

O Antropoceno e os oximoros tecno-sublimes na arte contemporânea

The Anthropocene and techno-sublime oxymorons in contemporary art

Manuel Furtado

 0000-0002-7848-2877
furtadosantos@gmail.com

Resumo

Partindo da triangulação entre arte, Antropoceno e sublime, articula-se o pensamento de Bourriaud, Latour e Haraway, aprofundando esses conceitos por uma perspectiva histórica da arte contemporânea que potencie a projeção de cenários futuros. Na tentativa de identificar uma base conceptual mais recuada desenvolve-se um exercício arqueológico por meio da obra de artistas como Beuys, Haacke ou Denes, pontos de referência que permitirão definir trajetórias e tendências atuais. Será ponderado o legado de Buckminster Fuller, incluindo o projeto Biosphere 2, para firmar a dinâmica científico-artística, essencial à especulação filosófica desses temas. Pensam-se em seguida obras de Goldsworthy, Turrell e Saraceno à luz da definição de espaços e tempos específicos de cada um dos conceitos deste artigo: Antropoceno (tempo geológico e um espaço sem exterior), sublime (escala histórico-biológica) e arte (espaço ficcional e tempo individual). Para evidenciar a dinâmica mutuamente potenciadora do sublime e do Antropoceno, são ponderadas algumas obras da Documenta 13, nomeadamente de Huyge, Pentecost, Dong, Buch, Kyungwon e Joonho. Pensa-se ainda o tecno-sublime de Jameson em tentativa de aprofundar o pós-humano, ponderando a eventual obsolescência do humano e algumas formas de essa ser evitada.

Palavras-chave

Antropoceno. Ecoarte. *Aeroceno*. Tecno-sublime. Pós-humano.

Abstract

Based on the triangulation between art, Anthropocene and the sublime, the thinking of Bourriaud, Latour and Haraway combines to enhance these concepts from a historical perspective of contemporary art that boosts the projection of future scenarios. In an attempt to define a past conceptual framework, an archaeological exercise is developed considering works by Beuys, Haacke or Denes, adopted as points of reference for current trajectories and trends. The legacy of Buckminster Fuller will be considered, including the Biosphere 2 project, to establish the scientific-artistic dynamics, key to the philosophical speculation of such topics. Works by Goldsworthy, Turrell and Saraceno are then considered in light of the definition of spaces and times specific to each of the concepts in this article: Anthropocene (geological time and a space without exterior), sublime (historical-biological scale) and art (fictional space and individual time). Some works of Documenta 13 will be considered in order to highlight the mutually enhancing dynamics of the sublime and the Anthropocene, namely those by Huyge, Pentecost, Dong, Buch, Kyungwon and Joonho. Jameson's techno-sublime will also be considered in order to enhance the post-human, considering the possible obsolescence of the human and some ways of prevent it.

Keywords

Anthropocene. Eco-art. Aerocene. Techno-sublime. Post-human.

Introdução

A viragem do século e o próximo milênio vão trazer um ambiente e uma psique perturbados. Hoje em dia, fazer arte é sinônimo de assumir a responsabilidade pelos nossos semelhantes¹.

Denes, 1990, p. 919

O objetivo deste artigo é problematizar a relevância para a arte contemporânea das temáticas suscitadas pelo Antropoceno, relacionando-o ao tecno-sublime e ponderando suas ligações com a tendência autodestrutiva da humanidade. Também se pretende abrir perspectivas a partir da potenciação mútua da sublimidade na arte que tem por tema as questões centrais do extrato geológico mais recente que ainda se encontra em formação (o Antropoceno). Para isso, é necessário referir que os três conceitos na base deste artigo (arte, Antropoceno e sublime) já foram explorados em 2022, numa exposição em Veneza com curadoria de Nicolas Bourriaud, intitulada Planet B – Climate change and the new sublime. Apesar de ter sido editado um catálogo dessa mostra com múltiplos textos sobre o tema, quase só foram analisados trabalhos de artistas da exposição, na sua maioria produções atuais, o que, embora fazendo sentido para os propósitos de Bourriaud, não permite identificar tendências e progressões ao longo do tempo. Por outro lado, sendo sempre importante esse tipo de exercício curatorial e expositivo, é impossível tratar uma temática tão complexa e profunda como o sublime nesse tipo de formato, tendo as referências filosóficas ficado limitadas a Burke, Kant e Lyotard. Importa por isso lembrar as origens clássicas do sublime, a complexidade dos desenvolvimentos desse conceito ao longo do século 19 (de Schiller a Nietzsche) e sua polissemia contemporânea, ou pós-moderna. Note-se ainda que, apesar de esses três conceitos estarem presentes no título da exposição, não foi tentada uma articulação cabal entre eles e muito menos triangulação que permita pensar suas dinâmicas mútuas.

¹ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é do autor. No original: *The turn of the century and the next millennium will usher in a troubled environment and a troubled psyche. Making art today is synonymous with assuming responsibility for our fellow man.*

Considere-se então o diagrama da figura 1 onde se esboça uma possível estrutura conceitual:

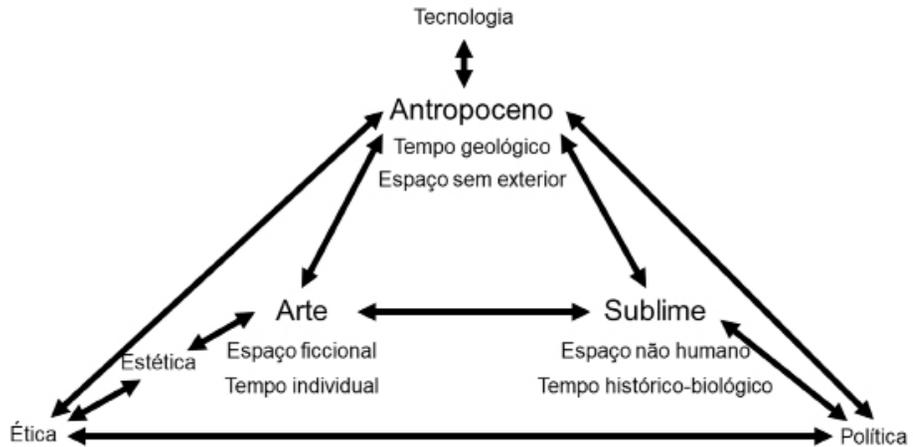


Figura 1
Triangulação dos três
conceitos centrais do artigo

Dado que a arte contemporânea não carece de uma definição nem de explicação prévia, começar-se-á por definir sumariamente o sublime como associado ao tempo histórico e a um espaço para lá do humano. Esse, como é sabido, corresponde a uma vasta temática filosófica que se inicia na antiga Grécia com um ensaio frequentemente atribuído a Longinus (século 1). Ao longo da história, vai-se redefinindo como categoria estética, tal como propuseram Burke (1990) em 1757 e Kant (2000) em 1790. Foram esses dois pensadores que o associaram à experiência de um fenômeno natural extremo, que coloca em risco de vida quem o vivencia, provocando terror, deslumbramento arrebatador e transformação de sensibilidades e consciências.

No século 19, começam a ser trabalhadas sua dimensão trágica e a possibilidade de a contemplação de obras de arte conduzir à sublimidade, com Schiller (1966) em 1801, Hegel (1975) em 1835, Schopenhauer (1958) em 1818 e Nietzsche (1999) em 1872. Dessas análises, são de destacar os paralelos que Nietzsche e Schiller estabelecem entre o papel do coro na tragédia e o sublime, uma vez que ambos mobilizam a sensibilidade do espectador para um grande evento dramático. Hoje é precisamente esse um dos contributos que a arte poderá dar para as problemáticas em torno do Antropoceno. Por outras palavras, é pela sublimidade, como experiência extrema, tal como definida pelos filósofos referidos, que a arte poderá ter um papel relevante na expansão de consciências

(por exemplo, Kant e Schopenhauer consideram um segundo momento dessa experiência estética que implica uma contemplação da capacidade do sujeito para apreender fenômenos que em muito o ultrapassam).

No contemporâneo, o sublime ganha novos sentidos, sendo frequentemente associado a fenômenos gerados pelo homem, tal como a arte (Danto, 2003) e a tecnologia, como aponta Jameson (1991). É este último que cria o conceito de tecno-sublime ou sublime histórico, que desenvolve pela periodização do capitalismo (de mercado, imperialista e de consumo), transformando-o numa ferramenta teórica que lhe permite associar o tempo ao modernismo e o espaço ao pós-modernismo. Importa ainda referir o desenvolvimento do sublime por meio do “irrepresentável” de Lyotard (1994).

Existe algo de oximorônico no fato de esses fenômenos criados pelo homem gerarem uma experiência sublime, dado que é o que está para lá do humano que perpassa as múltiplas definições desse conceito ao longo da história. Parece ser contraditório o fato de que algo antropogênico nos faça contemplar o que está para lá do homem, mas é esse o paradoxo aparente em que se encontram a humanidade, o Antropoceno e a arte com ele relacionada. Assim, é visando tentar contribuir para abrir novas perspectivas sobre esse problema que se pretende investigar a arte das últimas décadas, procurando identificar os contributos mais significativos na definição de pontos de referência, trajetórias e tendências que permitam pensar o contributo da arte para um futuro intimamente ligado à questão ecológica, tal como perspectivou Fuller (2020).

O Antropoceno carece também de uma definição, dado que é, por si só, uma vasta problemática tanto no plano científico como filosófico. É fundamental, no entanto, defini-lo de forma funcional para conseguir pensar e contextualizar as obras selecionadas. De um ponto de vista científico, trata-se de um novo período geológico que tem na humanidade e no seu desenvolvimento tecnológico o agente mais significativo e transformador. Apesar de o Antropoceno já ser aceite por uma boa parte da comunidade científica, é necessário esclarecer que corresponde a um estrato geológico em formação que se distingue dos precedentes por conter partículas radioativas, microplásticos, alumínio, concreto ou outros elementos produzidos exclusivamente pelo homem e por sua tecnologia. Para esse efeito, é necessário expandir essa definição a fim de abranger a atmosfera e o clima (interrompendo os ciclos das glaciações de que

temos registro no Holoceno²), relacionando-a com os gases com efeito de estufa, as alterações climáticas, a sexta extinção massiva e até com o fato de esses materiais gerados pelo homem terem peso que já ultrapassou a massa de toda a vida na Terra.

Mais do que problematizar a relevância do Antropoceno para a ciência ou para o planeta Terra, interessa entender que, de um ponto de vista filosófico, esse conceito vai ganhando cada vez mais importância e sendo convertido em problemáticas próximas, mas não perfeitamente equivalentes, tal como o *Chthuluceno*:

precisamos de um nome para as forças e poderes sincrônicos dinâmicos e contínuos de que as pessoas fazem parte e nos quais a continuidade está em jogo. Talvez, mas só talvez, e só com um empenho intenso e trabalho e jogo colaborativo com outros terráqueos, seja possível o florescimento de conjuntos ricos de múltiplas espécies que incluam pessoas. Chamo tudo isso de Chthuluceno – passado, presente e futuro. [...] O “meu” Chthuluceno [...] envolve uma miríade de temporalidades e espacialidades e uma miríade de entidades intra-ativas em conjuntos – incluindo o mais-do-que-humano, o outro-diferente-do-humano, o inumano e o humano-como-húmus³ (Haraway, 2016, p. 101).

Por seu lado, Latour⁴ aponta Gaia⁵ como o conceito com mais potencial para esse tema, rejeitando a carga exotérica que, entretanto, foi ganhando. Define-a como um sistema complexo, com mecanismos de autorregulação, que inclui seres não vivos, organismos vivos, seres humanos e até uma dimensão política que a distingue da natureza.⁶ Apesar de toda essa complexidade, os elementos que compõem Gaia parecem não conseguir manter o equilíbrio com o sistema que os sustenta, gerando uma entidade *sui generis*, historicamente instável.

² Período geológico que precede o Antropoceno.

³ No original: *we need a name for the ongoing dynamic synchronic forces and powers of which people are a part, within which ongoing-ness is at stake. Maybe, but only maybe, and only with intense commitment and collaborative work and play with other terran beings, flourishing for rich multispecies assemblages that include people will be possible. I am calling all this the Chthulucene—past, present, and to come. [...] “My” Chthulucene [...] entangles myriad temporalities and spatialities and myriad intra-active entities-in-assemblages—including the more-than-human, other-than-human, inhuman, and human-as humus.*

⁴ Na conferência Gaia 2.0 / Down to Earth, de 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Fmonvx9dV_E. Acesso em 2 jun. 2023.

⁵ Já muito diferente da proposta inicial de Lovelock, tal como definida no seu livro *Down to Earth*.

⁶ Ver palestra de Bruno Latour em 2018, Anthropocene, HKW. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=UtaEJo-jo8Q&feature=youtu.be>. Acesso em 2 jun. 2023.

Dessas incursões mais filosóficas, interessa retirar as implicações da ausência do homem⁷ (pós-humano) que podem levar a um futuro pós-humanista ou trans-humanista repleto de contradições e incógnitas. É por isso que se pode falar, tal como na física, a respeito de um horizonte de acontecimentos para lá do qual é difícil produzir conhecimento, tanto de uma perspectiva ecológica como do ponto de vista da interação com entidades com capacidades cognitivas superiores às nossas (por nós criadas). Esse limiar pode facilmente ser associado à etimologia da palavra sublime que, depois de elevada à categoria estética, passa, via o pensamento de Schiller, Nietzsche e Danto, a estar profundamente ligada à obra de arte, por um lado, e a uma existência trágica que tem originado uma constante expectativa de catástrofe e de apocalipse, aqui também no sentido de revelação. A exigência implicada nesses processos obriga a uma observação cuidada dos fenômenos a que temos acesso junto dessa fronteira que define uma singularidade (valendo tanto para um buraco negro como para fenômenos determinantes de um futuro imediato como a inteligência artificial). Tal como se fez em ciência, podemos colocar algumas hipóteses que, depois de aferidas, nos podem ajudar a pensar escolhas e a compreender algumas interferências que já transcendem a estética e têm boas hipóteses de se tornar úteis.

Tentando focalizar as ligações entre essas linhas de pensamento, sempre que possível com apoio no trabalho de ensaístas e sobretudo analisando obras de arte, apresenta-se uma proposta que permite vislumbrar as consequências mais significativas e as questões mais complexas relacionadas com o Antropoceno. Partindo da premissa de que os artistas trabalham frequentemente as problemáticas do nosso futuro,⁸ antecipando o devir por vezes algumas dezenas de anos, mergulha-se também na ecoarte a fim de procurar alguns princípios subjacentes a toda essa produção que problematiza a ação do homem sobre o ecossistema. Iremos assim analisar alguns exemplos de arte do pós-Segunda Guerra Mundial que definem uma rede de referências fundamentais para pensar o Antropoceno na arte contemporânea.

⁷ Palestra de Benjamin Bratton, em 2015, The Post-Anthropocene, EGS. Disponível em: https://youtu.be/FrNEHCZm_Sc. Acesso em 2 jun. 2023.

⁸ Sendo a arte área que implica, entre outras coisas, sensibilidade apurada, consegue frequentemente antecipar sentimentos e preocupações futuras... por vezes, até os discursos deles decorrentes. Há consequentemente múltiplas obras que *a posteriori* são identificadas como premonitórias.

Arqueologia do Antropoceno

A arqueologia é uma atividade que implica a procura da origem. No que diz respeito ao Antropoceno como estrato geológico, essa “escavação” na história da arte faz ainda mais sentido para caracterizar o contexto que o leva a ganhar a importância que tem tido nas últimas décadas para a arte contemporânea.

A *land art* é referência inevitável se pensarmos nas inúmeras obras que integram preocupações ecológicas muito antes de isso ser um lugar-comum. No entanto, é fundamental referir que os artistas integrantes desse movimento continuam a produzir e a ter a maior relevância na atualidade. Neste artigo não é possível os apresentar condignamente, mas é obrigatório referir alguns de seus pioneiros que, muito antes de se começar a discutir o Antropoceno, já o incorporavam em sua obra, como Richard Long, Michael Heizer, Walter De Maria, Robert Smithson, Robert Barry e Nancy Holt. Todos esses são artistas canônicos dessa área e com contributos *avant la lettre*, antecipando a centralidade das preocupações ecológicas e as colocando em evidência como nunca antes tinha sido feito. Nesse sentido é importante lembrar que a palavra Antropoceno começa a ser usada no final dos anos 1970 e no início dos anos 1980. Apenas algumas décadas mais tarde, já no século 21, são publicados os artigos e livros que cunham oficialmente o termo e o definem com rigor.⁹

Entre esses artistas pioneiros, mas com uma influência mais vasta na história da arte do século 20, temos de considerar o alemão Joseph Beuys (1921-1986), que pertenceu ao movimento Fluxus, foi *performer*, escultor, teórico e pedagogo. É fascinante notar que as profundas transformações pessoais que viveu na Segunda Guerra Mundial o fizeram mudar de um extremo, tendo sido piloto voluntário da força aérea alemã,¹⁰ para seu oposto, passando a ser ativista político e artista que, por meio de sua influência durante décadas, redefiniu o contemporâneo. São exemplos disso seu papel fundamental na criação da Documenta, a redefinição de seu trabalho artístico como secundário em relação

⁹ Eugene F. Stoermer e Paul J. Crutzen são dois cientistas intimamente ligados às primeiras utilizações da palavra *Anthropocene*, no sentido em que é usada hoje, assim como a várias publicações científicas essenciais para sua aceitação generalizada por parte das instituições científicas nos últimos dez a 15 anos.

¹⁰ A serviço da Luftwaffe sofreu um acidente aeronáutico que colocou sua vida em risco, o que o fez mudar de forma radical.

às aulas na universidade e o fato de ter sido eurodeputado pelo Partido Verde alemão do qual foi fundador. Seu conceito de escultura social, é complexo, profundo e abrangente, mas se esclarece quando pensamos em sua obra *7.000 Oaks* (1982, Documenta VII): para cada uma das 7.000 pedras de basalto removidas da Friedrichsplatz, foi plantado um carvalho em outra localização, e a respectiva pedra colocada na vertical junto a ele. O resultado artístico é fascinante dado que é criada uma tensão entre um elemento geológico que se transforma muito lentamente (a pedra) e um elemento vegetal, que podemos associar à desflorestação e à sexta grande extinção provocada pela destruição de ecossistemas. Temos já aqui a alusão a diversos tempos diferentes: o individual (da vida do artista e de quem contempla a obra), o biológico (correspondente à vida do carvalho e à evolução das espécies) e o geológico (tempo de transformação do basalto). Cada pedra também pode ser vista como um sinal da presença de um “fazedor” e o carvalho como um símbolo do que uma geração pode fazer pelas seguintes, uma vez que nunca é quem o planta que vê a árvore em todo o seu esplendor. Esse trabalho implicou sobretudo uma transformação urbana e social significativa, tendo paralelos com a biografia de Beuys. Efetivamente, trata-se de uma cidade que foi o centro industrial do Terceiro Reich e que hoje integra em suas ruas uma quantidade de árvores muito acima do normal, em comparação com outros centros urbanos europeus de igual dimensão. Ora, é pela noção de escultura social e pela forma como estabelece uma “definição de arte alargada” que Joseph Beuys pretende promover mudanças sociais e políticas por meio da criação participada em suas dimensões ecológica, simbólica e de consciencialização características de toda a sua obra, que se estende a tudo o que fez na vida, a ponto de ser possível olhar para sua própria biografia como obra também.

Ensinar é a minha melhor obra de arte, o resto é um produto secundário, um vestígio. Se quer exprimir-se apresente algo tangível. Passado algum tempo, porém, isso só terá a função de documento histórico. Os objetos já não serão muito importantes. Eu quero chegar à origem da matéria, ao pensamento por trás dela (Beuys).¹¹

¹¹ Beuys em entrevista no seu estúdio em Düsseldorf em 28 ago. 1969. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/196910/an-interview-with-joseph-beuys-36456>. Acesso em 5 Jun. 2023. No original: *To be a teacher is my greatest work of art. The rest is the waste product, a demonstration. If you want to explain yourself you must present something tangible. But after a while this has only the function of a historic document. Objects aren't very important for Me anymore. I want to get to the origin of matter, to the thought behind it.*

Essa vertente pedagógica encontra-se igualmente em Buckminster Fuller, uma figura de difícil caracterização tal a diversidade de projetos em que se envolveu. Além de ter sido um dos professores mais influentes da famosa Black Mountain School, criou a cúpula geodésica, tem seu nome em um composto químico de carbono (Buckminsterfulereno¹²), fez *design* automóvel, colaborou com a Nasa e teve elevada influência ideológica nas comunidades *hippies* dos anos 1960 mediante conceitos tão importantes como ecossistema¹³ ou biosfera, para dar apenas dois exemplos. A partir de todas essas experiências e contributos (note-se que é difícil destacar o que predomina) criou o *Manual de instruções para a nave espacial Terra* (Fuller, 2020) em que evidenciou a interdependência de todos os sistemas e organismos e apontou a necessidade de construir uma economia circular, e não linear, dado que, tal como numa nave espacial, não pode haver desperdício sendo imperativa a reutilização dos recursos.

O geoquímico e mineralogista Vladimir Vernadski propôs ideias semelhantes, desenvolvendo o conceito de noosfera, que viria a originar o conceito de Antropoceno. Ambos tiveram grande impacto em diversas áreas do conhecimento, mas aqui só será focalizado o arquiteto e professor americano, cuja influência foi determinante nas várias obras analisadas adiante. Consideremos a esse propósito a presença da cúpula geodésica em alguns desses trabalhos e o significativo contributo que deu para muitos dos conceitos que estão na origem dessas obras.

Um dos projetos mais relevantes que opera sobre as propostas de Fuller é o Biosphere 2 (1991-1993, Arizona, EUA), um projeto híbrido entre o artístico e o científico, que tem por base uma comunidade liderada por John Allen com intensa atividade na área do teatro e da performance, da agricultura, da arte (criaram e geriram uma galeria em Londres) e até num nomadismo que tem por base um barco, construído sem grandes conhecimentos prévios, usado para viajar e divulgar suas atividades pelo mundo. Esse é apenas o pano de fundo para o surgimento de um projeto de grande escala que tinha por objetivo testar a capacidade de oito seres humanos (“biosferianos”) para, numa estufa completamente fechada ao exterior, conseguir gerar todos os alimentos e manter uma atmosfera interior saudável durante dois anos. Esses objetivos do projeto Biosphere 2¹⁴

¹² Também conhecido como *bucky-bola*, contém 60 carbonos ligados em forma próxima à da esfera.

¹³ Ver série da BBC *All watched over by machines of loving grace*, realização Adam Curtis, 1996.

¹⁴ Ver documentário *Spaceship Earth*, realização Matt Wolf, 2020.

(assim designado por ser a biosfera 1 o próprio planeta Terra) foram parcialmente conseguidos: evidenciaram a necessidade de profunda alteração do estilo de vida que a humanidade tem praticado, demonstraram a dificuldade de controlar uma série de variáveis para conseguir a sustentabilidade de um sistema fechado que integre seres humanos e, finalmente, implementaram o único protótipo do que nas próximas décadas provavelmente será tentado em Marte ou na Lua por agências espaciais públicas ou privadas. É importante notar que as dificuldades técnicas foram múltiplas para o projeto Biosphere 2 e que isso obrigou, aliás, à violação das premissas da experiência. Muita informação científica que a experiência gerou foi perdida, mas as componentes artística, performática e social não só implicaram impacto global no nível das mídias, como obrigaram a ponderar a componente de saúde mental. Com efeito, apesar de a seleção ter privilegiado pessoas com perfil resiliente, essa dimensão psicológica foi um dos desafios mais exigentes para os envolvidos. Mesmo tendo sido criados diversos ecossistemas, como o recife de coral, o deserto, a floresta tropical e estufas agrícolas para garantir as necessidades psicológicas e fisiológicas dos biosferianos durante dois anos, essas dinâmicas entre participantes revelaram-se ainda assim problemáticas.

Da ecoarte ao Aeroceno

A arte pública sempre existiu, mas a arte ecológica surgiu naturalmente do meu pensamento e dos meus escritos nessa área durante anos. Não me envolvi nisso; iniciei o que depois se tornou um movimento.¹⁵

(Denes, 2015)

Não basta caracterizar a ecoarte como um movimento, sendo preferível concebê-la como um conjunto de obras e artistas que trabalharam e trabalham questões relacionadas com o Antropoceno. Como refere Agnes Denes na epígrafe deste segmento, não foi necessário integrar-se num movimento; bastou continuar a trabalhar como já fazia há muito, sem ponderar rótulos e definições.

¹⁵ No original: *Public art existed all along, but ecological art just naturally grew out of my thinking and writings in that area for years. I didn't get involved in it; I started what then became a movement.*

Um dos projetos emblemáticos, quer para a artista, quer para a temática de que estamos tratando, é *Weatfield – A Confrontation* (1982) que aconteceu junto ao maior centro financeiro do mundo, quando Denes resolveu plantar um campo de trigo como obra de arte. Seu objetivo foi afrontar e maravilhar a população circundante com um ato relacionado ao início da civilização (agricultura), criando uma tensão do “natural” em face do urbano, obtida ao fazer crescer uma seara num contexto que é a epítome da ocupação urbana excessiva.

Sendo Manhattan uma das ilhas mais congestionadas do mundo, conseguir plantar e colher um hectare de trigo desperdiçando um imóvel extremamente valioso junto ao antigo World Trade Centre é ir contra o sistema econômico e ideológico, criando um oximoro poderoso com o objetivo de fazer pensar e repensar o *status quo*.

Esse projeto teve grande impacto na população, que presenciou um ano do processo que transformou um descampado cheio de entulho num campo dourado de trigo, mas também se tornou referência para muitos outros que a ele acederam por meio da documentação do projeto e da história da arte que o pensou. Apesar de obviamente limitado no tempo, sua reprodutibilidade levou a artista, em 2015, a reencenar a obra em Milão. O fato de ser um processo transitório condenado a esgotar-se no tempo, tem levado a artista a recorrer a outras abordagens ligadas a cápsulas do tempo e a florestas que ficam protegidas durante centenas de anos.

É o caso de *Tree Mountain – a Living Time Capsule* (1992-2013). Além de processo que envolveu 11 mil voluntários plantando outras tantas árvores numa montanha artificial com 28 metros de altura, é acima de tudo um contraponto metodológico em relação a seu campo de trigo. De um processo anual, a artista, alterou a escala temporal para um mínimo de 400 anos de proteção de uma floresta que é uma obra de arte.

Outra montanha muito significativa para a arte contemporânea, que nos pode ajudar a pensar esta relação do homem com o planeta Terra, é *Roden Crater* (1977-2012), de James Turrell. Muitas vezes referida como a maior obra de arte do mundo em massa, resulta da descoberta de um vulcão durante um voo de avião na vasta planície do Arizona, que motivou o artista a comprá-lo e transformá-lo profundamente ao longo de décadas. Nas suas famosas obras com luz, Turrell já há muito trabalha a relação do homem com o espaço, o natural

(principalmente o céu) e a percepção transformada por contextos muito precisos. Nesse caso, mantêm-se essas estratégias e temáticas, expandindo tudo isso para uma escala sem precedentes.

Meu desejo é usar a luz como um material, não o sujeito, para afetar o meio (*medium*) de percepção [...] a nossa habilidade para perceber o céu está diretamente relacionada com a expansão dos territórios do eu (*self*) [...] Os espaços que encontrei durante o voo encorajaram-me a trabalhar com quantidades maiores de espaço e com um sentido mais curvilíneo do espaço, do céu e dos seus limites (Turrel¹⁶).

O objetivo desse investimento,¹⁷ tanto financeiro como temporal, está relacionado com a necessidade de uma escala supra-humana para conseguir alterar a percepção que temos da forma curvilínea da abóbada celeste. É isso que o artista apelida de *celestial vaulting*. Para aceder a esse observatório extraordinário, em que essa alteração de percepção é sentida, é preciso andar a pé entre fumarolas, percorrer túneis escavados no interior do vulcão, um deles com 315 metros de comprimento e 2,7 metros de diâmetro. Todo o ambiente é altamente trabalhado e aponta para direções, formas e fenômenos astronômica-mente significativos num céu recortado. Só depois desse percurso é possível emergir, tal como a lava de outrora no centro da caldeira, mas dessa feita subindo uma escada que parece flutuar.

Uma vez na cratera trabalhada por *bulldozers* para ser uma seção esférica perfeita, com a forma de uma “taça” 305 metros acima da planície, sente-se finalmente o abobadar do espaço celestial. A forma como é atingido esse efeito está relacionada com a tendência do cérebro para assumir que o chão é plano e, como consequência disso, o céu noturno ou diurno passa a ser visto como uma verdadeira cúpula. É uma distorção perceptiva que pretende também inverter a sensação de movimento do sol, para a sensação de que é a Terra que se move.

¹⁶ James Turrel, documentário sobre Roden Crater, 1993. Disponível em: <https://youtu.be/WJITBvB8SbU>. Acesso em 5 jun. 2023. No original: *My desire is to use light as a substance, not the subject, to change the medium of perception [...] our ability to perceive the sky is directly related to the expansion of the territories of the self [...] the landscapes I found during flight encouraged me to work with larger amounts of space and with a more curved sense of space, the sky and its limits.*

¹⁷ 40 milhões de dólares gastos e 765.000m³ de terra (re)movidos até 2012.

No extremo oposto, quanto à utilização de recursos, mas com temática perfeitamente centrada na relação do homem transformador da paisagem, temos Andy Goldsworthy e seus múltiplos projetos de grande delicadeza e sensibilidade extraordinária. Entregando-se completamente à natureza em todas as suas materialidades – da terra à vegetação, a pedras e corpos de água – há um extremar da ideia *naïf* de construir com elementos naturais, dando forma a estruturas frágeis e perecíveis, praticamente indiscerníveis do seu contexto, não fosse a reorganização imposta pelo artista.

A percepção da beleza e da fragilidade dos elementos que Goldsworthy¹⁸ usa para seu trabalho escultórico, é muitas vezes acentuada pelo próprio processo de produção que depende de muita paciência, equilíbrio e persistência. Por exemplo, quando se acompanha a forma como produz suas pequenas esculturas de gelo, percebe-se o uso de pequenos galhos para colar estalactites molhadas umas às outras, bem como o fato de ser obrigado a bafejar a zona de contato com esses ramos para os descolar, quando o gelo já lhe parece suficientemente solidificado. Em outros projetos, deparamo-nos com pedras equilibradas de forma quase impossível ou arcos de ramos entrelaçados que conjugam ideias arquitetônicas e escultóricas.

De todo um corpo de trabalho que anda perto de introduzir “magia” no cotidiano, são de destacar as suas famosas *Midsummer Balls* (2000). Tendo aparecido em pleno Verão no Centro de Londres, aparentemente vindas de um portal temporal, com o poder de conectar o público simultaneamente com o Inverno e com um futuro feito de degelos e alterações climáticas. Nesse âmbito tão específico do Antropoceno, temos também a sua *Rain Shadow*¹⁹ (1984, Escócia), apresentada em vídeo na feira de arte Arco Lisboa 2019, em que se deita na terra sob chuva, deixando seca sua silhueta, remetendo à pegada de carbono e às inúmeras transformações que o homem provoca no ambiente que o rodeia.

Ao considerar a relação de um corpo/objeto e seu contexto, temos de referir as obras da década de 1960 que Hans Haacke propõe para explorar as propriedades de auto-organização dos sistemas, como alternativa à criação de

¹⁸ Documentário *Rivers and Tides* sobre Andy Goldsworthy.

¹⁹ Nome atribuído à zona extremamente seca que é criada pelo fato de existir uma cordilheira montanhosa forçando a condensação da chuva (um excelente exemplo é o famoso deserto do Atacama junto aos Andes).

objetos acabados. A obra de arte como sistema dinâmico é muito claramente explorada na série de cubos de vidro acrílico parcialmente cheios de água e selados, que vão reagindo às alterações das condições a que estão sujeitos. Nessa série, o mais relevante para o tema em discussão é seu caráter demonstrativo da subjetividade implicada no processo estocástico de percepção, nesse caso de um trabalho que sumariza o ciclo da água em face de uma “testemunha”:

O processo de condensação não tem fim. A caixa tem constante mas lenta alteração de aparência que nunca se repete. [...] As condições são comparáveis às de um organismo vivo que reage de forma flexível ao meio circundante. A imagem da condensação não pode ser prevista com precisão. Muda livremente, restrita apenas pelos limites estatísticos (Hans Haacke²⁰).

Na década seguinte, Haacke explora outros sistemas de processos interdependentes relacionados com o problema da poluição, nomeadamente na instalação *Rhine Water Purification Plant* (1972, Haus Lange, Krefeld). Nessa obra apresenta amostras de água, supostamente tratada pela estação de purificação, visivelmente negra, mas que estava sendo lançada no rio Reno. Pôs assim em evidência um problema ecológico, apresentando simultaneamente uma solução concreta, com duas filtragens: uma de areia e outra de carvão. Parte dessa água filtrada alimentou um pequeno lago com peixes e a remanescente regou o jardim do museu onde expôs o trabalho. Importa ainda referir a sua obra *Skyline* (1967), feita com balões de hélio no Central Park em Nova York e que é uma referência para o trabalho recentemente desenvolvido por Tomás Saraceno no âmbito do conceito do Aeroceno.

O início do corpo de trabalho ligado a esse conceito é a construção de balões de ar, envolvendo a comunidade, feitos com sacos de plástico usados, aquecidos pela luz do sol e levados pelo vento, como em *Museo Aero Solar* (2007). Tal como Buckminster Fuller, Saraceno pretende remodelar o espaço social e o comportamento humano, assim como o espaço físico na série de

²⁰ Conferência no MACBa, Barcelona, 10/1965. Disponível em: <https://www.macba.cat/thekingdom/players/cube.html>. Acesso em 2 jun. 2023. No original: *The process of condensation does not end. The box has a constantly but slowly changing appearance which never repeats itself. The conditions are comparable to a living organism which reacts in a flexible manner to its surroundings. The image of condensation cannot be precisely predicted. It is changing freely, bound only by statistical limits.*

obras em que tem trabalhado esse conceito.²¹ Com esse propósito começa a implementar estratégias para aproveitar a energia disponível no meio circundante. É assim que cria estruturas cada vez mais complexas que começam por integrar seres autotróficos²² e simbióticos, como musgos e líquens, que têm a ambição de um dia sustentar seres humanos não apenas fisicamente, mas também com todos os nutrientes e condições para os emancipar do solo.

Alguns desses ensaios são módulos agrícolas, que Saraceno classifica como “ar-suficientes” (como *Flying Garden*, de 2006, ou *Cloud Cities*, de 2011), tendo já “lançado ao vento” esses ecossistemas flutuantes do topo do Metropolitan Museum e exibido exemplares em múltiplos museus, quer no seu formato mais funcional, quer para acentuar sua componente performática, arquitetônica ou instalativa, mas sempre com ambição utópica muito acentuada.

Gaia na Documenta 13 (2012)

A Documenta 13, com curadoria de Carolyn Christov-Bakargiev, tinha objetivos políticos e filosóficos vastos, profundamente enraizados no conceito de Gaia. Foram convidados cientistas para expor como artistas, filósofos como Haraway para escrever e dar palestras, e coletivos como o movimento Occupy Wall Street para organizar performances e instalações. Nenhum tema foi imposto, mas os artistas acabaram por ser organizados, depois de apresentar suas propostas, em grandes temas, muitos deles ligados ao Antropoceno (cf. Bennet, 2012). Uma artista fundamental para pensar essa temática é Claire Pentecost que investiga a área da alimentação e da comida há vários anos, já tendo problematizado a comida processada industrialmente, os organismos geneticamente modificados e alternativas a esses sistemas. O mais interessante para o tema que estamos explorando foi ter apresentado solo fértil com o formato de barras de ouro (ver *Proposal for A New American Agriculture*, 2009-2010) e ter continuado a analisar as sementes como o sistema de conhecimento *open-source* mais antigo do mundo. Olhando para essa proposta da artista, com base no pensamento de Latour,

²¹ Palestra de Tomás Saraceno no MIT. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FoZXt7ilkDo>. Acesso em 2 jun. 2023.

²² Autotrófico: (auto = próprio; trofo= alimento) ser vivo que produz seu próprio alimento a partir de substâncias inorgânicas e energia (por exemplo, luz se for fotossintético).

temos a problematização do solo, que já acontecia por ausência no Aeroceno, como uma multiplicidade de entidades interconectadas no que este filósofo apelida de *actor network theory* (ANT). Nesse paradigma, é proposto o fim da hierarquização de todas as entidades como “atores” (agentes) que tornam essencialmente indiscerníveis o homem, o animal, o vegetal, o objeto e o mineral em relações horizontais que constituem uma rede sem exterior. Apesar de não ser possível desenvolver esse tema neste artigo, é inevitável referir que a *object oriented ontology* e o realismo especulativo de Graham Harman vão sustentar-se precisamente em Latour para propor um objeto que não é o científico (estudo das suas componentes) nem o objeto definido pela sua função (agenciamento), mas antes um terceiro objeto definido por uma abordagem lateral e enviesada, tal como é trabalhado pela arte e pela filosofia (Harman, 2012).

Voltando à instalação de Pentecost é importante esclarecer que integra uma linhagem de trabalhos que tratam as facetas mais problemáticas da agricultura, nomeadamente por ter enorme pegada de carbono e contribuir fortemente para a destruição de ecossistemas. Citando Warren Buffet, sugere também que a terra arável vai valer mais do que o ouro nos próximos 100 anos o que não augura um futuro nada tranquilo para a humanidade.

Neste grande evento, a Documenta 13, os visitantes comeram de hortas verticais que acompanhavam os quiosques de venda de comida e se deparavam com trabalhos e discursos complementares, como *Butterfly Garden* da artista Kristina Buch, em que esvoaçavam centenas de borboletas, fazendo-nos pensar na problemática dos polinizadores, ou *Doing Nothing Garden*, de Song Dong, um “jardim” que surgia do fato de não haver qualquer ação humana sobre um monte de entulho em que a artista instalou um letreiro com o título em mandarim. Com agenda de assuntos muito próxima, tínhamos também a instalação de Pierre Huyge (*Sem título*, 2012), em que em vez de “alguma coisa ser vista por alguém, alguém era visto por alguma coisa”, como observou Nicolas Bourriaud em palestra sobre o Antropoceno,²³ inspirado na ANT, referindo-se a Huyge em particular.

²³ Nicolas Bourriaud, *Art in the Anthropocene*, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=TgBQUE-ZaY4&feature=youtu.be>. Acesso em 2 jun. 2023. No original: *Not to exhibit something to someone but to exhibit someone to something* (42:50).

No meio do parque de Kassel, encontrava-se um cenário que oscilava entre o apocalíptico e o estaleiro de uma construção que ficou por fazer, e éramos recebidos por uma colmeia de abelhas que se encontrava na cabeça de uma escultura. Essa comunidade de polinizadores vitais era altamente reativa ao comportamento dos visitantes, que estavam devidamente avisados dos perigos que corriam se se aproximassem para além de determinado limite. O mesmo acontecia com um cão que o artista resgatou das ruas, ao qual pintou uma pata de rosa e alimentou durante todo o evento. Apesar de ter liberdade para se deslocar livremente, orbitava a instalação de Huyge por encontrar ali condições de vida favoráveis.

Para finalizar este conjunto de exemplos da Documenta, importa ainda referir o trabalho angustiante *News from nowhere* (2012) de Moon Kyungwon e Jeon Joonho, que se insere no pós-humanismo, propondo uma série de próteses de tecnologia de ponta que, pelo menos teoricamente, permitirão viver num mundo do qual a água potável quase desaparecerá, seja por contaminação, subida do nível do mar ou outros eventos relacionados com as alterações climáticas. Esses objetos protéticos eram acompanhados por um vídeo, explicando cada produto num registo quase publicitário. O ser humano sobrevivente, numa realidade que pode não estar assim tão distante, assumia-se como *cyborg*, fisiologicamente dependente de tecnologia para se manter vivo com apenas 125ml de água diários em vez dos atuais 2,5 litros (em média).

Tecno-sublimes e a singularidade do pós-humano

Numa primeira análise, o Antropoceno pode parecer apenas um caso particular do tecno-sublime uma vez que implica transformações radicais, futuros terríveis e enorme imprevisibilidade, tendo sempre a tecnologia como causa subjacente, levando à extinção de múltiplas espécies e podendo, aliás, corresponder ao fim da própria humanidade. Considere-se a esse propósito o livro *Art, theory and practice in the Anthropocene* (Reiss, 2019), mais especificamente o capítulo, escrito por Eva Horn, intitulado *The Anthropocene sublime*, em que é analisada a obra de Justin Guariglia, que colabora com a Nasa para produzir imagens que evidenciam de forma impactante vários problemas antropogênicos, como o derretimento das calotas polares. Numa segunda análise, porém, verifica-se que o Antropoceno acaba por congrega uma multiplicidade de tecno-sublimes

nomeadamente o que tem origem no nuclear e numa eventual guerra com potencial para extinguir a espécie humana. Como é sabido, vários países têm hoje a capacidade de destruir todo o planeta múltiplas vezes, ficando assim evidenciado todo um exagero no valor atribuído à capacidade de destruição mútua. O nuclear, além de marcar o início de uma nova era histórica, é excelente exemplo para uma compreensão mais direta do tecno-sublime presente no Antropoceno, mas não é o único caso a ponderar. Existem também vários tipos de poluição a equacionar nesse âmbito, sobretudo substâncias com consequências imediatas (por exemplo, cancerígenas), mas também outras com efeitos cumulativos, como é o caso do dióxido de carbono, do metano ou metais pesados. A inteligência artificial não aparenta enquadrar-se no Antropoceno enquanto tecno-sublime mas, se começar a ter consequências ecológicas significativas, também terá correspondência geológica e interferência na definição desse extrato. Para ponderar esse tipo de tecno-sublime, é bom lembrar que a inteligência humana se mantém há muito aproximadamente constante, ou seja, num cenário otimista, aumentará de forma linear, enquanto a inteligência artificial apresenta crescimento exponencial. Não está definido quando, mas a capacidade de processamento de um computador deverá ultrapassar a de um cérebro humano. É isso que Kurzweil (2005) chama de singularidade²⁴ por estar associada a uma enorme imprevisibilidade e ultrapassar a capacidade preditiva humana. Independentemente do que isso irá implicar, tal como propõe Zielinski,²⁵ essas entidades serão denominadas *exteligências* artificiais e podem tomar forma, depois da singularidade, numa de três possibilidades: podem ser meros simuladores de consciência, passando simplesmente o teste de Turing, mas sem qualquer “vida interior”; podem evidenciar capacidades intelectuais, emocionais e existenciais, apresentando tanta, ou mais, “atividade interior” do que qualquer humano; finalmente, pode também ser impossível apurar até que ponto esses processos estão ou não presentes. Todas essas hipóteses permitem sonhar com utopias, distopias e apocalipses, mas, para ser possível ponderar cenários com mais interesse para a cultura e para a arte, teremos de integrar o contributo da *meme theory* que tem origem no livro de Dawkins (2006) publicado pela primeira vez em 1976.

²⁴ Termo inspirado na astrofísica, bem como por conceitos como horizonte de acontecimentos aplicável a um buraco negro ou ao *big bang*.

²⁵ Palestra de Siegfried Zielinski, Artificial Extelligence, EGS, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/mVBuvKWqLSE>. Acesso em 2 jun. 2023.

A biomimética de processos culturais tem grande potencial para abrir novas perspectivas culturais e, conseqüentemente, para pensar arte. Tal como o gene é uma unidade de informação biológica (genética), que segundo Dawkins se quer reproduzir egoisticamente,²⁶ o *meme* é uma unidade de informação cultural que tem objetivos semelhantes: replicar-se. São ambos sistemas de recursos finitos com cópia iterativa de informação de forma suficientemente imprecisa para permitir variabilidade. Dada essa semelhança, vários pensadores extrapolaram para o *meme* o que já tinha sido proposto para o gene.

Toda a vasta estratégia da apropriação, tão central na aprendizagem e criação artística, pode ser vista como parte das dinâmicas dos *memes*. O mesmo acontece com a proliferação da moda, da religião ou do conhecimento. Assim sendo, podemos ver o cérebro humano como meio de cultura para o que, nessa teoria de análise cultural, se designa segundo replicador (*meme*), dado que o primeiro replicador seria o gene. Mas numa era em que pensamento começa a ser substituído por algoritmo, o terceiro replicador foi rapidamente equacionado. Estamos já nos referindo ao *teme* ou *tecno-meme*, uma subunidade de informação, como os replicadores anteriores, sem base biológica e sem usar o cérebro humano como meio de cultura. O *teme* tem como base de proliferação o digital, o algoritmo e a inteligência artificial, que já começa a operar hoje de forma mais visível. Uma possibilidade assustadora relacionada ao que ponderamos é a singularidade implicar a emancipação total do *teme* em relação ao humano e, com isso, dar origem a uma situação em que nos tornamos obsoletos.

A extrapolação dessa estratégia biomimética permite a ponderação de alguns processos autorreferentes,²⁷ como os comportamentos autodestrutivos da humanidade, e abre várias perspectivas sobre o pós-humano. Consideremos todas as relações biológicas possíveis (além da predação/consumo) entre dois seres vivos: parasitismo, comensalismo e simbiose. Se essas três hipóteses forem aplicadas à relação da humanidade com a biosfera 1, podem ser definidas algumas formas de pós-humanidade. Caso se mantenha o comportamento parasitário do homem, o fim da humanidade é o futuro pós-humano resultante. Se, porém,

²⁶ Explicando assim o altruísmo do portador desse gene.

²⁷ Em que se pode incluir o fato de o *meme* ser ele próprio um *meme* e, portanto, passível de ser analisado pela própria *meme theory*.

acontecer uma alteração profunda das tendências atuais, se poderá chegar ao comensalismo, em que o ecossistema deixa de ser prejudicado para benefício humano. Existem várias formas de isso se concretizar, mas todas elas implicam uma sobrevivência precária, dado que continuará a se basear num ecossistema frágil e numa adaptação a ambientes mais extremos, seja por meio da prótese-máquina (*cyborg*) ou de alterações genéticas radicais. Para além dos enormes riscos envolvidos nesse caso, é paradoxal esperar que a origem do problema (a tecnologia) seja a solução. Note-se que o que tem falhado é a generalização de uma ética ecológica (por exemplo, com base no imperativo categórico de Kant, 2007) e a vontade política dela decorrente que, por enquanto, tem sido bloqueada pela dificuldade em alterar o sistema atual (como definido em *Modernidade líquida*, de Bauman, 2001). Finalmente, uma relação simbiótica implicaria o benefício mútuo da humanidade e do ecossistema que a sustenta. Seria o cenário mais otimista, mas, seja ele qual for, vai sempre parecer irrealista. A título de exemplo, pode-se imaginar que a conquista espacial conduzirá a uma civilização multiplanetária em que os processos de terraformação permitam fortalecer novamente a biosfera 1, beneficiando todas as formas de vida, que passariam a ter novos *habitat* disponíveis.

Desses três cenários ligados ao Antropoceno (e respectivas pós-humanidades), apenas o comensalismo parece ser exequível e minimamente aceitável, dado que as outras possibilidades ou levam ao fim da humanidade ou a utopias excessivamente otimistas que não enriquecem a reflexão que se impõe.

Consideremos então o *cyborg* pós-humanista, já referido em *News from Nowhere*, também equacionado em outros exemplos históricos, como o *Manifesto Cyborg* (Haraway, 1991, p. 149) e nas obras de arte de Stelarc ou de Mathew Barney. A título de exemplo, este último artista, em *Lama Lâmina* (2004-2009, Inhotim, Brasil), evidencia nossa dependência tecnológica e integra perfeitamente as grandes questões lançadas por Fuller, utilizando a dupla cúpula geodésica e o tema da destruição de ecossistemas. Essa enorme ferramenta/exoesqueleto destruidor(a) de florestas tem de ser vista à luz de Heidegger, mais especificamente do livro *The question concerning technology* (ed. 1976), em que argumenta ser a tecnologia a nossa forma de compreender o que nos rodeia, não devendo ser definida como uma extensão do humano e não separadamente como “outro”. Desse vasto universo do pós-humanismo não podemos excluir a manipulação gené-

tica, capaz de implicar uma transformação radical da espécie humana, a ponto de sermos obrigados a falar em uma nova espécie. Esses cenários podem sugerir futuros mais extremos do que os apontados pelo pós-humanismo. Podemos deixar totalmente de ser humanos e passar a ver na tecnologia a única resposta para todos os problemas, incluindo os existenciais. A título de exemplo, podem ser referidos os EM (emuladores de consciências humanas em computadores), permitindo a transferência de consciência, ou uma vivência com pensamento mas sem corpo, como sugere Lyotard (1993) em *The inhuman*. É nessa obra que se questiona se um pensamento pode continuar sem corpo e se isso pode ser um veículo para uma nova subjetividade que assumimos como trans-humanista. O que caracteriza essa abordagem é não existir nada de humano, possivelmente nada de vivo, nesse cenário extremo em que a tecnologia resolve problemas aparentemente eternos, podendo vir a substituir de forma radical os sistemas que hoje nos suportam e constituem.

Finalmente, é importante esclarecer que a ideia de pós-humano não se esgota no pós-humanismo: estende-se a outros cenários que implicam um humano sem expressão no nível global ou geológico, iniciando-se assim o pós-Antropoceno.

Considerações finais

Como diria Malraux (Allan, 2009) em 1946, alguma forma de humanismo será sempre possível enquanto a humanidade sobreviver, mas será sempre um “humanismo trágico”. Inspirados pela arte ligada ao Antropoceno e pelo tecno-sublime, podemos concluir que o trágico assombra essas temáticas. Os humanismos dele decorrentes (incluindo o pós-humanismo e o especulativo trans-humanismo) podem, no entanto, levar à coexistência de muitas entidades que, como sugere Haraway, são capazes de se reequilibrar tornando o estrato geológico do Antropoceno tão fino quanto possível.

As sugestões topológicas (ver Aeroceno) e a consideração de diferentes temporalidades das obras já referidas (por exemplo, *7.000 carvalhos*) abrem a possibilidade de associar a cada conceito da triangulação que este artigo propõe a espaços e tempos específicos (ver figura 2).

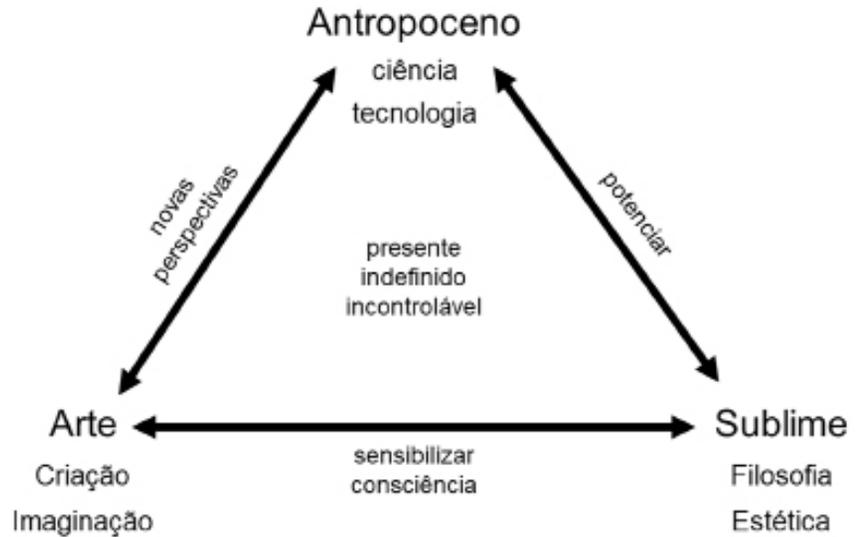


Figura 2
Proposta de topologias,
temporalidades e áreas de
influência

O Antropoceno, intimamente ligado à ciência, remete a uma situação topológica sem exterior e a uma escala temporal geológica.

A arte, assente na criação, baseia-se num espaço ficcional/imaginativo e num tempo de vida individual,²⁸ podendo dar contributos para o plano estético e ético.

O sublime, como categoria estética, pertence ao plano filosófico. Tendo há muito transcendido o retórico, remete a uma temporalidade histórico-biológica e a um espaço de transcendência do humano. Já definido como espanto transformador de consciências e sensibilidades, tem influência no plano político, onde, aliás, teve origem como categoria, não fosse Burke um eminente político.

Apesar da proposta que Jameson desenvolve sobre a crise do tempo em face do domínio do espaço na pós-modernidade, este artigo propõe, em vez disso, uma expansão da triangulação dos conceitos centrais considerados para o âmbito simultaneamente temporal e topológico associados à área de conhecimento de cada um deles. Essa articulação transdisciplinar que se propõe não é uma triangulação estática, porque pretende contribuir para identificar dinâmicas de potenciação mútua. Note-se que as decisões políticas consequentes

²⁸ Mesmo quando transcende o individual, num projeto coletivo por exemplo, a escala de tempo continua a ter ordem de grandeza com base nessa escala temporal não estando perto de se aproximar de outras ordens de grandeza referidas, como o tempo histórico ou geológico.

só acontecerão com a afetação profunda da “esfera pública” e com a transformação de sensibilidades que a arte pode oferecer. Se essa triangulação não se potenciar no sublime, a arte perderá necessariamente impacto por falta do efeito amplificador desse conceito. Ao articular a arte com o sublime, é possível evitar uma eventual associação ao propagandístico ou ao panfletário, favorecendo sua interpretação como criação por excelência. Com efeito, essa capacidade de vislumbrar forças invisíveis, potências, afetos e perceptos, se aliada à sublimidade enquanto experiência estética pode facilitar a transformação de consciências. Importa referir que todos esses processos de potenciação são igualmente válidos em sentido oposto, enriquecendo muitíssimo a interpretação e contextualização dos trabalhos que se enquadram nessas temáticas.

O essencial a retirar da análise aqui proposta é que o que aparenta ser um mero exercício criativo poderá ter consequências existenciais, permitindo traçar futuros alternativos numa segurança relativa que é característica da criação, da ficção, da imaginação e da sublimidade. Espera-se que a arte e a filosofia contribuam para que a humanidade não tenha de viver as consequências de uma catástrofe de dimensões apocalípticas para criar a necessidade profunda de mudança que conduz a novas topologias. Serão sempre a sobrevivência e a necessidade absoluta de imaginar topologias e temporalidade por alcançar que permitirão à humanidade ultrapassar situações tão dramáticas como a da sua eventual autodestruição.

Manuel Furtado é bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia assim como do Instituto de História da Arte e doutorando em História da Arte na FCSH da Universidade Nova de Lisboa. É mestre em Belas-Artes pela University of the Arts London, Central Saint Martins.

Referências

- ALLAN, Derek. *Art and the human adventure: Andre Malraux's theory of art*. New York: Editions Rodopi B.V., 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2001 [1999].
- BENNET, Jill. Living in the Anthropocene. In: CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (org.) *The book of books. Documenta 13: Catalog 1/3*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012, p. 345-347.

- BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1990 [1757].
- DANTO, Arthur. *The abuse of beauty*. Chicago: Open Court, 2003.
- DAWKINS, Richard. *The selfish gene: 30th anniversary edition*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- DENES, Agnes. *Interview* to Maika Pollack. 18 maio 2015. Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/art/agnes-denes>. Acesso em 2 jun. 2023.
- DENES, Agnes. The dream. *Critical Inquiry*, v.16, n. 4, p. 919-939, 1990. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1343775>. Acesso em 23 jan. 2021.
- FULLER, Buckminster R. *Manual de instruções para a nave espacial Terra*. Porto: Editora Exclamação, 2020.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press Books, 2016.
- HARAWAY, Donna. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge, 1991.
- HARMAN, Graham. The third table. In: CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (org.) *The book of books, Documenta 13: Catalogue 1/3*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012, p. 540-542.
- HEGEL, Georg. *Aesthetics, lectures on fine art*. Trad. T.M. Knox. V. 1. New York: Oxford University Press, 1975 [1835].
- HEIDEGGER, Martin. *The question concerning technology, and other essays*. Trad. William Lovitt. New York: Harper & Row Publishers, 1976 [1954].
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism*. London/New York: Verso, 1991.
- KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 2007 [1797].
- KANT, Immanuel. *The critique of the power of judgement*. Trad. P. Guyer and E. Matthews. Cambridge: Cambridge University Press, 2000 [1790].
- KURZWEIL, Ray. *The singularity is near: when humans transcend biology*. New York: Viking USA, 2005.
- LYOTARD, Jean-François. *Lessons on the analytic of the sublime*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

LYOTARD, Jean-François. *The inhuman: reflections on time*. Trad. Bennington G. and Bowlby R. Cambridge: Polity Press, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *The birth of tragedy and other writings*. Trad. Ronald Speirs. Cambridge: Cambridge University Press, 1999 [1872].

REISS, Julie. *Art, theory and practice in the Anthropocene*. Delaware: Vernon Press, 2019.

SCHILLER, Friedrich. *Naive and sentimental poetry and On the sublime*. Trad. J. A. Elias. New York: Frederick Ungar Publishing Co, 1966 [1801].

SCHOPENHAUER, Arthur. *The world as will and representation*. Trad. E. Payne. Colorado: The Falcon's Wing Press, 1958 [1818].

Artigo submetido em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.

Como citar:

FURTADO, Manuel. O Antropoceno e os oximoros tecno-sublimes na arte contemporânea. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 151-175, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.10>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.