

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

JOANNA ZYLINSKA

A fotografia depois do humano

Tradução Gabriela Baptista

ZAZIE  EDIÇÕES

A fotografia depois do humano

Tradução Gabriela Baptista

2019 © Joanna Zylinska

COLEÇÃO

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

TÍTULOS ORIGINAIS

“Photography after the Human”. Publicado originalmente em Photographies,
2016, vol. 9, nº 2

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Laura Erber

EDITORES

Laura Erber e Luciana Gattass

TRADUÇÃO

Gabriela Baptista

REVISÃO DA TRADUÇÃO

Pedro Florim

PREPARAÇÃO E REVISÃO DE TEXTO

Denise Pessoa Ribas e Maria Cecilia Andreo

DESIGN GRÁFICO

Maria Cristaldi

Bibliotek.dk

Dansk bogfortegnelse-Dinamarca

ISBN 978-87-93530-38-6

Agradecemos à autora pela cessão dos direitos de publicação.

Zazie Edições

Copenhague /Rio de Janeiro

www.zazie.com.br

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

JOANNA ZYLINSKA

A fotografia depois do humano

Tradução Gabriela Baptista

ZAZIE EDIÇÕES

Como podemos visualizar e conseqüentemente reimaginar a abstração que é a extinção da espécie humana enquanto ainda temos tempo? Este ensaio aborda a questão ao considerar a existência de imagens – em particular imagens mecânicas geradas por indução da luz, conhecidas como fotografias – depois do humano. A designação “depois do humano” não se refere apenas ao desaparecimento físico dos seres humanos em um futuro distante, mas também à atual imaginação do desaparecimento do mundo humano como um tema proeminente na arte e em outras práticas culturais. Tal “pornô de ruínas” tem alguns antecedentes históricos: das sublimes paisagens românticas de abadias em ruínas a quadros como Rotunda, de Joseph Gandy, encomendado por John Soane, o arquiteto do Banco da Inglaterra, que retratava o banco em ruínas mesmo antes de ser construído. No entanto, as imagens de ruínas ganharam uma nova inflexão no antropoceno, período que se considera estar em uma dupla crise eco-eco: a atual crise econômica global e a iminente – e irreversível – crise ecológica. Podemos

pensar aqui nas sedutoras e assombrosas imagens de Detroit, uma cidade norte-americana financeiramente falida, com um glorioso passado industrial e arquitetônico, mas podemos pensar também em séries de televisão que imaginam nosso desaparecimento enquanto espécie, como O mundo sem ninguém, do History Channel. Ao estender a escala temporal para além daquela da história humana e introduzir a perspectiva da extinção no debate, este ensaio desnaturaliza os modelos políticos e estéticos por meio dos quais nós, seres humanos, nos vemos e nos concebemos. Dá também alguns passos no sentido de imaginar um mundo pós-neoliberal aqui e agora.

Depois do quê?

O título deste ensaio pode soar não apenas abstrato como também absurdo ou até sem sentido. De fato, os leitores podem questionar a legitimidade de tentar situar o que parece ser uma prática distintamente humana em um futuro não humano, ou mesmo a necessidade desse exercício de imaginar o desconhecido. Para ajudar a explicar essa entrada conceitual, pode ser útil inserir o argumento a ser traçado aqui no contexto mais amplo das atuais perspectivas pós-humanas e pós-antropocêntricas, nas quais está sendo abstraída tanto a noção de humano quanto a noção do mundo que supostamente existe para esse ser humano, de acordo com ele. A abstração se torna, então, uma ferramenta para descentralizar o humano, como a lógica e o ponto de inflexão do universo: o ser humano passa a ser visto como uma das muitas espécies transitórias, a qual existe em uma série de relações dinâmicas com outras entidades e processos não humanos na geosfera e na biosfera. Mas também

se reconhece que esse ser humano é dotado de um conjunto de características, como reflexibilidade, intencionalidade e linguagem, que – embora não sejam *exclusivamente* humanas – se traduzem em um conjunto de práticas historicamente específicas, como a narrativa, a filosofia e a produção de imagens. Contudo, como foi dito anteriormente, a questão central deste ensaio é a existência de imagens, em particular imagens mecânicas geradas pela luz conhecidas como fotografias, *depois do humano*. A designação “depois do humano” não se refere apenas ao simples desaparecimento físico e à superação conceitual do humano, mas também à *atual imaginação desse desaparecimento* como um tema visual recorrente na arte da fotografia e em outras práticas culturais. O conceito de extinção humana, de uma era geológica na qual o humano não exista mais, expande a escala temporal da problemática em debate neste trabalho. Abre, também, a questão da sobrevivência de artefatos fotográficos e imagéticos, bem como a viabilidade da continuação de processos de produção de imagens, em um mundo em que os seres humanos (ou pelo menos a maioria deles) tenham desaparecido.

A fotografia como uma prática da vida

O romance de ficção científica *Time and Light*, de William Bornefeld, lançado em 1996, oferece um acesso conceitual interessante para nossa discussão, pois considera a fotografia em um contexto pós-

apocalíptico, enquanto questiona seus poderes para além da suposta capacidade de representar. O romance se passa em uma época não especificada, e a ação se desenrola na cidade de Fullerton, com oito quilômetros de extensão e coberta por um domo, onde os últimos sobreviventes de um desastre nuclear, que não é explicado, reconstruíram uma réplica em miniatura da sociedade burguesa de outrora, com todas as suas hierarquias e exclusões. Considerados “a família do homem”, os moradores se parecem com uma cópia malfeita dos personagens retratados na aclamada exposição *The Family of Man*, de Edward Steichen, no MoMA, realizada em 1955 com o objetivo de mostrar o que há de comum entre experiências humanas interculturais, ao mesmo tempo que promovia os valores da *Pax Americana*. A energia para iluminar Fullerton é gerada por um submundo invisível: um subterrâneo povoado por trabalhadores sujos e depravados – muito diferentes dos nobres trabalhadores e trabalhadoras das imagens de Steichen – cujo único propósito na vida é fornecer combustível para o perfeito funcionamento da cidade acima. O pós-industrialismo é, portanto, alimentado pelo industrialismo de um mundo oculto, movido a vapor e trabalho braçal.

A sociedade de Fullerton opera de acordo com uma série de proibições, dentre as quais a mais notável é o banimento absoluto da fotografia e de outras formas de imagem. A justificativa para essa regra é a seguinte:

Dizia-se que, nos primórdios de sua história, a sociedade sob o domo havia sido excessivamente visual, dando grande ênfase a olhar para coisas, incluindo figuras em livros impressos. Porém havia sido decidido, muito tempo atrás, que uma sociedade visual estava em constante estado de desequilíbrio e agitação, devido ao estresse no nervo óptico, e produzia discórdia, que era especialmente prejudicial na atmosfera reduzida e controlada. Os aparatos visuais, portanto, foram reduzidos até serem totalmente eliminados.¹

O romance em si é construído em torno de 12 fotos, em alusão às famosas imagens da história da fotografia no mundo ocidental, que servem de ganchos para vários desenvolvimentos da narrativa. Um dia, as fotos chegam às mãos do protagonista, o dr. Noreen, que transgride as expectativas da sociedade ao não informar sobre a descoberta. Depois de literalmente ter visto vestígios de luz, Noreen é levado a cometer outros atos de insubordinação, que incluem a descida ao submundo de Fullerton para desestabilizar o domo de baixo para cima. Por vezes bizarro em seu imaginário e pouco convincente no enredo, o livro de Bornefeld é bem-sucedido em outro nível: articula uma defesa da ontologia da fotografia como um meio vital, transformador, que pode estimular e animar uma vida diferente, em vez de simplesmente criticar a vida atual, como faz a fotografia documental.

¹ William Bornefeld. *Time and Light*. Clarkston: Borealis, 1996, p. 43.

Talvez não seja exagero sugerir que, para entender uma determinada sociedade, devemos olhar não apenas para as imagens que produz sobre si mesma, mas também para sua própria relação com a fotografia e a produção de imagens. Como esclarece Joan Fontcuberta, em seu livro com o pertinente título *Pandora's Box: Photogr@phy After Photography*,² “os produtos da câmera são materiais que transcendem o meramente documental como discurso de verificação e assumem um valor simbólico que devemos analisar ao tentar julgar os regimes de verdade que toda sociedade atribui a si mesma”. De forma significativa, Bornefeld parece sugerir que a sobrevivência da fotografia é vital para a sobrevivência da sociedade humana, pois são as imagens que podem trazer uma comunidade enclausurada e paralisada de volta à vida, embora, em si mesmas, não ofereçam nenhuma garantia de um mundo melhor. É importante notar que essa história da fotografia é muito diferente da narrativa barthesiana mais comum, na qual a fotografia é inerentemente marcada pela morte. A forma como Bornefeld trata a díade sobrevivência/extinção em relação tanto a seres humanos quanto a fotografias chama atenção para o fato de que os poderes da fotografia nunca são apenas representativos – independentemente de estarmos falando da prática fotográfica intencional e encenada, de fotos amadoras ou mesmo de gravações

² Joan Fontcuberta. *Pandora's Box: Photogr@phy After Photography*. Londres: Mack, 2014, p. 7.

automáticas por câmeras não manipuladas pelo homem, colocadas em estacionamentos, em drones e no telescópio Hubble. Em cada um desses casos, o poder da fotografia é primordialmente criador: produz aquilo que nós, seres humanos, chamamos de “vida” ao subtrair uma imagem do fluxo da duração e estabilizá-la em determinada mídia.

Talvez pudéssemos chegar a dizer – e essa é uma das principais linhas de argumentação deste ensaio – que a fotografia é uma prática essencial da vida. A fotografia registra e recorda a vida, ou mesmo a cria, ao trazer à tona imagens, vestígios e memórias do passado, enquanto também transforma estas últimas em versões diferentes – mais claras e estáveis, menos perecíveis – de si mesmas. Dar conta desse poder que a fotografia tem de gerar vida, contudo, envolve ir além da tradição estabelecida na cultura ocidental de compreender a percepção e a cognição como processos intencionais controlados por seres humanos, mesmo que ocasionalmente delegados a autômatos não humanos. Requer também que abandonemos a noção atomizada do humano – e, de fato, das fotografias como resultados de produção humana – para delinear o que podemos chamar de uma ontologia relacional da mediação, da qual fotógrafos (humanos e não humanos), fotos e a própria fotografia emergem apenas por meio de resoluções e cortes temporários. A mediação deve ser entendida aqui como um processo híbrido e dinâmico, no qual forças econômicas, sociais, culturais, psicológicas e técnicas convergem e

interagem, produzindo uma variedade de estabilizações temporárias. Algumas dessas estabilizações tomarão as formas que convencionalmente entendemos como “mídias”: scanners, câmeras, fotos. Como Sarah Kember e eu argumentamos em nosso livro *Life after New Media: Mediation as a Vital Process*, que defende a primazia da noção de mediação para compreender nosso devir humano com a mídia e a tecnologia, é “justamente em seus esforços para deter a duração, para capturar ou imobilizar o fluxo da vida – para além do sucesso ou fracasso de uma determinada foto em representar este ou aquele referente – que as forças vitais da fotografia são ativadas”.³ A “vivência” da fotografia *anima* o humano. Essa é a visão delineada por Bornefeld, tanto no romance quanto na nota do autor ao final do livro, na qual ele descreve as fotos como tendo “vida própria”.⁴

Desejo de ruínas

Além dos imaginários da ficção científica, há ainda outro sentido da designação “depois do humano” englobado em nossa discussão, um sentido que abre caminho para uma concepção mais radical da abstração da vida e da morte em termos temporais, enquanto mantém o horror da extinção a distância. Refiro-me

³ Sarah Kember e Joanna Zylynska. *Life after New Media: Mediation as a Vital Process*. Cambridge: MIT Press, 2012, p. 72.

⁴ William Bornefeld. Op. cit., p. 418.

à recente proliferação, na arte e especialmente na fotografia, de práticas que imaginam e produzem imagens de certo futuro “depois do humano” *do ponto de vista do AQUI E AGORA*. Muitas vezes chamada de “pornô de ruínas”, essa representação (e apresentação) do desaparecimento do mundo como o conhecemos por parte de artistas e a prazerosa e dolorosa indulgência de espectadores diante de imagens de deterioração, que mostram como o mundo será em breve, têm claros antecedentes históricos. Estendem-se das sublimes paisagens de abadias em ruínas do romantismo, produzidas por artistas como Giovanni Battista Piranesi e Hubert Robert, a quadros como *Rotunda*, de Joseph Gandy, encomendado por John Soane, o arquiteto do Banco da Inglaterra, o qual retratava o banco em ruínas mesmo antes de ser construído.⁵ Ao mesmo tempo, essa prática visual tem ganhado uma nova inflexão em um período no qual questões da crise econômica global da última década e a iminente mudança climática têm sido vivenciadas e articuladas com intensidade cada vez maior: podemos pensar aqui nas sedutoras e assombrosas imagens de Detroit, uma cidade norte-americana financeiramente falida com um glorioso passado industrial e arquitetônico, que proliferam na internet (figura 1). Aliás, não se diz apenas que os combustíveis fósseis se tornaram escassos na época atual: segundo Arundhati Roy, a

⁵ Bradley L. Garrett. *Explore Everything: Place-hacking the City*. Londres: Verso, 2013, p. 54.

democracia também tem sido “esgotada, junto com os outros recursos do nosso planeta”.⁶



Figura 1. Shane Gorski. *Wasteland*. Detroit Book Depository Set, 2008. Flickr. Licença: CC BY-ND 2.0.

Muitos dos comentários e imagens da atual crise global – uma crise que se estende além do âmbito financeiro, ainda que nunca o extrapole, para abarcar áreas como assistência médica, qualidade do ar, clima e a própria política – usam o tema descrito por Ursula Heise como “a retórica do declínio”, entrelaçando elegia e tragédia para não só apontar o declínio da natureza como também assinalar a ansiedade a respeito da narrativa de modernização em nossa cultura

⁶ Arundhati Roy. “Is There Life After Democracy?” Disponível em: <<http://www.dawn.com/news/475778/is-there-life-after-democracy>>.

atual.⁷ Brian Dillon chega a sugerir que “as ruínas parecem [...] intrínsecas aos projetos da modernidade e, mais tarde, do modernismo”.⁸ A exposição *Ruin Lust*, realizada no museu Tate Britain, em 2014, insere-se justamente nessa retórica. Como explicado no site da mostra, o termo se refere ao fascínio de longa data por representações de deterioração “por meio tanto de um lento declínio pitoresco quanto de um abrupto apocalipse”. A exposição foi inspirada, em parte, em um livro de 1953 escrito por Rose Macaulay e intitulado *Pleasure of Ruins*, no qual a autora confronta as horrendas ruínas encontradas em abundância no período pós-Segunda Guerra Mundial com as ruínas muito mais agradáveis, históricas e historicizadas sobre as quais a natureza exerceu seu toque suavizante, como Pompeia e o Partenon. As ruínas boas do passado, “uma fantasia velada pela sombria imaginação da mente”,⁹ haviam oferecido a Macaulay um contraste e um alívio para as insuportáveis ruínas que revelavam as atrocidades recentes. Relíquias expostas em *Ruin Lust*, do quadro *Tintern Abbey*, de Turner, à série fotográfica *Uninhabited London*, de Jon Savage, funcionam como um pesaroso lembrete da passagem do tempo – individual, histórico e cósmico. A

⁷ Ursula K. Heise. “Lost Dogs, Last Birds, and Listed Species: Cultures of Extinction”. *Configurations*, v. 18, n. 1-2, 2010, p. 52.

⁸ Brian Dillon. “Decline and Fall”. *Frieze* 130, abril 2010. Disponível em: <<http://www.frieze.com/article/decline-and-fall>>.

⁹ Rose Macaulay. *Pleasure of Ruins*. Londres: Thames & Hudson, 1953/1984, pp. 454-455.

exposição foi ilustrada, tanto na divulgação quanto na própria entrada da galeria, por uma imagem magistral de Jane e Louise Wilson, *Azeville*, de 2006, que mostra um dos muitos bunkers abandonados ao longo da Muralha do Atlântico, uma fortificação de defesa na Normandia (figura 2). A foto em preto e branco, revelada em tamanho grande para cobrir toda a parede que fica de frente para a entrada, retrata um prédio deteriorado que parece um gigante agachado, com o buraco negro da entrada semelhante a uma boca escancarada. Feita com uma câmera de grande formato para capturar o máximo possível de detalhes, a imagem ganha uma certa ternura visual devido à camada de vegetação que cobre o topo do prédio, como se fosse um cabelo ralo e desarmônico ou talvez um chapéu sobre uma cabeça gigante. Por mais desalentadora que seja essa ideia, podemos interpretar a imagem como representação de um momento em que os destroços da guerra foram além do puro horror para entrar no espaço do pitoresco e agradável de Macaulay? Sugerir que esse possa ser o caso não significa diminuir o trauma e a destruição da Segunda Guerra Mundial, a intenção é apenas assinalar que todos os tipos de evento catastrófico se prestam à monumentalização e à estetização, como formas de conter o trauma compartilhado e seguir em frente. E, para seguir essa linha de raciocínio, se até as imagens das ruínas nazistas e da destruição do 11 de setembro (como evidenciado, por exemplo, no evocativo livro de fotografias *Aftermath: World Trade Center Archive*,

de Joel Meyerowitz) estão se tornando agora “boas ruínas” e entrando no espaço do pitoresco (ou pelo menos do pictórico), elas estariam *no lugar* de que tipo de horror? Que tipo de evento apocalíptico constituiria, então, sua contrapartida, as “ruínas ruins”? As boas ruínas de exposições e eventos, como *Ruin Lust*, do Tate Britain, ou *A Clockwork Jerusalem*, do British Council na Bienal de Arquitetura de Veneza de 2014, seriam tentativas de confrontar e afugentar a total destruição e aniquilação da Terra, do ser humano e da vida como a conhecemos, em termos tanto econômicos quanto biológicos?

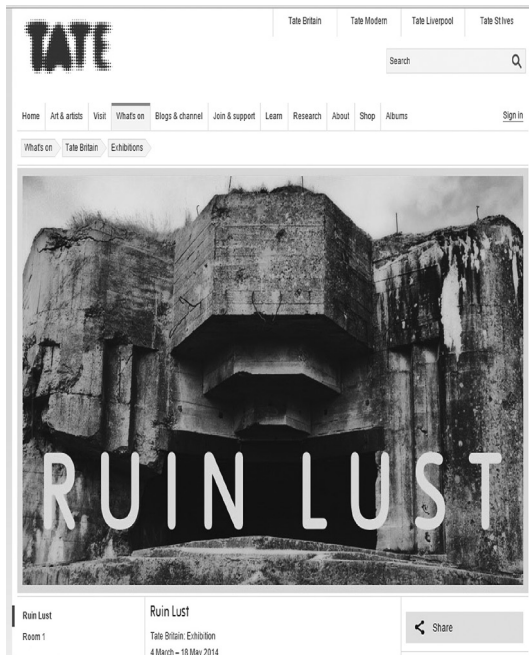


Figura 2. *Ruin Lust*. Site do Tate Museum. Captura de tela de Joanna Zylińska, 2014.

A visualização do desastre eco-eco

É possível argumentar que foi justamente a urgência do recente conjunto de calamidades em nossos sistemas econômico e ecológico globais, chamado de “desastre eco-eco” por Tom Cohen,¹⁰ que introduziu esse novo conjunto de códigos e práticas de visualização – talvez numa tentativa de postergar o apocalipse político e ecológico ao confirmá-lo e enquadrá-lo em uma série de imagens assustadoras mas, em última análise, palatáveis. A cultura popular, especialmente o cinema e a televisão convencionais, tem estado, há muitas décadas, é claro, na linha de frente da transformação da catástrofe em entretenimento visual/escapismo: podemos mencionar filmes clássicos, como *Day the World Ended* (1955), *Armageddon* (1998) e *Filhos da esperança* (2006), e também séries de televisão, como *Invasion* (2005-2006), do canal norte-americano ABC. No entanto, pode-se argumentar que algo mudou recentemente: uma nova sensação de desastre e obliteração total, sem qualquer noção de heroísmo ou esperança, está sendo introduzida por produções mais recentes, como *O mundo sem ninguém*, do History Channel, e *The Leftovers*, da HBO. Cataclismos ecológicos e mudanças irreversíveis nas estruturas e dinâmicas do nosso planeta, provocadas pelo ser humano, também se tornaram tema recorrente na arte,

¹⁰ Tom Cohen. “Introduction: Murmurations – ‘Climate Change’ and the Defacement of Theory”. In: Tom Cohen (org.). *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change*. v. 1. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2012, p. 14.

em particular na fotografia artística. Podemos pensar aqui em projetos como os estudos monumentais de Andreas Gursky sobre o comércio, o turismo global e o meio ambiente (*Dubai World*, *Bangkok* ou *Ocean*, para citar apenas alguns), ou as fotografias em escala igualmente grande dispostas em séries intituladas *Oil*, *Australian Minescapes* e *Water*, de Edward Burtynsky. As paisagens, na maior parte desoladas, imaginam um mundo onde não há mais seres humanos, embora um artista humano ainda esteja, por ora, realizando tanto o ato de imaginar quanto o de produzir as imagens que resultam dessa imaginação. A designação “depois do humano”, uma das principais preocupações deste ensaio, funciona nas imagens desses artistas sobretudo como uma certa estética e um tema visual recorrente, de forma semelhante a dizer que determinada imagem é, por exemplo, “pós-Ansel Adams”.¹¹ Faz referência, então, à ruína e à extinção como uma forma específica de representação e estetização inserida na história da arte. E, como todas as tendências e temas visuais recorrentes da história da arte, apesar da irreversibilidade da mudança que representa, é provável que essa forma fique para trás muito antes de a humanidade resolver a crise econômica e ambiental ou, de fato, se extinguir. Porém, como esse tema visual está muito presente entre nós no momento, pode

¹¹ Essa interpretação de “pós” foi inspirada na chamada de artigos da conferência “After Extinction”, realizada em 2015 no Center for 21st Century Studies da Universidade de Wisconsin-Milwaukee.

valer a pena nos demorarmos nas ruínas por algum tempo, da perspectiva de quem imagina o que pode ser descrito como “ruínas melhores”: não no sentido do pitoresco de Macaulay, mas numa tentativa de reimaginar nossa relação com o mundo logo antes da derrocada, no pouco tempo que ainda nos resta.

É justamente assim que Jason McGrath propõe que seja lido o trabalho do fotógrafo Tong Lam, radicado no Canadá. No livro *Abandoned Futures: a Journey to the Posthuman World* e na exposição *Unreal Estate*, ambos de 2013, Lam retrata espaços deteriorados na China: parques de diversões inacabados ou abandonados, shoppings e conjuntos habitacionais agora cobertos por vegetação.¹² McGrath situa o olhar não antropomórfico de Lam no contexto político da marcha chinesa rumo à pós-industrialização: “Uma velha locomotiva enferrujada, uma fábrica abandonada: algumas das ruínas modernas nas fotos de Lam são lembretes de uma modernidade alternativa já praticamente suprimida, um futuro abandonado de libertação do próprio capitalismo”.¹³ McGrath lê as imagens de Lam como uma demonstração do fracasso da mentalidade de crescimento ilimitado. A junção das crises do sonho sino-americano de consumismo

¹² Para ver mais imagens da exposição e do livro, acesse o site do artista: <http://www.tonglam.com/abandoned-futures.html>.

¹³ Jason McGrath. “Apocalypse, or, the Logic of Late Anthropocene Ruins”. *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review*, n. 10, março de 2014, p. 115. Disponível em: <<http://cross-currents.berkeley.edu/e-journal/issue-10>>.

desenfreado com a incapacidade da morada humana de sustentar esse sonho em todas as suas realizações também serve de lembrete – a nós, seres humanos historicamente situados – do tempo profundo que encapsula e extrapola a temporalidade da nossa existência como indivíduos e como espécie. Segundo McGrath:

O olhar pós-humano sobre as ruínas modernistas nos lembra que, não importa quantos objetos novos sejam produzidos, consumidos e descartados, esses objetos, em muitos casos, durarão bem mais do que nós ou do que os fins para os quais os empregamos. A falsa esfinge pode não ser apreciada por nenhum observador humano, mas sua cabeça continuará sendo um bom poleiro para uma ave [figura 3].¹⁴



Figura 3. Tong Lam. *An Outdated and Abandoned Theme Park in Chengdu*. Província de Sichuan, 2013. Reproduzido com permissão.

¹⁴ *Ibidem*, p. 117.

Esse olhar para a história humana a partir da perspectiva do tempo cósmico não precisa ser visto como sinal de conformismo ou de paralisia existencial em escala planetária, do tipo “por que fazer qualquer coisa se vamos todos ser extintos?”. Em vez disso, tal olhar pode introduzir certa humildade em nossos modelos políticos, da qual talvez surja uma nova imagem do mundo e de nós mesmos neste mundo – embora, é claro, não haja nenhuma garantia.

Essa forma de (re)imaginar aquilo que é conhecido não está restrita à cultura popular ou à arte. A prática de exploração urbana de certas subculturas – como investigada no livro repleto de ilustrações de Bradley Garrett *Explore Everything: Place-hacking the City* – recorre à fotografia não apenas para documentar as ruínas que visita, mas também para retratar a paisagem “depois do humano”, que por ora permanece obscurecida ao olhar do grande público mas oferece uma assustadora premonição do que está por vir, para todos nós. Em resposta a acusações de que a exploração urbana não passa de um rito de passagem para jovens de classe média, para os quais as ruínas seriam versões um pouco mais transgressoras e excitantes dos parques de diversões, lugares de onde sempre podem sair para voltar a suas casas confortáveis, Garrett – que é um explorador urbano e um acadêmico – põe em primeiro plano uma dimensão mais sombria e filosófica dessa prática. “Estar na ruína ou mesmo no canteiro de obras”, escreve ele, “provoca associações afetivas, levando a uma crise de memória quando se

percebe que tudo já está sempre sendo perdido. Recorrer à fotografia, então, é um esforço para capturar não essa transição, mas a experiência de estar presente no fluxo do tempo” (figura 4).¹⁵



Figura 4. Dennis Skley. *Time Isn't Passing... [Urban Explorer]*, 2012. Flickr. Licença: CC BY-ND 2.0.

Imagens e imaginários de um mundo pós-capitalista¹⁶

A expressão acima pode ajudar a compreender o papel singular que a fotografia – dispositivo capaz de interromper o tempo e evocar coisas a partir dele – desempenha no engajamento humano na ruína. Henri Bergson, o filósofo francês da duração, afirma: “Nós não pensamos o tempo real. Mas nós o

⁸ Bradley L. Garrett. Op. cit, p. 54.

¹⁶ Algumas das ideias apresentadas nesta seção e na seguinte foram desenvolvidas a partir do ensaio “The Life-Making Power of Photography”, que escrevi para o livro de Manuel Vason *Double Exposures: Performance as Photography, Photography as Performance*.

vivemos, porque a vida transcende o intelecto”.¹⁷ O tempo não pode ser apreendido, portanto, nem com uma câmera, nem com o intelecto, pois capturar o tempo de verdade significaria interrompê-lo. O tempo pode apenas ser vivenciado e realizado, inúmeras e repetidas vezes. O processo de produção de imagens se apresenta aqui como primordial e ontológico. Talvez possamos até dizer que só por meio da fotografia o mundo se torna algo para nós, e então o faz inúmeras vezes. Poderíamos perguntar, como o antropólogo Tim Ingold: “Será que as imagens não representam as coisas mas em vez disso ajudam a encontrá-las?”.¹⁸ A origem dessa ideia pode ser encontrada em *Matter and Memory*, de Bergson, onde ele argumenta que nossa experiência do mundo, que é sempre uma maneira de sentir o mundo, já vem na forma de imagens. “E por ‘imagem’ queremos dizer”, ele explica, “certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama de representação, mas menos do que aquilo que o realista chama de coisa – uma existência posicionada no meio do caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’.”¹⁹ Em outras palavras, o impulso criativo da vida leva-a para além da repre-

¹⁷ Henri Bergson. *A evolução criadora*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 53.

¹⁸ Tim Ingold. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Londres: Routledge, 2011, p. 197.

¹⁹ Henri Bergson. *Matter and Memory*. Tradução de N. M. Paul e W. Scott Palmer. Londres: George Allen & Unwin, 1911, p. vii. [N. T.: O trecho citado aparece na introdução à tradução inglesa, escrita pelo autor e que não está presente na edição brasileira.]

sentação como forma de retratar aquilo que já existe: a vida é uma criação de imagens no sentido mais radical, uma maneira de estabilizar temporariamente a matéria em formas. A prática fotográfica como convencionalmente a conhecemos é apenas uma concretização desse processo criador da vida. Se, depois de Bergson, o tempo, também chamado de duração, é igual à evolução criadora e, portanto, à própria vida,²⁰ somos apresentados mais uma vez à visão de que a fotografia produz e permite sentir, em vez de simplesmente representar, o que chamei anteriormente de “vivência”.²¹ Pode parecer paradoxal que, ao capturar algo tão abstrato e potencialmente sem vida como a destruição e a ruína, a fotografia seja capaz de criar essa sensação de melhoria da vida. No entanto, não é apenas ao sentir a vida, mas também ao ser capaz de conceber alternativas às suas configurações e articulações (como o romance de Bornefeld e as fotografias de Lam também buscam fazer), que o tema da ruína na fotografia pode se prestar a um *propósito de criação planejada de mundos* – também conhecido como política. Como sugere Garrett, partindo do comentário de Susan Buck-Morss sobre *Passagens*, de Benjamin, “a imagem da ‘ruína’ é um emblema não só da fragilidade, mas também da inevitável destruição do capitalismo [...] À medida que aumenta a curiosidade sobre como seria a aparência de um mundo

²⁰ Henri Bergson. *A evolução criadora*. Op. cit., p.25

²¹ Sarah Kember e Joanna Zylińska. Op. cit., p. 83.

pós-capitalista, exploradores urbanos podem oferecer representações imaginativas”.²²

Os sentidos associados da designação espaçotemporal “depois do humano” abordados aqui se organizam em uma articulação não apenas de uma sensibilidade visual em particular, mas também de certa responsabilidade ético-política, na qual a visualização se torna uma forma de engajamento em um problema político e existencial de grande magnitude, mesmo que ainda não ofereça soluções específicas e definitivas. É justamente aqui que a arte e a fotografia têm o potencial de se tornar verdadeiramente éticas (e não simplesmente morais ou, pior, moralizantes e moralistas). Essa linha de pensamento é desenvolvida a partir de meu recente livro *Minimal Ethics for the Anthropocene*,²³ cujo objetivo era pensar de forma séria a extinção humana e os tipos de ética e política introduzidos por essa perspectiva. Assim, está ligada a uma tentativa de imaginar o que ainda é sobretudo um conceito abstrato para nós: não apenas a nossa morte enquanto indivíduos, mas a morte de todos nós *enquanto espécie*. O antropoceno se torna aqui um dispositivo que ajuda a visualizar o evento múltiplo da extinção e a intervir no andamento da extinção de várias espécies. O próprio termo nomeia uma nova era geológica, na qual o impacto da humanida-

²² Bradley L. Garrett. Op. cit., pp. 64-65.

²³ Joanna Zylińska. *Minimal Ethics for the Anthropocene*. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2014.

de sobre a constituição geomorfológica e biológica do planeta Terra se tornou ao mesmo tempo momentoso e irreversível, por meio de processos como escavações, desmatamento, urbanização e globalização. É também um período que está testemunhando a extinção em massa de várias espécies como resultado de fatores antropogênicos. Embora os cientistas ainda estejam discutindo a precisão desse termo, muitos filósofos, teóricos da cultura e artistas têm adotado o antropoceno como um conceito norteador em iniciativas recentes: a Haus der Kulturen der Welt, em Berlim, realizou um projeto de dois anos sobre o antropoceno, em 2013 e 2014, enquanto a Serpentine Gallery, em Londres, apresentou o evento *Extinction Marathon: Visions of the Future*, em 2014. Ambos buscaram investigar, por meio do discurso crítico e da prática artística, como a compreensão de processos planetários pode servir de inspiração para reimaginar as maneiras como os seres humanos vivem na Terra.

Vale dizer que têm surgido questionamentos sobre o suposto conservadorismo do conceito de antropoceno, que parece botar a culpa nessa entidade nebulosa chamada “humanidade”, sem oferecer uma explicação mais detalhada das desigualdades de poder e capital envolvidas em nosso impacto sobre o planeta. No entanto, é óbvio que nem todos os seres humanos, nem todos os grupos de seres humanos, têm tido a mesma autonomia para realizar essas mudanças: assim como negociantes de derivativos contribuíram muito mais para a crise econômica do que, digamos,

os clientes de hipotecas subprime, as empresas petrolíferas internacionais contribuiram muito mais para a poluição do Delta do Níger do que os fazendeiros locais. Como indicado por Etienne Turpin na introdução da coletânea *Architecture in the Anthropocene*, organizada por ele, o antropoceno é uma espécie de grande nivelador, porque “implica toda a humanidade na produção de uma estratigrafia geofísica que é e tem sido – desde o ‘início’ da era, que também é uma questão em debate – provocada de forma assimétrica, de acordo com divisões de classe, raça, gênero e capacidade”.²⁴ Em vez de interpretar essa afirmação como despolitizante, podemos ver que ela aponta para um elemento de justiça inerente a essa perspectiva de tempo profundo: no modelo do antropoceno, nem os muito ricos escapam da extinção. Com o risco de parecer irreverente, quero sugerir que usar esse modelo contra o capitalismo global é a única maneira de mostrar definitivamente que é inevitável que essa configuração sistêmica específica morra! Entendo que essa afirmação vai encher alguns leitores de alegria e outros de pavor, e que nem todos buscam uma realização conceitual ou espiritual que envolva a morte do capitalismo. No entanto, independentemente da posição política, o conceito de antropoceno pode se tornar uma poderosa ferramenta para desestabilizar a

²⁴ Etienne Turpin. “Who Does the Earth Think It Is, Now?” In: Etienne Turpin (org.). *Architecture in the Anthropocene*. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2013, p. 3.

política como a conhecemos, em todo o seu espectro. Isso porque, como muitos cientistas têm enfatizado ao apontar a elevação das temperaturas na Terra, o aumento do nível dos oceanos e o esgotamento dos combustíveis fósseis, continuar como antes já não é uma opção.²⁵ Mais uma vez, não importa a posição política, seria difícil negar que a tese do antropoceno seja um antídoto quase perfeito para a política do *status quo*: é também a primeira narrativa fundamentada na ciência sobre a morte do capitalismo pós-industrial do mundo globalizado, assim como a morte desse mundo.²⁶ Não estou sugerindo que todos devemos simplesmente esperar sentados pela extinção ou extinguir qualquer esperança de mudança material ou política no curto prazo, contemplando o pornô de ruína, enquanto lamentamos nossa própria transitoriedade. Ainda assim, estender a escala temporal para além da história humana ao introduzir a perspectiva

²⁵ Como destaca Naomi Klein no livro *This Changes Everything: Capitalism vs Climate Change*, muitos daqueles que negam a mudança climática não a negam como tal, mas adotam o negacionismo porque tal posicionamento favorece seus interesses econômicos.

²⁶ Pode-se argumentar que a potencial aniquilação nuclear do nosso planeta, possibilitada pela ciência, foi uma antecessora da teoria cientificamente fundamentada da morte do capitalismo, e de tudo o mais, no antropoceno. Contudo, havia certa reversibilidade na chegada da guerra nuclear, que hoje parece muito mais remota do que parecia nas décadas de 1950 e 1960. A narrativa sobre o antropoceno, por sua vez, tem como premissa a irreversibilidade da era e a inevitabilidade, no “tempo profundo”, da extinção da humanidade (e de outras espécies), mesmo que esforços estejam sendo solicitados – e feitos – para diminuir o impacto da mudança climática na atual escala de tempo humana. Agradeço a Gary Hall por ter levantado essa questão comigo.

da extinção pode ser um importante primeiro passo na visualização de um mundo pós-neoliberal *aqui e agora*, mesmo que os passos seguintes exijam que voltemos a reduzir a escala.

A escala temporal da fotografia

Como já foi mencionado, existem, é claro, diversas tentativas de domesticar a abstração da extinção (inclusive, ou melhor, especificamente a extinção humana) por meio de todo tipo de visualização na ficção científica e na arte. A fotografia, como foi discutido ao longo deste ensaio, tem sido particularmente prolífica ao se engajar no antropoceno. De fato, quero sugerir que a fotografia está em uma posição única para reimaginar o desastre eco-eco e exercitar o que pode ser chamado de sensibilidade geológica. Há duas razões para isso. Primeiro, a atividade e a presença da luz – que marca a passagem do tempo e possibilita uma estabilização temporária – oferecem uma perspectiva diferente para as questões da extinção, da mudança climática e do esgotamento dos recursos naturais. Como foi discutido anteriormente, a fotografia permite que capturemos o tempo como duração justamente ao fazer incisões em seu fluxo: ela nos dá *um conceito do fluxo*, enquanto também produz incisões nele. Poderíamos sugerir que a fotografia se torna um suplemento para processar a filosofia, por evidenciar momentos quando as coisas se estabilizam, quando *se tornam coisas*. Embora esses momen-

tos de estabilização e isolamento sejam temporários e impermanentes – independentemente de ser produzidos em superfície espelhada de prata metálica, papel com halogeneto de prata ou um sensor CCD –, eles redimensionam o “tempo profundo” da história não humana para a medida humana da duração e da percepção, enquanto também nos reconectam com um fluxo temporal de matéria e energia. A fotografia se torna, então, um dispositivo para olharmos o mundo, um mundo que estamos constantemente construindo (e desconstruindo). É significativo que a luz não só represente a mudança no mundo como também se torne um veículo dessa mudança: pense, por exemplo, na série fotográfica *Dust*, de Nadav Kander, que captura as ruínas radioativas das cidades secretas na fronteira entre o Cazaquistão e a Rússia. Essas “paisagens vazias de perigos invisíveis”, para usar as palavras do próprio artista,²⁷ retratam prédios deteriorados ou em colapso, com fragmentos de concreto protuberantes que formam absurdas esculturas apocalípticas. Envoltas em uma suave e luminosa neblina rosa-azulada, as cidades de Priozersk e Kurchatov são uma inversão da Fullerton de William Bornefeld. Estranhamente encasuladas por belos domos de luz difusa, contêm radiação, contaminação e ruína, tornadas ainda mais assombrosas pela admirável luz na qual estão banhadas. Precisamos lembrar

²⁷ Release da exposição *Dust*, de Nadav Kander. Flowers Gallery, Londres, 10 de setembro a 11 de outubro de 2014.

que a luz está sempre misturada com poeira, nuvens, chuva e outros elementos, e é essa mistura que a torna visível para nós, seres humanos.

Há ainda outro sentido no qual a fotografia se presta particularmente bem a dar um zoom na perspectiva “depois do humano”: isso tem a ver com sua ontologia e seu status inerentemente não humanos, por meio dos quais uma prática conduzida pelo ser humano convencionalmente chamada de fotografia faz parte de uma “condição fotográfica” mais ampla.²⁸ A fotografia sempre foi não humana, porque moldada pelo que Vilém Flusser identificou como “o aparelho fotográfico” que supostamente “fica à espera” da fotografia²⁹ e isso deixa nela uma marca algorítmica, executada pela máquina, pelas convenções culturais da representação fotográfica ou pelo DNA do fotógrafo humano. Esse traço não humano não é decisivo – ou seja, não *determina* quais imagens serão capturadas ou não, nem mesmo se alguma imagem será capturada –, mas afeta a chamada natureza tanto da técnica quanto da prática fotográfica. A *condição* fotográfica cuja existência postulo se refere a várias coisas vivas e não vivas – como, digamos, satélites no céu ou células no nosso corpo – que participam do processo de produção de imagens em diversas escalas e níveis. Segundo a bióloga Lynn Margulis, a

²⁸ Joanna Zylińska. “The Creative Power of Nonhuman Photography”. In: Mika Elo; Marko Karo. *Photographic Powers*. Helsinque: Aalto ARTS, 2015.

²⁹ Vilém Flusser. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

principal característica de todos os organismos vivos é a capacidade de perceber, ou seja, de reconhecer e criar uma imagem de alguma coisa. O ato de produzir imagens é, portanto, colocado – não apenas por Margulis, mas também por muitos filósofos (e precursores) do pensamento pós-antropocêntrico, como Henri Bergson, Gilles Deleuze e Félix Guattari, bem como Claire Colebrook – como um processo fundamentalmente criador da vida. Vista sob essa luz, pode-se dizer que a fotografia é ontológica ou criadora de mundos, por estabelecer o que chamo de “condição fotográfica”, que ultrapassa práticas fotográficas humanas. Essa dupla proposição – de que, desde seu surgimento, a fotografia sempre foi não humana e de que a prática conduzida pelo homem convencionalmente chamada de fotografia é parte de uma “condição fotográfica” mais ampla – é o que sustenta meus esforços para pensar a fotografia “depois do humano” (ou seja, para além de seu tradicional humanismo ou antropocentrismo). Portanto, em vez de entender os projetos fotográficos discutidos neste ensaio (ou, de fato, qualquer outro trabalho fotográfico) como fotos completa(da)s a serem inspecionadas e interpretadas, deveríamos pensar nelas como nós “em uma matriz de linhas a serem seguidas por olhos observadores”.³⁰ Por meio disso, somos apresentados a uma forma diferente de entender a prática artística, para além de uma divisão entre observador e imagem, mente e

³⁰ Tim Ingold. Op. cit., p. 197.

mundo, em um movimento dinâmico e contínuo de intra-ações. Esse movimento, segundo Tim Ingold, “nada mais é do que a própria vida, e é o impulso de vida que faz surgir as formas que vemos”.³¹ Se toda vida é imagética ou fotográfica, não é *preciso* que a fotografia a produza para nós. No entanto, a fotografia, em suas várias formas, amadora ou artística, está particularmente bem posicionada para trazer à luz essa condição criadora de imagens inerente à vida. Ao olhar fotografias que imaginam o mundo “depois do humano”, como discutido neste ensaio, mas também, pode-se argumentar, ao olhar *quaisquer outras* fotografias menos apocalípticas, “não podemos deixar de imaginar que essas cenas um dia não terão nenhum observador humano. Em vez de um sujeito moderno a apreender tais objetos, haverá apenas os objetos a ‘prender’ uns aos outros”.³² Apesar de nossa ressalva anterior, talvez estejamos de volta ao argumento de Barthes em *A câmara clara*, no qual fotografias de outros seres humanos servem de lembretes da morte inevitável. Vista pelo modelo do antropoceno, a fotografia nos lembra da passagem do tempo em escalas maiores: evidencia o fato de que haverá uma era não só depois da morte de minha mãe, digamos, mas também depois da morte de qualquer outro ser humano na Terra. Ainda assim, em uma distorção do argumento de Barthes, a fotografia também incisa o

³¹ Ibidem, pp. 178-179.

³² Jason McGrath. Op. cit., p. 116.

tempo para trazer coisas para o primeiro plano, aqui e agora: assim, não só *produz vida* como pode *tornar a vida melhor*.

Mas como a fotografia pode desempenhar esse papel em relação à crise “eco-eco” discutida neste ensaio? Pode-se argumentar que esse tipo de evento total, mas distribuído, nunca pode ser visto de fora: pode apenas ser sentido e apreendido. Embora as imagens “depois do humano” analisadas até aqui tenham o potencial de instigar vários seres humanos a intervir nas condições precárias da vida planetária, como já foi dito, também trazem o perigo de impedir a compreensão da crise ao abstrai-la em uma série limitada de clichês fotográficos: “vazio”, “abandono”, “paisagens estranhas”, “ruína”. Com isso em mente, vamos olhar mais de perto algumas tentativas mais intervencionistas de lidar com a questão da mudança climática, nas quais a fotografia está sendo mobilizada não só para imaginar o antropoceno, mas também para o frear.

Como se fotografaria um mamute?

A primeira categoria de imagens que gostaria de abordar está relacionada ao que poderia ser descrito como “resgatismo” representacional: uma tentativa de evitar a extinção com uma solução tecnológica. O projeto de ressurreição biológica é um caso em questão. O movimento, que abraça com orgulho a causa conservacionista, tem tido destaque na mídia por causa de seus planos para ressuscitar o pombo-passageiro

(*Ectopistes migratorius*), extinto no começo do século 20. Foi levantada também a possibilidade de trazer mamutes de volta. Talvez não seja surpreendente que a fotografia tenha sido instrumental para vender ao público a ideia da desextinção. Em março de 2014, a *The New York Times Magazine* publicou uma série de imagens de desextinção feitas por Stephen Wilkes, com o ominoso título “O mamute está vindo”,³³ em inglês, com o verbo em conjugação arcaica. Wilkes é um fotógrafo norte-americano conhecido principalmente, é interessante notar, por suas fotos de paisagens arruinadas e estruturas abandonadas. Sua incursão no resgate de espécies teve como resultado uma série de fotos impressionantes de vários animais já extintos, todos com a perturbadora aparência de estarem vivos. Sem dúvida interessado em deixar claro para o público que o processo de produção não recorreu a nenhuma imagem gerada por computador, usando apenas técnicas tradicionais de fotografia, somadas a um bom domínio da luz, Wilkes estava mais que disposto a discutir abertamente seu método. Assim ficamos sabendo que a foto do pombo-passageiro (extinto em 1914) foi tirada no Museum of Comparative Zoology, na Harvard University, enquanto a do tigre-da-tasmânia (visto pela última vez na Tasmânia em 1930) foi tirada no departamento de ma-

³³ Nathaniel Rich. “The Mammoth Cometh”. *The New York Times Magazine*, 27 de fevereiro de 2014. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2014/03/02/magazine/the-mammoth-cometh.html>>.

malogia do American Museum of Natural History, com o animal empalhado retratado contra o fundo de uma transparência impressa, de uma visita anterior do fotógrafo à Austrália. O mamute-lanoso epônimo da exposição, por sua vez (extinto há cerca de 4 mil anos), foi fotografado no Royal BC Museum em Victoria, Colúmbia Britânica, no Canadá. “A parte divertida do projeto”, confessou Wilkes, “foi testar os limites entre o que é real e o que é falso, criando uma ilusão, e entender os artifícios que fazem a mente pensar que algo está vivo”.³⁴ Ao produzir as imagens, Wilkes recorreu a truques antigos de iluminação e de simulação de fundo para obter o efeito de *vivacidade*. No entanto, na era digital, a fotografia se funde cada vez mais com procedimentos de visualização e renderização de dados, utilizando algoritmos e também antigos esquemas de representação e localização para produzir novos esquemas. É por isso que a pergunta aparentemente absurda sobre como se poderia fotografar um mamute tem uma resposta não abstrata na forma de imagens de desextinção. De fato, a fotografia é mobilizada em esforços de desextinção para fornecer imagens das formas de vida que perdemos mas parecemos querer de volta. O problema de pensar em termos de desextinção é ver os organismos como entidades individuais que podem

³⁴ Redação. “How Do You Light a Woolly Mammoth?” *The 6th Floor*, 1º de novembro de 2014. Disponível em: <https://6thfloor.blogs.nytimes.com/2014/02/28/under-cover-how-do-you-light-a-woolly-mammoth/>.

simplesmente ser reinseridas em diversos ambientes, não como entidades mutuamente constituídas com seus habitats. É desconsiderada, então, nossa responsabilidade humana perante a biosfera, pois o que está em foco é a sobrevivência ou a ressurreição de animais da “megafauna carismática”:³⁵ aquela que é útil e fofo. Ignorando as complexas relações e processos que organizam populações compostas por diferentes espécies, o projeto de desextinção reduz qualquer esforço para supostamente “preservar” e trazer espécies de volta a um exercício humano de vaidade de espécie, um esforço impulsionado pelo capital para gerar vida à maneira dos deuses. A matéria é privada de qualquer vitalidade própria e reduzida a mero substrato para a criação humana, embora seja necessária uma boa dose de investimento para que esse processo de criação seja levado a cabo.³⁶ A fotografia, por sua vez, torna-se simples ferramenta de visualização nesse jogo de soluções tecnológicas, perdendo sua vivência, em uma tentativa de gerar vida.

As derradeiras imagens no universo

Então, como podemos reimaginar e reinventar a vida (e a morte) de outra forma, para além do utilitário, do narcisista e do inútil? Como podemos ir além do representacionismo para melhor imaginar o antropoceno?

³⁵ Ursula K. Heise. Op. cit., p. 60.

³⁶ Joanna Zylińska. *Minimal Ethics for the Anthropocene*, p. 110.

no? Eu gostaria de encarar essas perguntas como mais do que questões técnicas que exigem uma solução de engenharia. Em vez disso, a seguir, quero explorar a possibilidade prática de introduzir diferentes tipos de imagem que ultrapassem os esforços, bastante conservadores, daqueles que apostam na biorressurreição. O artista norte-americano Trevor Paglen apresenta questões semelhantes ao fundamentar o projeto *The Last Pictures*. Citando Susan Oyama, ele se pergunta como podemos conceber e capturar a abstração que é o colapso ecológico, dado que “as coisas que mais nos ameaçam são aquelas para as quais não há imagens”. Ele pergunta:

Como seria uma imagem do aquecimento global? (Um urso-polar apavorado em um pedaço de gelo a derreter?) Qual é a aparência do esgotamento desenfreado de recursos? (Uma floresta tropical desmatada?) Que tipo de imagem significa destruição ecológica? (Uma imagem aérea de um derramamento de óleo?) O que é uma fotografia da desigualdade econômica? (Retratos que justapõem ricos e pobres?) Como seria uma imagem do capitalismo? (Uma fábrica que cospe sujeira no céu? Um especulador na frente de um computador?).³⁷

Uma parte do projeto *The Last Pictures*, desenvolvido em colaboração com a agência Creative Time e

³⁷ Trevor Paglen. *The Last Pictures*. Oakland: University of California Press, 2012, p. 13.

vários engenheiros e cientistas, foi enviar ao espaço um disco de ouro no qual estão gravadas 100 imagens indicativas, ainda que não representativas, da “nossa humanidade”. Acoplado ao satélite de comunicação EchoStar XVI, o disco se tornou, então, “um futuro artefato alienígena”.³⁸ Para Paglen, o projeto não é “uma grandiosa representação da humanidade” ou “um retrato da vida na Terra”, mas uma “coleção projetada para transcender o antropoceno e o próprio tempo profundo. Uma coleção de imagens pensada para o tempo do cosmos”.³⁹ Ele sabe que a chance de alguma futura civilização encontrar esse artefato é praticamente nula. No entanto, a ideia de *The Last Pictures* não é expressar algo tão complexo e simultaneamente abstrato como a humanidade, embora a história da fotografia e a das viagens espaciais estejam repletas de exemplos de ambições equivocadas como essa, desde a exposição *The Family of Man*, de Edward Steichen, mencionada anteriormente, até a coleção de imagens de Carl Sagan enviada com a missão *Voyager* e apelidada de “Pedra de Rosetta para alienígenas” pelo escritor Mike Davis.⁴⁰ Para Paglen, o gesto é mais significativo do que qualquer ato de decifração interestelar, já que a própria ideia de significado “se esfacela na vastidão do tempo”.⁴¹ Nada expressa as escalas abstratas do tempo de forma tão

³⁸ Ibidem, p. 7.

³⁹ Ibidem, p. xiii.

⁴⁰ Ibidem, p. xiii.

⁴¹ Ibidem, pp. 11-12.

contundente quanto um copo de café de plástico, que, para citar Paglen, “é feito para ser usado em alguns goles de poucos minutos, mas o isopor do qual é composto demora mais de 1 milhão de anos para se biodegradar”.⁴² O copo de plástico se torna, então, outro “hiperobjeto”, para usar o termo de Timothy Morton (ou seja, um objeto que é “distribuído massivamente no tempo e no espaço em relação aos seres humanos”).⁴³ Ao lado da falsa esfinge das fotos de Tong Lam, “não apreciada por nenhum observador humano”, mesmo que “sua cabeça continue sendo um bom poleiro para uma ave”,⁴⁴ a imagem do copo de isopor serve de máquina do tempo para nós, seres humanos, que ajuda não só a imaginar nossa ausência como também a ver as limitações de nosso próprio horizonte e perspectiva a partir deste mundo.

“A fotografia depois do humano”, entendida nos múltiplos sentidos envolvidos neste ensaio, não deve, portanto, ser vista como um exercício intelectual ou artístico sem propósito. É uma importante tarefa ontológica e ética, já que pode ajudar a criar, aqui e agora, uma visão de um mundo não humano (que não seja *dos* seres humanos ou *para* eles). Construído sobre a abstração de nossa morte humana e futura extinção, um retrato do mundo desse tipo estilhaça as imagens tradicionais desse mundo, junto com aquelas práticas

⁴² Ibidem, p. xii.

⁴³ Timothy Morton. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. p. 1.

⁴⁴ Jason McGrath. Op. cit., p. 117.

representacionais que guiaram a tradição humanista e antropocêntrica da fotografia e da produção de imagens. Claire Colebrook, talvez uma das mais interessantes pensadoras da extinção –, e das restrições humanas ao pensar-se fora e além da extinção – traça uma teoria pós-antropocêntrica sobre a imagem que vai além de qualquer melancolia ou luto. Ela escreve:

Uma certa ideia de extinção delimitada, a extinção de seres humanos, abre uma variabilidade ou intrusão de um lado diferente da imagem. Essa é uma imagem geológica, pós-antropocênica e sem corpo, na qual há alguma tentativa experimental de alcançar um mundo que não seria um mundo *para* um corpo, nem um mundo como corpo... Na era da extinção, podemos ir além da autoaniquilação autodesejada na qual a consciência se destrói para não deixar nada além de seu puro não ser, podemos começar a imaginar imagens de outros mundos inumanos. Em outras palavras: em vez de pensar no pós-humano, no qual destruimos todas as nossas próprias autofixações e nos tornamos puro processo, podemos olhar de forma positiva para o inumano e outros processos de imagens ou leituras.⁴⁵

A introdução dessa perspectiva inumana nos permitirá reorientar nosso olho humano encarnado, que está preso em seu próprio espetáculo atual, ao cortar

⁴⁵ Claire Colebrook. *Death of the PostHuman: Essays on Extinction*. v. 1. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2014, pp. 27-28.

o fluxo do tempo e especular sobre a futura direção desse fluxo.⁴⁶ Em uma visão liberada das restrições do olho humano encarnado, com seu conjunto preestabelecido de relações visuais e a direcionalidade limitada de seu ponto de vista, surge uma possibilidade de vislumbrar outra configuração, ou melhor, de vislumbrar essa configuração de outra forma. Essa intervenção, aparentemente mínima (se comparada, digamos, à ação direta e ao engajamento político), pode ter consequências de grandes magnitudes, porque planta em nossa mente humana um conjunto de imagens e práticas de produção de imagens radicalmente diferentes, que transcendem o subjetivismo do olho humano. Deixar de ver a nós mesmos e àquilo que chamamos “o mundo” dessa forma, por mais abstrato que pareça, pode ser um primeiro passo para qualquer tipo de reconfiguração concreta e responsável do nosso aqui e agora.

⁴⁶ Ibidem, p. 14.

JOANNA ZYLINSKA é pesquisadora, curadora e fotógrafa. Suas pesquisas estão voltadas para cultura digital, arte, novas tecnologias, ética e crise ambiental. É autora de sete livros, entre eles *The End of Man: A Feminist Counterapocalypse* (University of Minnesota Press, 2018) e *Minimal Ethics for the Anthropocene* (Open Humanities Press, 2014). É professora de Novas Mídias e Comunicação na Goldsmiths, Universidade de Londres.