

Entrevista: T.J. Demos. “O antropoceno é um meio para corporações e estados manterem o atual imperativo global quando se trata de governança climática”

Por Lucas Murari e Rodrigo Sombra *

Tradução: Diego Paleólogo **

Professor do Departamento de História da Arte e Cultura Visual da Universidade da Califórnia, em Santa Cruz (EUA), T.J. Demos é hoje um dos críticos mais prolíficos a investigar o terreno movediço das relações entre estética e política na arte contemporânea. Colaborador de revistas como *October* e *Artforum*, é autor de diversos livros sobre o tema. Demos concluiu seu doutorado na Universidade de Columbia, em 2000, sob a orientação de Rosalind Krauss e Benjamin Buchloh. Sua tese, *The Exiles of Marcel Duchamp*, foi publicada em 2007 pela MIT Press. Nos últimos anos, debruçou-se sobre práticas artísticas ligadas à defesa do meio-ambiente, esforço impulsionado pelas atividades do Centro para Ecologias Criativas, fundado por ele na UC-Santa Cruz, e que renderia duas importantes publicações: *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology* (2016, Sternberg Press) e *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today* (2017, Sternberg Press). Além de crítico e historiador da arte, atua ainda como curador, tendo realizado exposições em espaços como a Pratt Manhattan Gallery, em Nova York, e o Museu Reina Sofía, em Madrid.

Demos veio ao Brasil pela primeira vez em fevereiro, a convite da mostra “O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora”, organizada no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB Rio de Janeiro. Neste, proferiu a aula magna “Do pós-colonial ao mais-que-humano: sobre a arte de John Akomfrah”. Além disso, no Centro Cultural Capacete, realizou a palestra “Blackout: a

necropolítica da extração”, sobre formas de resistência contemporâneas idealizadas por artistas.

Na entrevista a seguir, realizada por e-mail, ele discorre sobre a mercantilização do conceito de antropoceno e critica as relações promíscuas entre museus e corporações petrolíferas. Comenta ainda como a linguagem do documentário tem servido a artistas vinculados à causa ambiental e reafirma o lugar da arte como meio para descolonizar o futuro. Diante de um horizonte conformado pelas mudanças climáticas, Demos ressalta práticas artísticas adeptas de uma perspectiva interseccional, na qual a atual crise ecológica é indissociável de registros de classe, raça e dos processos históricos de espoliação das populações do Sul global e das comunidades indígenas.

Essa entrevista também está disponível em inglês no site da *Imagofagia*.



T.J. Demos. Acervo Pessoal.

Lucas Murari e Rodrigo Sombra: Gostaríamos de começar perguntando sobre a sua abordagem do conceito de antropoceno, mencionado no título do seu último livro, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Por que “contra”?

T.J. Demos: “Antropoceno” é um termo proposto por volta dos anos 2000 pelo biólogo Eugene Stoermer e pelo químico atmosférico Paul Crutzen como forma de designar o fim do período Holoceno, que existe pelos últimos 12.000 anos, e para nomear a atual era geológica na qual “atividades humanas” tornaram-se o fio condutor dos sistemas geofísicos da Terra. O sintoma mais evidente é a ruptura antropogênica do clima, incluindo o aquecimento global e secas generalizadas, derretimento glacial e elevação dos mares, resultante da emissão de gases de efeito estufa na atmosfera nos últimos séculos, com um ápice durante a revolução industrial e a grande aceleração do século XX.

O problema com o termo, abordado em meu livro, deriva do prefixo “antropos”, que significa humano ou homem, atuando como um mecanismo ideológico. Passando da terminologia para a conceituação, sua designação de um ser da espécie humana convida à universalização da causalidade para desastrosas transformações ambientais, escondendo a participação desigual nas origens das mudanças climáticas, segundo a qual países desenvolvidos e corporações transnacionais (mais do que povos indígenas ou nações subdesenvolvidas) têm desempenhado papéis desproporcionais nessa ruptura. Da mesma forma, o termo escamoteia o fato de que os efeitos do caos climático irão impactar de forma desigual comunidades e nações, considerando as desigualdades geográficas e de recursos econômicos – áreas no Sul global e zonas equatoriais, assim como os polos e os bairros pobres das cidades, serão, de modo geral, afetadas com muito mais força e as condições irão piorar uma vez que eles, geralmente, não possuem os meios para mitigação e adaptação.

Não é como se todos nós estivéssemos juntos nisso, como propõe o antropoceno, como a mais recente versão do neo-humanismo. Por fim, o termo está sendo cada vez mais mobilizado por grandes empresas de tecnologia, governos de nações desenvolvidas e universidades de pesquisa de elite como um meio de apoiar abordagens tecnológicas para a solução das mudanças climáticas, especificamente propostas de geoengenharia que não têm qualquer supervisão democrática nem efetiva regulação transnacional. Além disso, tecnossoluções permitem que as sociedades pensem que estão lidando de forma responsável com a mudança climática quando, de fato, são soluções falsas que possibilitam a continuidade das economias de desenvolvimento status-quo, baseadas em crescimento, a seguirem sem interrupção.

O antropoceno – pelo menos de acordo com as versões neoliberais que eu analiso e critico em meu livro – realiza, assim, duas operações: primeiro, proporciona uma narrativa seletiva do passado, universalizando causalidade por trás das mudanças climáticas; e em segundo lugar, coloniza o futuro, privilegiando o crescimento econômico, e com isso o lucro corporativo de curto prazo sobre pessoas e vidas multiespécies na Terra. O antropoceno é um meio para corporações e estados manterem o atual imperativo global quando se trata de governança climática: que as soluções para as mudanças climáticas sejam compatíveis com a interminável expansão econômica. Essa visão de mundo é nada menos que catastrófica. A menos que nos unamos para desafiá-la, continuaremos a ser submetidos à sua lógica suicida, com cada vez menos opções disponíveis na próxima transição ambiental.

L.M. e R.S.: O último capítulo do seu livro *Decolonizing Nature* é sobre a dOCUMENTA 13 (Kassel, 2012) e a política ecológica nas artes. Várias outras exposições lidam com questões em sintonia com aquelas apresentadas na dOCUMENTA 13: Melting Ice – A Hot Topic: Envisioning Change (San Francisco, Estados Unidos, 2007), 48C Public.Art.Ecology

(Delhi, India 2009), The Edge of the Earth, Ryerson Image Centre (Canadá, 2016), e a 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva (Brasil). Para você, qual foi o momento crucial em que a ecologia se tornou uma grande preocupação para a arte contemporânea?

T.J.D.: Infelizmente, acho que a ecologia continua a ser uma preocupação menor na arte contemporânea. Para cada exposição importante que você mencionou, há muitas mais que ignoram completamente este tempo histórico-mundial de emergência ambiental. Eu acho que há muitas razões por trás desse fenômeno. Em primeiro lugar, o sistema da arte contemporânea é, em geral, atrelado a instituições comerciais – galerias de arte, feiras, bienais, leilões, mercados, revistas, publicidade – com enormes recursos econômicos para sustentá-lo. Em segundo lugar, esses interesses estão em consonância com a globalização corporativa, especialmente quando ela surgiu após o colapso da União Soviética no início da década de 1990 e, antes, com a abertura neoliberal da China no final dos anos 1970. Terceiro, o sistema da arte, como está atualmente estruturado, exige investimentos maciços em transporte, turismo, marketing, publicidade e redes expansivas de troca de mercadorias de luxo. A última coisa que esse sistema quer tratar é a abordagem ecológica radical à ameaça da transformação ambiental: que precisamos nos mover em direção a um mundo de rápida descarbonização, baseado nos princípios da justiça social. Na verdade, artistas críticos e socialmente engajados como Andrea Fraser apontaram recentemente que o mercado de arte responde positivamente ao crescimento da desigualdade econômica, e hoje vivemos num mundo de desigualdade mais que grotesca, onde cerca de seis ou sete pessoas possuem tanta riqueza quanto a metade inferior da população mundial (cerca de 3,6 bilhões de pessoas)! O mercado de arte, portanto, tem uma perspectiva otimista sem se preocupar com impactos ecológicos.

É claro que existem múltiplos agentes operando dentro do sistema da arte contemporânea, incluindo muitos que são críticos e até mesmo politicamente radicais em seus objetivos sociais, econômicos e ecológicos. Esses agentes – incluindo alguns curadores, escritores, artistas, acadêmicos, críticos – também participam e colaboram nos projetos de exposição ambiciosos que você mencionou, tentando mudar o paradigma de maneiras positivas – mais ambiciosamente, para mim, quando questões de interesse ecológico são vistas como inseparáveis de questões econômicas, tecnológicas e sociopolíticas, formando uma rede cosmopolítica de engajamento que se opõe fundamentalmente ao petrocapitalismo. Pode-se ver as sementes dessa abordagem radical do que hoje chamamos de ecologia política nas décadas de 1960 e 1970, com um crescimento em relação ao movimento de justiça ambiental da década de 1980, que insistia em localizar o “meio-ambiente” numa relação estrutural com raça e classe. Desde então, há um número crescente de exposições, catálogos, edições especiais de periódicos e conferências abordando vários assuntos nessa área geral – e certamente a dOCUMENTA 13 foi um ótimo exemplo da crescente atenção internacional dada à ecologia na esfera cultural –, mas eles ainda permanecem muito minoritários dentro do contexto mais amplo de preocupações e tendências *mainstream* dominantes no mundo da arte, que continua aparentemente despreocupado com questões ambientais.

L.M. e R.S.: Atualmente, o conceito de antropoceno abunda no vocabulário de artistas e curadores. No entanto, nos parece que o desejo de abordar o antropoceno como tema frequentemente não resulta em trabalhos estimulantes, e parece funcionar meramente como uma forma de autojustificativa para suas existências – como se o conceito por si só pudesse automaticamente gerar interesse ou tornar o trabalho em questão mais convincente. Chegamos ao ponto em que o próprio conceito de antropoceno se transformou em uma mercadoria no mundo

da arte? Não estaríamos testemunhando outra forma de mercantilização da natureza, dessa vez no campo artístico?

T.J.D.: O antropoceno está na moda no discurso e na prática do mundo da arte, muitas vezes de formas não críticas e superficiais, com propostas até para um estilo antropoceno. Estamos, de fato, testemunhando outra forma de mercantilização da natureza nos moldes que descrevi acima, na qual o antropoceno performa um mecanismo ideológico de defesa contra aqueles que desafiam tal mercantilização e a ordem dominante do capitalismo avançado. Um dos principais exemplos é o Breakthrough Institute, sediado na Califórnia, que defende um “bom antropoceno”, um que aceita e até deseja assumir a responsabilidade de redesenhar a vida na terra, para a qual promete um “novo Éden”. Essa versão de um design antropoceno inclui o acolhimento da biotecnologia, da energia nuclear e da geoengenharia. Ela argumentaria pela continuidade do desenvolvimentismo moderno e sua doutrina de progresso. Também postularia que podemos, de alguma forma, desvincular o crescimento econômico dos impactos climáticos. Em outras palavras, o Breakthrough Institute, atuando como um *think tank*¹ neoliberal, está comercializando uma compreensão específica da nossa condição atual, que faz parecer que o único caminho a seguir é aceitar a contínua hegemonia do capitalismo global. Sem surpresas, se olharmos para as principais instituições que estão promovendo a ideologia do antropoceno, elas incluem organizações associadas ao Facebook, Google e Microsoft.

Claro que outros estão tentando mobilizar a tese do antropoceno de formas críticas e criativas que se distinguem das suas inclinações e aplicações neoliberais – como os trabalhos da antropóloga multi-espécies Anna Tsing e a feminista pioneira em sci-fi e estudos da ciência (*science studies*), Donna

¹ *Think tanks* são instituições que se dedicam a produzir e difundir informações sobre temas específicos. Seus objetivos são influenciar ideias na sociedade e decisões na política.

Haraway (ambas vinculadas à UC Santa Cruz, um campus de ponta para tais estudos), e arquitetos pesquisadores associados ao projeto Forensis, na Goldsmith, em Londres. À medida que o discurso torna-se internamente mais complexo e é desenvolvido em diferentes disciplinas e áreas de prática, logo poderemos falar em diferentes antropocenos, em ondas sequenciais de recepção e resultantes perspectivas conflitantes. Embora meu livro represente um ataque ao antropoceno neoliberal, bem como à sua recepção superficial em certos setores do discurso artístico, ele é, em última instância, um apelo a uma resposta mais crítica, política e atenta à transformação ambiental dentro dos campos culturais.

L.M. e R.S.: Como você vê a relação entre poderosas corporações transnacionais e o financiamento de exposições e museus vinculadas ao meio-ambiente?

T.J.D.: Graças a artistas e coletivos como Liberate Tate, To BP or not BP? e Plataform, em Londres, e o Not an Alternative, em Nova Iorque – coletivos que praticam uma forma de crítica institucional na era da emergência das mudanças climáticas e do “artwash” (uma variação do greenwashing), suas atividades e reputações. Em outras palavras, o financiamento cultural corporativo permite o que o Liberate Tate chama de “licença social para poluir”, transformando instituições fundamentalmente destrutivas, que poluem de forma arriscada a vida como conhecemos, em aparentes bons e responsáveis cidadãos, associados à beleza e a princípios éticos, ao invés de morte e catástrofe. A situação é extrema nos Estados Unidos, onde o doador bilionário e neoconservador David Koch assumiu um papel filantrópico nos museus de ciência e história natural, em Nova Iorque, onde o financiamento corporativo desempenha um papel decisivo na determinação de como as ciências ambientais e a evolução geológica serão narradas de acordo com os interesses dos financiadores. Isso significa que as elites petrocapiitalistas estão

comprando os relatos históricos e científicos da nossa própria realidade, sua história e seu futuro – e esses relatos são apresentados em museus “públicos” aparentemente confiáveis, que na verdade sofrem por falta de financiamento do governo e se tornam vulneráveis às corporações que oferecem assistência, o que vêm com um custo.

Essa situação é extrema e está em expansão. Testemunhei isso quando estive, recentemente, no Rio de Janeiro e me deparei com o Museu do Amanhã, que oferece uma exibição de alta tecnologia do antropoceno neoliberal, abraçando completamente modos de biotecnologia como se não tivéssemos outra escolha em nosso futuro sob mudanças climáticas. Suas soluções propostas para a disrupção climática que se aproxima são animadas por fantasias de manipulação genética do DNA humano, para que os corpos do futuro possam suportar melhor o ambiente de um mundo globalmente mais quente. E quando isso falhar, somos informados que talvez tenhamos que migrar para Marte. Em outras palavras, o caos climático é destino, não o crime de corporações petrocapiatalistas, ao qual apenas as novas tecnologias podem responder – qualquer coisa que não seja “System Change, not Climate Change”, a demanda básica do ativismo pela justiça climática. Além disso, o museu é um projeto do império midiático do Brasil, a Globo, da família Marinho, antigos apoiadores de políticas de direita e da ditadura militar (e do atual regime de Michel Temer), para quem o museu funciona como veículo de comunicação que operacionaliza e lucra com a manipulação de informações. O Museu do Amanhã está efetivamente colonizando nosso futuro.

L.M. e R.S.: Em uma recente entrevista para o jornal O Globo você argumentou que a arte tem o objetivo de descolonizar o futuro. Como isso é possível? Como vislumbra isso?

T.J.D.: Bem, para continuar com os exemplos que acabei de citar, quando o Liberate Tate batalhou por quase uma década e produziu uma série de trabalhos que intervieram nas operações da Tate Gallery e desafiaram sua propaganda, propaganda apoiada pelo mecenato da British Petroleum, o grupo se opôs a um projeto de futuro colonizado pelo petrocapitalismo. A Tate Modern e a Tate Britain produziram exposições patrocinadas pela BP, perpetuando o mito de que o capitalismo movido a combustíveis fósseis, como o representado pela BP, é um salvador da alta cultura e da conquista artística, de beleza e diversidade, todas as melhores coisas do progresso pós-Iluminista e da modernização – e não o catastrófico fim do mundo com as mudanças climáticas. Em última análise, o grupo e outros afiliados ao movimento Arte não Petróleo (Art not Oil) conseguiram com que a Tate abandonasse o patrocínio da BP, fazendo com que o custo desse financiamento fosse alto demais, devido às mudanças na percepção pública provocadas pelo seu criativo ativismo artístico.

No entanto, o ponto principal é que o futuro está de fato sendo colonizado – por meio da colonização da atmosfera pelo capital fóssil na forma de resíduos industriais chamados de emissões de gases de efeito-estufa. A cada dia, semana e ano que falhamos em descarbonizar, nos comprometemos – ou melhor, as indústrias e os apoiadores dos governos nos comprometem – a um meio-ambiente alterado do qual não há retorno. Nós já aguardamos por um futuro pelo menos 1.5 graus Celsius mais quente e, com o aumento das emissões, ele ameaça ser ainda mais aquecido. Como parte do projeto Forensic Architecture em Londres, Adrian Lahoud aponta que concordar em limitar o aquecimento em 2 graus Celsius corresponde a um “crime climático”, um que verá continentes inteiros, inclusive a África, queimar, ecoando o que o diplomata sudanês e negociador climático Lumumba di Aping chama de “genocídio climático”.

Os verdadeiros culpados aqui – os quais grupos como Liberate Tate, Not an Alternative e Forensic Architecture identificam claramente – não são apenas os negociadores do clima que recusam qualquer abordagem à mudança climática que não seja baseada nos “mecanismos do mercado”, e sim as corporações de combustível fóssil que patrocinam representantes no governo através do financiamento de campanhas e de um lobby massivo. Enfrentamos uma situação antidemocrática de imensa corrupção, não apenas entre museus públicos e financiamento corporativo, mas também entre essas corporações, políticas governamentais e a grande mídia, como é o caso no Brasil ou nos Estados Unidos sob o governo de Donald Trump. Nesse sentido, artistas e pessoas ligadas à cultura, incluindo ativistas, enfrentam uma força aparentemente imparável, que está fazendo de tudo para nos roubar o tempo. Assim, testemunhamos o que o falecido crítico cultural britânico Mark Fisher chamou de “o lento cancelamento do futuro”. De fato, esse cancelamento parece estar cada vez mais acelerado! O projeto de descolonização permanece imperativo – estamos literalmente lutando por nossas vidas, pelas gerações futuras e por um mundo totalmente diferente.

L.M. e R.S.: Muitos artistas hoje voltados a temas ecológicos se apoiam (e reinventam) as práticas do cinema documentário. Como você percebe o desafio envolvido no impulso de documentar, de tornar visível, de produzir uma política do saber através das tecnologias da imagem em movimento, e fenômenos de escala tal como a mudança climática?

T.J.D.: Um dos desafios centrais nesse sentido, para mim, é o desafio de resistir à potencial abstração à qual a mudança climática em escala global convida. Temos visto os perigos justamente desse problema com a tese do antropoceno – quando começamos a pensar em escalas geológicas, assumindo que o agente chave da transformação ambiental é a espécie humana, acabamos negando nossas percepções políticas e potenciais

movilizações ativistas. Outra forma de articular esse ponto é dizer que não existe tal coisa como o antropoceno, a não ser que localizemos e produzamos uma explicação materialista de suas causas, impactos diferenciais e vulnerabilidades desiguais, de modo a produzir interseções com os registros de classe e raça, geografia e desenvolvimento nacional. Não há experiência de universalismo abstrato e, como tal, há o risco de despolitização com resultados mortais – exatamente o oposto da vontade de documentar, tornar visível, e produzir uma política do saber no cinema, o que demanda especificidades históricas e geográficas. O antropoceno só pode ser conhecido de lugares particulares – e faz uma grande diferença se o consideramos da perspectiva da África Subsaariana ou da Noruega.

Uma prática exemplar da imagem em movimento, para mim, é a de Angela Melitopoulos, que produziu a videoinstalação de quatro telas *Crossings*, em 2017, para a mega exposição dOCUMENTA 14 (Kassel, 2017). O trabalho investiga um caso de transformação climática que faz parte de um projeto corporativo de extração em Halkidiki, na Grécia, onde a empresa canadense Eldorado Gold está montando uma mina de ouro e cobre. No processo, está transformando a paisagem, a começar pelo desmatamento e a ameaça de poluição às fontes de água locais e ao florescimento da biodiversidade de vidas humanas e não humanas nessa região. Esse projeto de extração está sendo realizado no contexto econômico mais amplo das medidas de austeridade impostas à Grécia pela União Europeia, o qual é profundamente antidemocrático e tornou os recursos do país disponíveis à corporações transnacionais em troca da continuidade da participação da Grécia na zona do Euro. O vídeo de Melitopoulos captura essa complexa encruzilhada de economia, política e ecologia, caracterizando-a, como é apresentado na narração em voz over do vídeo, como um caso de guerra travada por meios econômicos. Em linhas gerais, a modelagem de um cinema antropoceno pela artista – ou melhor, um cinema capitaloceno – mostra como transformações

ambientais não são um resultado de “atividades humanas”, nas quais o agenciamento capitalista é abstraído e universalizado como um ser-espécie, mas sim o resultado de interesses de negócios lucrativos permitidos pela imposição legal de dívida pela União Europeia. O caso representa uma rede regional de interesses que é, de fato, global em escopo. Sua conclusão é que os habitantes gregos dessa área estão se tornando refugiados em suas próprias terras, não diferentes dos refugiados que simultaneamente buscam asilo na Grécia, com os acampamentos de refugiados desesperados também retratados no vídeo de Melitopoulos. *Crossings* entra na perturbação global do clima através de um estudo de caso específico, e assim revela os antagonismos políticos da situação de modo a permitir que comunidades opositoras formem laços de solidariedade em torno da luta contra projetos antidemocráticos de extrativismo, o que têm sido conduzido de formas semelhantes na África, Ásia e América Latina.

L.M. e R.S.: Jean-Luc Godard costumava dizer que, em vez de apenas contar histórias, o cinema carregava consigo uma vocação irrealizada: a de produzir conhecimento. A ideia de um discurso intelectual ou teórico produzido pela imagem em movimento é geralmente relacionada ao filme-ensaio, uma prática frequentemente discutida em seus escritos sobre arte contemporânea. Você acredita que – contra Godard – estamos atualmente testemunhando um florescimento de práticas ensaísticas no cinema, vídeo e instalações?

T.J.D.: Dentro de certas áreas das práticas fílmicas, sim. No exemplo de Angela Melitopoulos temos um modelo particularmente atraente do filme-ensaio, baseado na forma do cinema expandido contemporâneo – sua projeção de quatro telas fornece uma espacialização que aloca os espectadores no centro do cruzamento político-ecológico, dramatizando ainda mais como a produção do vídeo experimental pode não apenas produzir novos

conhecimentos, mas também catalisar subjetivações políticas. Em minhas pesquisas e textos, investiguei detalhadamente o formato do filme-ensaio, com múltiplas modelagens criativas da prática: do realismo especulativo do The Otolith Group, sediado em Londres, às arqueologias das novas mídias de Hito Steyerl; das ecologias políticas de Ursula Biemann ao cinema de futuros emancipados de Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla; das espectrologias da África pós-colonial de Vincent Meessen às espectropoéticas da diáspora e das mudanças climáticas em John Akomfrah. Em vários de meus livros esta tem sido uma área de contínua exploração, guiada pelo florescimento dessas práticas na área do cinema, vídeo e instalação, o que é global em escopo.

L.M. e R.S.: Muitos acreditam que as mudanças climáticas levarão ao fim do mundo como o conhecemos e, conseqüentemente, à extinção da espécie humana. Como a arte contemporânea responde a essa questão?

T.J.D.: Li recentemente *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, de Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, que diagnostica essa condição em seus múltiplos itinerários – seja considerando-a a partir de uma perspectiva política e realista do fim da democracia liberal e a entrada de um capitalismo autoritário, seja o compromisso aceleracionista em avançar a crise para se chegar a um futuro socialista pós-capitalista, ou visões/perspectivas indígenas que rejeitam totalmente as formas de crescimento econômico e aderem às práticas de vida próximas a formas do *buen vivir* baseadas na sustentabilidade ecológica e na inclusão democrática. Meu próprio trabalho se volta para o que vem depois, não apenas para como artistas e teóricos estão diagnosticando os diversos fins que estão sendo produzidos agora, incluindo o fim do período Holoceno e a passagem para um mundo futuro alterado pelas mudanças climáticas. Há, claro, vários mundos e nem todos estão acabando, e talvez alguns estejam apenas começando e ainda por começar. Precisamos de um mundo que possa conter vários mundos, como dizem os Zapatistas. Ao

confrontar-se com essa mudança de mundo, a própria natureza da arte está também se transformando, em termos não apenas de suas capacidades de análise crítica, mas também de seus potenciais criativos em re-mundar [re-worlding] e fazer novos mundos, pensando através da ecologia e da política, assim como das formas estéticas.

Em meu trabalho recente eu também investiguei contextos como a luta indígena pela soberania territorial em oposição à infraestrutura petrocapitalista e projetos extrativistas, do Canadá e Estados Unidos às Américas Central e do Sul. Lutas como Standing Rock nos Estados Unidos colocaram nações indígenas lutando por sobrevivência – continuando a lutar depois de 500 anos de colonialismo, deslocamentos forçados e quase genocídio –, contra o estado policial militarizado operando para garantir os direitos minerais e os oleodutos das corporações petrocapitalistas. A oposição teve uma dimensão cosmopolítica: de um lado, gente que reverencia os elementos da terra, incluindo a água como vida e como viva; do outro, o complexo e corporativo estado militarizado defendendo seus paradigmas jurídicos-políticos que entendem a água como uma mercadoria como as outras, incluindo o petróleo. Uma guerra de ontologias, uma guerra de mundos, foi o resultado. A luta Standing Rock #NODAPL – contra o Oleoduto Dakota Access – não foi apenas uma exibição de negatividade; foi também um ato coletivo criativo, um modo de sobrevivência auto-constituente importante tanto estética quanto politicamente. Essa formação viu um florescimento de formas criativas de representações e visualizações, artes gráficas e em vídeo, práticas ritualísticas de som e música, modos comunitários de orações não violentas e solidariedade com várias comunidades aliadas. Sua beleza, como um ato cosmopolítico de criação de mundo, ocorreu através dessas formas de vida que se insurgiram contra as armas, armas químicas e cães de ataque da polícia, que aprendeu lições de contra-insurgência nas recentes aventuras do exército americano no Iraque e Afeganistão. Assim como lutas similares no Chile, Bolívia, Equador, México,

Honduras e Canadá, Standing Rock constituiu uma fissura aberta no capitalismo global, um lugar de bloqueio onde a ordem dominante foi momentaneamente interrompida e onde a prática de formas radicalmente diferentes de vida se assentou. O objetivo agora é expandi-las com maior duração até que se tornem generalizadas na criação de um novo mundo: um mundo de descarbonização sustentável, distribuição equivalente dos recursos e justiça social. Para mim, esta é uma arte digna do nosso apoio e é o objeto da minha recente pesquisa militante.

L.M. e R.S.: O trabalho de artistas como John Akomfrah chama atenção para as linhas de continuidade entre o colonialismo e os crimes ambientais. Como você vê o atual desenvolvimento, na arte e na teoria, da sobreposição entre a crítica à razão Ocidental colonial e a crescente consciência da crise ecológica?

T.J.D.: O trabalho recente de Akomfrah é notável precisamente por essa metodologia interseccional. Ele opera criticamente em relação às histórias dominantes (artística e cinematográfica) da supremacia branca, reinventando o cânone com base na experiência da diáspora africana. E insiste que o meio-ambiente não pode ser limitado às discussões da emissão de gases do efeito estufa e gás carbônico. Em vez disso, atmosferas neoliberais devem ser pensadas – e representadas – juntamente com suas violências e deslocamentos injustos, segundo os quais a diáspora é cada vez mais uma questão de refugiados do clima, e os impactos desproporcionais da ecologia exigem considerarmos como as mudanças climáticas agravam as desigualdades de raça e classe. Os mais pobres são, e serão, os mais afetados pela transformação ambiental, e eles têm e terão menos recursos para se adaptar. Já estamos vendo casos atuais de tal desigualdade no rescaldo de eventos climáticos extremos em lugares como Porto Rico, Bangladesh, Sudão e Síria – todos afetados pelo que Christian Parenti chama

de “convergência catastrófica” de empobrecimento, militarismo e mudança climática.

Um futuro expandido baseado nessa premissa é também projetado nos vídeos de Akomfrah, como *Vertigo Sea*, que investiga o mar como um lugar de horror informado pelo tráfico de escravos e a pesca industrial, além de mostrar os sinais do vindouro desastre ambiental, mesmo que seja também um lugar de descoberta diaspórica, de libertação e conectividade cultural. Meu projeto investiga exatamente essas conjunções, insistindo em ler o presente de acordo com uma metodologia interseccional em que a estética é estratificada, assim como a ecologia enquanto ciência relacional: dentro dos mais ambiciosos e atraentes modelos de arte, podemos ver como o meio-ambiente integra e impacta os sistemas sociopolíticos e econômicos de desigualdade. E ao tornar esses cruzamentos visíveis, a arte detém o potencial de propor e até mesmo de ajudar a realizar possibilidade emancipatórias no presente e no futuro.

L.M. e R.S.: Em 2013 você publicou *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, um livro de ensaios sobre as interseções entre as práticas artísticas e o fenômeno das migrações. As migrações transnacionais ganharam imensa atenção nos últimos anos, com diversos artistas, de Philip Scheffner a Ai WeiWei e Richard Mosse, recorrendo a diferentes práticas cinematográficas para tentar entender a atual situação dos refugiados no Mediterrâneo. O que você destacaria das atuais obras que recorrem à imagem em movimento para lidar com essa questão?

T.J.D.: A migração continuou a expandir desde 2013, 2015 sendo um ano particularmente crítico com mais de um milhão de pessoas atravessando do Mediterrâneo para a Europa. Além disso, prevê-se que migração futura será maior, com previsões de 200 milhões de pessoas deslocadas apenas por

mudanças climáticas em 2050. Dadas essas circunstâncias, não é surpreendente que vários artistas estejam abordando essa situação através de novas formas de representação, seja em versões atualizadas do cinema documentário, filmes-ensaios, ou o uso de tecnologias experimentais provenientes de aplicações militares. No meu trabalho, tenho me interessado no problema estético do que significa documentar o não documentado, onde a não/representatividade política converge com a in/visibilidade estética. Às vezes isso ocorre de maneiras extremamente problemáticas, como quando o fotojornalismo convencional retrata refugiados em imagens sensacionalistas, posicionando o espectador como voyeur e o migrante como modelo objetificado de uma pornografia da miséria. E isso mesmo quando o fotógrafo possa ter a melhor das intenções. O problema, que abordo criticamente em *The Migrant Image*, e também em *Return to the Postcolony – Specters of Colonialism in Contemporary Art* (2013), é que a prática humanitária geralmente prioriza a reprodução do seu próprio financiamento, transformando a prática em indústria, e imagens nessa indústria tornam-se mercadorias no mercado, incluindo o mercado das artes. Além disso, humanitarismo tende a despolitizar crises e violência, transformando os agentes de conflito em vítimas que precisam de ajuda – na verdade, essa premissa é muitas vezes a própria condição da intervenção humanitária. Quando fotógrafos adotam esse modelo, o resultado são imagens do migrante que deslocam a própria causa e as estruturas políticas do deslocamento.

Penso que algo semelhante poderia ser dito sobre os trabalhos dos artistas e cineastas que você menciona, onde o foco da representação é sobre os migrantes, ao invés de interrogar os amplos sistemas de deslocamento, o que levaria a uma análise mais estrutural da globalização neoliberal, suas produções de desigualdade, e os regimes políticos e militares que afirmam e mantêm suas operações. Focar nos migrantes, como faz Ai WeiWei, Richard Mosse e Philip Scheffner, sem também conectar suas situações a acordos

comerciais de longa data, austeridade e economia do endividamento, invasões militares e extrações, é arriscar fetichizar os efeitos da violência em produzir imagens para aliviar a culpa liberal, em vez de identificar as causas e equipar a resistência com o conhecimento da injustiça global. Dito isto, reconheço que é importante ver e adquirir uma maior compreensão das condições dos condenados da terra, para usar a terminologia de Frantz Fanon. Mas muitas vezes o olhar da câmera repousa complacentemente em uma fotografia de rostos ao invés de uma das causas. Com tais imagens, podemos formar relações de compaixão sem reconhecer nossa própria cumplicidade nas estruturas que produzem tais custos humanos. Onde está a análise das causas? Um contra-modelo convincente é o do Forensic Architecture, por exemplo, no estudo de caso do “left-to-die boat”, que traçou as estruturas internacionais de negligência que levaram à morte de 63 imigrantes depois que eles ficaram a deriva por 14 dias dentro da área de vigilância marítima da OTAN, no Mediterrâneo, em 2011. Precisamos mais desse tipo de investigação.

L.M. e R.S.: Que tipo de atividades são desenvolvidas no Centro para Ecologias Criativas, da UC Santa Cruz? Há alguma outro projeto similar ao Centro no mundo hoje?

T.J.D.: O Centro para Ecologias Criativas foi algo que organizei em 2015, quando me mudei para a UC Santa Cruz após lecionar em Londres por dez anos. Sua ambição tem sido desenvolver uma plataforma para pensamentos e pesquisas interdisciplinares na interseção da prática artística experimental, ecologia política e justiça climática. Como tal, o Centro tem se baseado em um rico legado de estudos ambientais especulativos, etnografia multi-espécies, ativismo por justiça social e ficção científica feminista da UC Santa Cruz, estabelecido por figuras como Donna Haraway e o antropólogo crítico Jim Clifford, ativistas políticos como Angela Davis (todos associados ao famoso

programa de História da Consciência), e continuado por figuras como a antropóloga pós-antropocêntrica Anna Tsing, a professora de física quântica da justiça social Karen Barad, e a teórica do cinema queer Ruby Rich e muitos outros. Até o momento, o Centro realizou diversas exposições de filmes, recebeu palestras de visitantes, organizou conferências sobre os temas “Justiça Climática Global” e “Extração: Culturas Visuais Descoloniais no Capitaloceno”. O foco está em como essas áreas são abertas por e engajadas em práticas estéticas experimentais, do cinema documentário (como o trabalho de Paulo Tavares e Ursula Biemann, a videoinstalação *Forest Law*, investigando a extração de petróleo na Amazônia Equatorial juntamente com os direitos e resistências indígenas), aos trabalhos de contra-cartografias (incluindo o mapeamento forense da extração mineral na Papua Ocidental conduzido recentemente por Nabil Ahmed).

O principal objetivo é mostrar como as artes já não existem mais fora ou para além da preocupação com a mudança climática, mas, em vez disso, elas são e precisam ser consideradas parte integrante de sua análise crítica e abordagem criativa. Não podemos nos dar ao luxo de deixar as questões de interesse ambiental para as racionalidades científicas e de engenharia; em vez disso, é crucial pensar de forma interseccional sobre a mudança climática, na qual os climas sob alteração incluem campos sociopolíticos, econômicos e tecnológicos, bem como a própria definição e prática da arte. Atualmente, estamos montando um programa de pesquisa centrado na questão do que vem depois do fim do mundo, começando com a consideração de quais mundos estão acabando, e como devemos nos aproximar de seu desaparecimento? O projeto baseia-se nos recursos da ficção especulativa e do afrofuturismo, entrelaçando essas preocupações e práticas à consideração histórica dos movimentos pela emancipação social. Uma premissa para o projeto é que estamos vivendo em um momento de complexos emaranhamentos, no qual alguns vivem numa era pós-apocalíptica – após décadas e séculos de

genocídio, deslocamento forçado e escravidão, seus mundos já terminaram violentamente –, enquanto outros estão enfrentando um futuro próximo de catástrofe socioambiental. Como essas temporalidades podem ser pensadas juntas de maneira que sejam mutuamente significativas, onde os recursos sejam compartilhados e traduzidos de forma benéfica, apoiando e trabalhando ativamente em direção a novos mundos baseados na sustentabilidade ecológica e na justiça social? Como a arte pode, em outras palavras, salvar o mundo?

* Lucas Murari é pesquisador de cinema experimental, doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Comunicação pela mesma instituição. Atua como programador e curador de cinema. Contato: lucasmurari@gmail.com.

Rodrigo Sombra é doutorando do programa de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Concluiu seu mestrado em estudos de cinema pela San Francisco State University, Califórnia. Atua como pesquisador, curador, fotógrafo e jornalista. Foi curador da mostra “The Open Boat – Cinema and the Maritime Imaginary” (2015), realizada no Coppola Theatre, San Francisco, Califórnia, e da retrospectiva “O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora”, nos museus do CCBB em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Colaborou com textos para as revistas *Carta Capital*, *Piauí* e os jornais *Folha de São Paulo*, *O Globo* e *A Tarde*. Suas fotografias foram exibidas no Museu Afro Brasil, São Paulo, e em galerias de San Francisco, Califórnia. Contato: rodrigossombrax@gmail.com.

** Diego Paleólogo Assunção é Doutor em Comunicação e Cultura. Artista visual. Professor substituto na ECO-UFRJ. Estágio de pós-doutoramento no PPGCOM da UERJ com a pesquisa “Por uma estética-política do fim do mundo: apocalipses zumbis e distopias”. Contato: diego.paleologo@gmail.com.