico.

Latour parte del trabajo de Peter Sloterdijk en *Globes: Macrospherology* (2014) [Globos: macroesferología] para interrogar el postulado de una “perspectiva global” como una mediación ante un observador específico y situado. Como Donna Haraway ha argumentado de forma similar, el conocimiento y sus postulados se encuentran situados en el individuo y no pueden ser separados de sus condiciones de producción.⁴ ¿Quién observa el globo terrestre y qué es lo que ocurre realmente cuando esta perspectiva cenital es invocada? Al cuestionar la subjetividad de un observador situado, él enfatiza la calidad no corpórea de la perspectiva desde ningún lugar y la imposibilidad de sostenerla como realidad en el tiempo (Latour, 2017: 123). En verdad, esta constituye una pretensión de autoridad que radica en un posicionamiento divino, similar a la mirada de Apolo, quien al recorrer el cielo diariamente en su carruaje de caballos, observa la Tierra como lo hacen únicamente los dioses, desde arriba.

El constructo del globo crea una falsa ilusión de conocimiento total, un conocimiento que se convierte en la base para actuar con confianza como si se contase con la información completa. Estamos tan acostumbrados a entender el globo como modelo del planeta que ignoramos algunas preguntas fundamentales que se encuentran contenidas en esta acción totalizante. Implicadas en la siempre mediada imagen del globo, se encuentran presunciones ideológicas que involucran al espectador en un ritual de distorsión inevitable. El ideal platónico de la esfera es tan cautivante, en los términos del propio Platón, que se traduce en una serie de peligrosos huecos de conocimiento en su aplicación a la escala global. El peligro de esta perspectiva, su fatalidad, está ligada a la figura de Atlas (Latour, 2017: 130). Latour asocia la “imagen mental” del globo y la falacia del conocimiento universal con la obsesión destructiva de la “responsabilidad del hombre blanco” o la ilusión de que, primero, la imagen escalada del globo es una producción objetiva de conocimiento y, segundo, de que se debe actuar sobre el problema desde una perspectiva racionalista de dominación del hombre sobre la naturaleza. Pensar globalmente, argumenta Latour, es una imposibilidad a menos que se reconozca dentro de los parámetros acotados de análisis a través de un modelo reduccionista (130).

El problema con el salto hacia el pensamiento global es también un problema moral en el sentido de que solo cuando entendamos el impacto de nuestras acciones, a través de circuitos de retroalimentación, seremos capaces de sentirnos responsables por ellas. Somos capaces únicamente de entender la circularidad de la Tierra cuando experimentamos sobre nosotros nuestros efectos sobre ella, como fue el caso del descubrimiento de una bolsa de plástico en el sitio de mayor profundidad del planeta, la Fosa de las Marianas.⁵ Los dramáticos descubrimientos recientes de conexiones, como la anterior, visibilizan nuestra responsabilidad sobre el planeta; sensibilizarnos frente a ellos permite un desarrollo de nuestra comprensión y nuestra experiencia de la Tierra en un sentido amplio de su redondez.

El objetivo crítico debería ser el desarrollo de un conocimiento a través de la retroalimentación, circuitos sensibilizantes que pongan de manifiesto las consecuencias de las acciones humanas en la biosfera. Solo a través de este componente sensible y de instrumentos suficientemente delicados que puedan crear nuevos circuitos de información, como es el caso del observatorio Mauna Loa que detecta los ciclos del dióxido de carbono o el espectrofotómetro Dobson que monitorea el agujero en la capa de ozono (Latour, 2017: 139), los humanos son capaces de sentir el efecto acumulativo de sus acciones.

Latour, en su propuesta de ver a través de los constructos históricos, sean estos teológicos, científicos o poéticos, promueve un otro entendimiento de la relación del humano con la naturaleza y aboga por la demolición de la imagen de la esfera terrestre como el único modo de empezar de nuevo y fundar una relación sensible entre nosotros y la información concerniente a la delicada biosfera en la que residimos. Latour sugiere que debemos superar nuestra obsesión con la forma de la esfera y pasar a reconocer nuestra limitación cultural como “monogéistas”, nuestra percepción de que existe una sola Tierra (2017: 145).

Construir una esfera global es construir en simultáneo un pueblo y una cosmología, contar una historia. Históricamente, esto significó la creación simultánea de un mundo imaginado que existe solo localmente, individualmente, un constructo mítico que flota en su interior limitando la relación entre el individuo y el otro, entre el individuo y el mundo, y también las posibles responsabilidades, obligaciones o conexiones que habitan entre aquello que tiene cuerpo y el mundo. Latour nos empuja a salir de este espacio imaginado hacia uno relocalizado que emerge de las interacciones mensurables empíricamente entre los distintos agentes, legibles a través de un equipamiento sensible. Es un espacio profundamente pragmático y sensible el que propone Latour, en el que aquellos que no logren responder a los pequeños cambios y no puedan sentir la consecuencia de sus acciones no sobrevivirán.

La contribución de las proyecciones cartográficas de 1973 de Agnes Denes es una comprensión de las contingencias inscriptas en las imágenes de la esfera terrestre, las cuales aparecen presentes, de algún modo, también en las fotos de la Tierra. Las distorsiones lúdicas de Denes subvierten los modelos conceptuales de conocimiento a la par que enfatizan y

nos recuerdan los huecos de conocimiento en las representaciones que parecen evidentes. La necesidad de un nuevo discurso, para una nueva era, persiste. Fundamentalmente hoy, demandan nuestra atención, frente a la emergencia de movimientos reaccionarios sobre la globalización, el deseo por construir un territorio común y un tejido amalgamador que pueda servir de base para un futuro compartido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blauvelt, Andrew *et al.* (eds.) (2015). *Hippie Modernism: The Struggle for Utopia*. Minneapolis: Walker Art Center.
- Brand, Stewart (1976). "Whole Earth Button". http://sb.longnow.org/SB_homepage/WholeEarth_buton.html (último acceso: 20/11/2016).
- Buckminster Fuller, Richard (2012). "A Fuller View: Buckminster Fuller's Vision of Hope and Abundance for All". <http://www.buckyfullernow.com/> (último acceso: 17/7/2018).
- Cosgrove, Denis (2001). *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Demos, T. J. (2016). "Between Rebel Creativity and Reification: For and Against Visual Activism". *Journal of Visual Culture*, 15, n° 1, abril, pp. 85-102. <https://doi.org/10.1177/1470412915619459>.
- Denes, Agnes (1979). *Isometric Systems in Isotropic Space: Map Projection from the Study of Distortions Series 1973-1979*. Rochester: Visual Studies Workshop Press.
- Filippone, Christine (2017). *Science Technology and Utopias: Women Artists and Cold War America*. Nueva York: Routledge Taylor & Francis.
- Granath, Bob (2016). "Astronaut Photography from Space Helped 'Discover the Earth'", Text, NASA, 15 de abril. <https://www.nasa.gov/feature/astronaut-photography-from-space-helped-discover-the-earth> (último acceso: 13/11/2016).
- Haraway, Donna (1988). "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies*, 14, n° 3. <https://doi.org/10.2307/3178066>.
- Kelsey, Robin (2011). "Reverse Shot: Earthrise and Blue Marble", El Hadi Jazairy (ed.), *New Geographies*, vol. 4. Cambridge: Harvard University Press.
- Latour, Bruno (2017). *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*, trad. Catherine Porter. Cambridge-UK Medford, MA: Polity.
- Nisbet, James (2014). *Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Whitehead, Mark (2014). *Environmental Transformations: A Geography of the Anthropocene*. Nueva York: Routledge.
- Zylinska, Joanna (2014). *Minimal Ethics for the Anthropocene*, S.L.: Open Humanities Press.

1. "This Photo Marks the First Time Humanity Could See Its Place in the Universe," 100 Photographs | The Most Influential Images of All Time (último acceso: 20/8/2018). <http://100photos.time.com/photos/nasa-earthrise-apollo-8>
2. *Ibid.*, Último acceso 1/12/17.
3. *Ibid.*, Último acceso 1/12/17.
4. Ver el clásico ensayo de Haraway, 1988: 575.
5. "Plastic Bag Found at the Bottom of World's Deepest Ocean Trench", *National Geographic News*, 11 de mayo de 2018, <https://news.nationalgeographic.com/2018/05/plastic-bag-mariana-trench-pollution-science-spd/> (último acceso: 22/7/2018).

Link a la nota: http://untref.edu.ar/rec/num9_art_5.php