


**Fowkes, Maja & Fowkes, Reuben (2022). *Art and Climate Change*. London: Times and Hudson. 294 pp.**

 <https://doi.org/10.21814/anthropocénica.5225>

Maria do Carmo Mendes

Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas,  
Universidade do Minho  
Portugal  
mcpinheiro@elach.uminho.pt  
ORCID: 0000-0002-4558-7146

Maja e Reuben Fowkes, cofundadores do Translocal Institute for Contemporary Art (Londres), apresentam no livro *Art and Climate Change* uma reflexão que parte da premissa de que as alterações climáticas transformaram a ecologia “from a single issue into an existential condition touching on and reassembling socio-political, economic and cultural life with implications for all fields of social activity” (6).

Neste sentido, as práticas artísticas convocadas na obra contemplam questões ambientais em locais do planeta que vivem diversos tipos de crises climáticas que põem em causa o bem-estar na Terra: para humanos, não humanos, florestas, ecossistemas aquáticos e territórios polares. Todas as práticas artísticas que integram a obra – instalações, fotografias, fotogramas, desenhos, composições musicais – pertencem ao século XXI e os seus autores repartem-se pelos cinco continentes. Trata-se de um aspeto relevante da obra, porque demonstrativo do modo como as alterações climáticas, ainda que em distintos ritmos, afetam todas as formas de vida no planeta Terra, e do envolvimento artístico, individual ou coletivo, na problematização dessas mudanças.

A obra divide-se em cinco partes, cada uma das quais constituída por cinco capítulos. A primeira – “Many Anthropocenes” – analisa de que modo atividades como o extrativismo, as petroculturas, os ambientes sintéticos e a agricultura industrial são causas antropogénicas das alterações climáticas. O título plural deste capítulo é sedimentado pelos autores na dificuldade de identificação de um momento histórico preciso – o Antropoceno – que terá constituído o primeiro impacto de uma brutal atividade humana sobre os ecossistemas. Para alguns

investigadores, ela ocorreu pela primeira vez no Pleistoceno, quando foram identificadas extinções massivas da fauna e alterações climáticas. Outros apontam a Revolução Industrial como o início do Antropoceno. Outros ainda sugerem que o colonialismo, causador da morte de 50 milhões de nativos americanos, marca os alvares do Antropoceno e uma interconexão global, que se tem vindo a acentuar dramaticamente, entre economia e ecologia. Finalmente, outros apontam o primeiro teste atômico, levado a cabo em 16 de julho de 1945, como o momento catalisador do Antropoceno, com a dispersão de radioatividade pelo planeta. Numa síntese desta pluralidade, os autores defendem que “over-exploitation, colonialism, industrial modernity, fossil fuel capitalism and the Cold War arms race are all implicated in the forceful reassembling of geological matter and contribute unequivocally to climate derangement” (14), apresentando no primeiro capítulo manifestações artísticas reveladoras de alterações geológicas: são os casos do filme *A World Undone* (2012) de Nicholas Mangan, e da instalação dos artistas romenos Anca Benera e Arnold Estefan, *Debrisphere: Landscape as an Extension of The Military Imagination* (2017). Estas e outras práticas artísticas unificam-se no testemunho de que intervenções antropogénicas e processos bio-geo-químicos deixaram uma marca iniludível na materialidade geológica da Terra.

O extrativismo (contemplado no segundo capítulo – “Scars of Extraction”) revela igualmente a interconexão entre os vetores social e económico. Ao longo dos tempos, todo o aparato de maquinaria extractivista tem contribuído para transformar “mineral-rich territories into toxic sacrifice zones, with devastating impacts on local communities” (24) e para examinar o modo como tecnologias invasivas têm debilitado a existência no planeta. O caso mais interessante explorado neste capítulo é o vídeo, também da autoria de Nicholas Mangan, *Nauru: Notes from a Cretaceous World* (2009-10), onde o realizador investiga a extração de fosfato na pequena ilha do Pacífico e conclui que Nauru deixou de ser uma ilha paradisíaca para se tornar “a paradigmatic case of a sacrifice zone” (26). O esgotamento do fosfato em 2000 colocou em causa a existência humana numa ilha completamente desprovida de depósitos minerais, e obrigou os seus habitantes, numa conjugação com a subida dos níveis do mar, a tornarem-se “climate refugees” (27).

Outros dois exemplos das criações contempladas no segundo capítulo – a instalação da nigeriana Otobong Nkanga, *The Weight of Scars* (2015), quatro tapeçarias que a artista construiu depois de uma visita às minas da Namíbia, revelando as cicatrizes paisagísticas e humanas causadas pela extração; e a instalação *Untitled* (2016), do congolês Sammy Baloji, na qual crescem plantas dentro de uma dezena de cartuchos de cobre, revelando, pelo material utilizado (o cobre extraído pelos colonizadores belgas), o impacto das duas Grandes Guerras em África – são projetos inspirados por práticas extractivistas coloniais e neocoloniais, ainda visíveis em paisagens pós-industriais.

A exploração petrolífera desencadeou, desde meados do século XIX, “economic and infrastructural transformations that have defined the modern world” (36), representadas artisticamente no capítulo seguinte, “Crude Oil”. Tal exploração é tão significativa que conduziu mesmo, como observam os autores com pertinência, a uma reconfiguração da ordem geopolítica mundial desde a Guerra Fria. A instalação *Museum of Oil* (2016) da dupla de artistas fundadora da Territorial Agency, John Palmesino e Ann-Sofi Rönnskog, representa o modo como territórios foram moldados pelo petróleo. Numa série de grandes painéis inclinados, a mostra incluiu imagens de satélite, filmes documentais e fluxos de dados reveladores de atividades de perfuração de petróleo, oleodutos e refinarias. Ao mesmo tempo, o trabalho dos dois artistas expôs os danos provocados por toda a atividade petrolífera sobre o mundo natural, desde a desflorestação no Brasil e no Peru, até aos vazamentos de petróleo e oleodutos enferrujados da Sibéria da Era soviética, e à prospeção de combustíveis fósseis no Ártico, à medida que o gelo derrete. Finalmente, este e outros trabalhos artísticos revelam a forma como a arte tem consciência das tentativas de empresas e de governos para iludirem o escrutínio. A conclusão do capítulo encerra uma nota de pessimismo contida no poder da arte que coloca em evidência o futuro nebuloso de um universo pós-petrolífero: “By suggesting alternatives to see, feel and understand the materiality of oil and its entwined geological and social histories, artists have also sketched the hazy outlines of a post-petroleum world” (47).

Numa economia globalizada, o plástico representa o consumismo e a acumulação. O seu breve tempo de vida comercial é inversamente proporcional à sua durabilidade no meio ambiente. Ao mesmo tempo, a proliferação de lixo sintético exige, na perspetiva dos autores, “a further terminological refinement of the Anthropocene, with the notion of Plasticene identifying another detectable layer of anthropogenic changes in the Earth’s strata” (48).

Este impacto ecológico de um sistema económico baseado em plásticos e na acumulação de objetos tem sido merecedor de diversas instalações identificadas e analisadas no quarto capítulo de *Art and Climate Change*. Uma instalação particularmente sugestiva é da autoria da artista norte-americana Mary Mattingly, *Life of Objects* (2013): uma figura humana nua é esmagada pelo peso de uma bola gigante composta por objetos supérfluos. É um exemplo artisticamente muito emblemático da durabilidade temporal dos materiais sintéticos e da sua resistência biodegradável.

Importa relevar nesta obra a ideia de que a atividade humana e as suas transformações históricas deram origem a termos e conceitos novos: assim acontece com “Plantationocene”, que remete para a atual Era geológica dominada por monoculturas que conduziram à depleção da “natural vitality of the living soil, corroded rural communities, had a detrimental impact on biodiversity and made global food systems critically vulnerable to climate

disruption” (58). Numa série de colagens intitulada “Paradoxes of Plenty” (2020), a artista italiana Marzia Migliora expõe características atuais da agricultura: a mecanização, e a dependência de pesticidas e de fertilizantes químicos. Uma agricultura industrial, concluem os autores, tem contribuído para acentuar as injustiças sociais e, em termos ecológicos, abalar os ecossistemas dos quais o bem-estar na Terra depende. As práticas artísticas do último capítulo da primeira parte revelam essas injustiças e esse desequilíbrio dos ecossistemas, especialmente evidentes em continentes do chamado Sul Global.

A segunda parte da obra – “Reconfiguring the Geosphere” – é composta pelos capítulos “Soil Reserves”, “Riverine Ecologies”, “Marine Permutations”, “Post-Glacial Landscapes” e “Golden Age of the Sky” – e começa por analisar fenômenos naturais – erupções vulcânicas, terremotos – que ao longo de milénios esculpiram a face da Terra, para constatar, citando o historiador ambientalista John McNeill, que no século XX a humanidade começou a rivalizar com essas forças da Natureza: “The thin, life-giving membrane of soil, which can take millennia to form on the outer layer of the lithosphere, is the most vulnerable to processes of exhaustion, contamination and desertification” (70). As instalações apresentadas e analisadas no primeiro capítulo – perdas anuais de toneladas de solo em territórios urbanos dominados por betão e em regiões rurais desertificadas, na competição pelo controlo de solos férteis ou ainda nos processos de erosão dos solos realizados por políticas coloniais – têm um duplo propósito: constituem uma denúncia dos efeitos prejudiciais da ação humana e oferecem novas perspectivas para restaurar a vitalidade dos solos. É o caso do vídeo-filme da artista portuguesa Filipa César, *Mined Soil* (2013-14), que identifica o político e intelectual guineense Amílcar Cabral como uma das figuras mais relevantes na luta de independência contra o poder colonial português, mas também como agrónomo da administração colonial, que aplicou métodos impostos pela “metrópole”.

“Riverine Ecologies” analisa as medidas tecnocráticas mais enérgicas no controlo de rios. As alterações climáticas provocadas por atividades de geoengenharia e a construção de barragens hidroelétricas, por exemplo em países latino-americanos que são objeto de instalações analisadas neste capítulo, têm tido efeitos devastadores nos ambientes naturais e humanos. Os autores e os artistas apelam à necessidade de o ser humano deixar de observar os rios como partes da máquina capitalista e passar a encará-los como “religious and spiritual beings within wider ecosystems” (89), uma observação muito feliz porque entende que os rios são entidades vivas e não meros cursos de água com valor apenas instrumental.

As ecologias marítimas, examinadas em “Marine Permutations”, revelam também não apenas a subida do nível de águas como uma das mais evidentes manifestações do aquecimento global, mas ainda a destruição de vida animal e vegetal. Se já em 1954 o teste Bravo teve consequências catastróficas, se

histórias oceânicas revelam, por exemplo através do tráfico de escravos, atentados aos meios oceânicos, o militarismo da Guerra Fria foi o maior catalisador da era que hoje o capitalismo intensifica na busca petrolífera e no extrativismo subaquático. Assinalam os autores que o derretimento das calotas polares não é um fenómeno local; pelo contrário, o degelo tem originado a libertação de níveis muito elevados de carbono de vegetação contida no permafrost.

Os discursos científico e artístico, como se observa no capítulo “Post-Glacial Landscape”, têm dado conta de alterações dramáticas na criosfera (“the cold zone of the planet where water is frozen into ice or snow” – 101). Tais transformações refletem um aquecimento global sem precedentes. Uma peça artística especialmente atrativa é a obra musical do eslovaco Oto Hudec, *Concert for Adishi Glacier* (2018), executada nas montanhas do Cáucaso.

O astro solar, fonte de energia e de vida na Terra, ocupa o último capítulo da segunda parte de *Art and Climate Change*. São identificadas análises de climatologistas sobre quadros de Claude Monet, revelando a sensibilidade do pintor francês a efeitos de poluição sobre a cidade de Londres, e, antes, de John Constable, um apaixonado pela ciência meteorológica e pela representação de nuvens. No século XXI, produções artísticas têm exposto motivos como os gases de efeito de estufa causados pela queima de combustíveis fósseis e emissões sulfúricas que, embora invisíveis ainda, constituem “toxic traces of the anthropogenic modification of air” (113). A instalação *Different Kinds of Air: a Plant’s Diary* (2014), da artista australiana Emily Parson’s Loyd, é um exemplo muito bem conseguido na recriação da composição gasosa, da temperatura, do sabor e do odor do ar à medida que estes elementos foram variando no curso da história geológica. A instalação mostra, entre outros aspetos, que os níveis de oxigénio têm diminuído drasticamente, colocando em risco a vida humana, a flora e a fauna. O que nesta e noutras instalações se torna muito relevante é, segundo os autores, um princípio que contraria ideias feitas que assumem a constância história do ar: “pollution is affecting the contemporary experience of the sky, giving rise to linguistic and cultural changes as urban dwellers adapt to airborne toxicity” (121).

A terceira parte da obra é integralmente dedicada ao universo vegetal ou, mais justamente, a modos como a arte contemporânea tem representado atentados antropogénicos contra a biodiversidade de plantas e árvores, cuja existência na Terra é muito anterior à dos humanos.

O interesse atribuído ao universo vegetal apoia-se num estudo de inícios do século passado, no qual o botânico austro-húngaro Raoul Heinrich Prancé (*Germs of Mind in Plants* – 1905) defendeu que “the plant possesses everything that distinguishes a living creature – movement, sensation, the most violent reaction to abuse and most ardent gratitude for favours” (p. 126). Além disso, as plantas criam relações simbióticas com inúmeros organismos (fungos,

bactérias e insetos) e com o ser humano. Este diálogo das plantas, numa linguagem química própria e numa constante dependência existencial do sol, do ar, da luz e da terra, é tratado de forma notável na peça eletroacústica da compositora sueca Christine Ödlund, *Stress Call of the Stinging Nettle* (2010). Já no filme *Eyes of Plants* (2019), a artista chilena Patricia Domínguez mostra que poder curativo das plantas e as crenças de populações indígenas sobre os seus benéficos efeitos colidem com o colonialismo, o extrativismo e o neoliberalismo. O que está em causa nas peças artísticas integrantes deste capítulo é um questionamento da visão da cultura ocidental, que considera a vegetação uma realidade incomunicável e insensível ao ambiente. A música, a dança e o cinema mostram o valor das plantas como alimentos, oxigenação do ar e produção de energia, assim como a sua extraordinária resistência à agressão antropogénica. Estas evidências não apagam, todavia, o facto de as espécies vegetais serem ao longo do tempo marcadas por interesses políticos e económicos. “Botanic Politics” faz um percurso histórico pelo colonialismo europeu e a sua influência na botânica. Por exemplo, na era do socialismo soviético, o plano de J. Estaline para a transformação da Natureza (1948) conduziu à concessão ao biólogo Trofim Lysenko de todos os meios para explorar o chamado “floral colectivism”, centrado na plantação de árvores em aglomerados para que funcionassem como barreira contra ervas daninhas. Mais recentemente, grandes empresas farmacêuticas têm promovido o extrativismo para elaboração de plantas medicinais, causando disrupções ecológicas e empobrecimento de populações. As peças incluídas neste capítulo denunciam práticas de depleção vegetal e expõem a dimensão política de plantas como símbolos nacionais, não significando, no entanto, tal simbologia uma ação prática contra o ecocídio.

Assim sendo, parece reservado ao universo vegetal um sentido de autogestão enquanto manifestação de resiliência, examinado em produções artísticas no capítulo 3.

As agendas nacionalistas observadas na adoção de plantas como símbolo de um país cumprem-se também atualmente na noção de “pureza nativa” e nas suas implicações, designadamente na erradicação de plantas não nativas ou invasivas. A arte, sublinham os autores, tem desempenhado um papel significativo na demonização das chamadas plantas invasivas. Um dos trabalhos realizados para apagar esta distinção planta nativa/planta não nativa (estando esta intimamente associada a fluxos migratórios e colonizadores) é o documentário teatral dos artistas húngaros Kristóf Kelemen e e *Bence György Pálinkás, Hungarian Acacia* (2017). Esta espécie chegou da América do Norte à Hungria há 300 anos e acabou por converter-se no país europeu em “árvore nacional”. Expandiu-se em paisagens europeias depois da II Guerra Mundial e em 2014 a União Europeia decidiu colocá-la numa lista negra como árvore invasiva. O governo húngaro reagiu de imediato em defesa da acácia. A performance *Hungarian Acacia* dramatizou a história desta árvore.

As florestas são inquestionavelmente reconhecidas como espaços de bem-estar, de desenvolvimento de múltiplas espécies e de equilíbrio do planeta. Todavia, defendem os autores que se enfrentam duas visões sobre as árvores: a instrumentalista/extractivista, associada à modernidade industrial, e a tradicional/indígena, focada na sua preservação. O que contemporaneamente tem mobilizado muitos artistas são as causas e os efeitos das desflorestações, dos fogos e das inundações. É o que acontece no filme realizado pelo indiano Amar Kanwar, *The Scene of Crime* (2011), composto por um conjunto de sequências de territórios adquiridos pelo governo e por corporações mineiras. O resultado foi o despovoamento de espaços rurais e a ameaça sobre cursos de rios e espécies vegetais. Em última instância, as peças que compõem este capítulo são chamadas de atenção para o valor das árvores e do seu papel colaborativo no equilíbrio dos ecossistemas.

O sugestivo título da quarta parte de *Art and Climate Change – “Animal Solidarities”* – aponta para o papel dos animais não humanos na era do Antropoceno. Assim, é analisada a presença de animais em museus (capítulo 1), a identificação dos animais como “Non-Human Persons” (capítulo 2), o combate à extinção (capítulo 3), a ornitologia política (capítulo 4) e as naturezas ampliadas (capítulo 5).

Os Museus de História Natural que se encontram em muitos países apontam como missão o conhecimento público do mundo natural e a pesquisa científica. Todavia, para vários artistas contemporâneos, as coleções de História natural que tais museus abrigam devem suscitar uma revisão crítica sobre processos coloniais, pois as espécies animais que fazem parte de coleções de museus nacionais de História Natural não reconstróem a violência dos colonialismos, perpetuando uma objetualização e uma ideologia de supremacia racial, que tem sido desconstruída pela Arte.

O capítulo “Non-Human Persons” constitui uma reivindicação artística da dignidade de animais não humanos e uma denúncia de atividades humanas – caça ilegal e tráfico de animais selvagens, entre outras – que negam a essas pessoas não humanas uma identidade própria.

A extinção de espécies não é um fenómeno novo, como se evidencia na leitura do capítulo 3. Estão documentadas na história da Terra cinco extinções massivas. No entanto, a perda de dois terços da vida selvagem a partir da década de 1970 mostra duas realidades: a Terra está a viver a sexta extinção em massa e esta, ao contrário das anteriores, é uma extinção causada pela ação humana.

O confinamento imposto pela pandemia da COVID 19 evidenciou algo surpreendente, sobretudo em espaços urbanos: a audição do canto dos pássaros nas cidades onde os níveis de ruído e de poluição do ar reduziram drasticamente. A proteção e a conservação de pássaros têm mobilizado muitos artistas, cujos trabalhos vão além do seu uso (ainda que importante) como símbolos de nações (como acontece com árvores), para se tornarem através da

Arte vítimas das alterações climáticas, de processos de globalização e da irresponsabilidade ecológica de grande parte da humanidade.

As “naturezas ampliadas” resultam de uma tecnologia descoberta no século XX que permitiu aumentar 5.000 vezes a visão dos microscópios, possibilitando dessa forma a análise de mundos microbianos complexos. Esse exame proporcionou um conhecimento sobre o papel dos micróbios nas redes da vida. As séries de desenhos da artista norte-americana Claire Pentecost iniciadas em 2013, *Old Friends and Unloved Others*, são sugestivas tanto pelo título, quanto por uma espécie de reabilitação de ecossistemas biológicos frequentemente pouco apreciados e muito temidos: mosquitos, lesmas, fungos, insetos, bactérias e vírus.

A última parte da obra – “Pluriversal Ecologies” – analisa os impactos das alterações climáticas sobre a humanidade e aponta caminhos para uma futura transição ecológica. Procura ainda esta parte final levar o leitor a repensar a posição do humano na ordem terrestre. “Entangled Terrestrials” (título do primeiro capítulo) começa por recordar o modo como a pandemia de 2020 expôs a vulnerabilidade dos corpos humanos à escala global, assim como a capacidade disruptiva de agentes não humanos para afetarem infraestruturas e poderosas tecnologias capitalistas: “the presumption that human life can be categorically distinguished from the wider world breaks down in light of the understanding of human bodies as sites of multispecies kinship relations and therefore already entangled in more-than-human communities” (224). A crise ecológica torna impossível, segundo os autores, a aceitação da compartimentação da vida e das fronteiras entre o humano e o mais-que-humano. A escultura da artista holandesa Marjolinj Dijkman, *What Makes Us Human* (2016), é uma das mais impressionantes práticas artísticas de diluição dessas fronteiras: um molde de bronze de uma mão direita humana que segura uma cópia em titânio de tamanho real de meteoritos que chegaram à Terra há cerca de 50000 anos encaixando na mão como se se tratasse de uma ferramenta do Paleolítico representa o trajeto evolucionista humano que intenta agora conquistar e colonizar o próprio cosmos.

“Reparative Histories” (capítulo 2) tem como propósito analisar artefactos artísticos contemporâneos que propõem novas narrativas: “decolonial, anti-racist and ecological” (232). A instalação “Purple” (2017), de autoria do ganês John Akomfrah, apresenta cenas de desastre ecológico, como o degelo na Gronelândia e o desaparecimento das Ilhas Marquesas com a subida do nível dos oceanos, e figuras humanas que se movem solitariamente em cenários naturais grandiosos, mas devastados por intervenção humana, repletos de lixo e de troncos de árvores abatidas.

“Green Protocols” apresenta práticas artísticas que imaginam modos alternativos à nossa forma de vida. Tais práticas reativam, em contextos urbanos e rurais, as relações entre lugar, comunidade e ecossistema, propondo



atividades coletivas, como acontece com o projeto “Futurefarmers”, fundado em 1995 pela artista Amy Franceschini: é uma atividade coletiva, que reúne artistas, antropólogos, arquitetos e agricultores. Um dos eventos deste grupo decorreu em 2017 na Bélgica e teve como título “Seed Ceremony: Bruegel Awakens”. Tratou-se de recordar uma “Seed Ceremony” celebrada com um grão com cerca de 500 anos descoberto numa igreja em Pajottenland e batizado como “Bruegel grain”, em homenagem ao pintor que se interessou pela vida pastoral da região. A cerimónia de 2017 reuniu protetores de sementes, paleobotânicos, ativistas e agricultores progressistas que, no interior de uma casa de vidro, repensaram matérias como cultivos sustentáveis e redes alternativas de produtores e consumidores. O que esta atividade coletiva e outras descritas no capítulo revelam é a possibilidade de construir modelos sociais e económicos alternativos, capazes de suportar constrangimentos burocráticos, de propor formas socialmente justas de convivência e reconexões com a natureza em redes colaborativas de humanos, plantas, animais não humanos e espaço físico.

Uma matéria extensamente tratada em *Art em Climate Change* é o fenómeno global das alterações climáticas afetando de forma humanamente desigual os impactos da subida da temperatura e do nível dos oceanos. O capítulo “Climates of Transformation” incide de modo mais pormenorizado nessas desigualdades, apresentando projetos artísticos que provam que os habitantes de ilhas do Sul Global e as comunidades que habitam zonas muito quentes e secas experienciam as alterações climáticas como realidade presente que limita as suas vidas. Para estas populações, as ameaças de crises climáticas não são perigos futuros, mas realidades presentes que exacerbam desigualdades socioeconómicas alimentadas por séculos de exploração e de discriminação. O filme de Barbara Marcel, *Humo sobre los humedales* (2019-20), foi rodado durante a permanência da artista no Chile, no outono de 2019, quando o país se viu forçado a cancelar a Conferência das Nações Unidas COP25 como consequência de manifestações causadas pelo aumento das tarifas de transportes públicos na capital, Santiago. Rapidamente estas manifestações se transformaram em denúncias da desigualdade social num dos países da América Latina mais perturbados por alterações climáticas. O projeto colaborativo entre o artista holandês Jonas Staal, “Training for the Future” (2019) foi encarado como um utópico campo de treino no qual adquiriram competências para construir modelos de vida alternativos para o futuro.

Os diversos projetos artísticos que integram o capítulo “Green Protocols” demonstram, em última instância, a capacidade de os artistas mobilizarem grupos que lutam por princípios como justiça ecológica, particularmente relevantes em comunidades marginalizadas. Ao mesmo tempo, são projetos que assumem como políticos, no sentido interventivo e socialmente comprometido, que não se resignam ao diagnóstico de desigualdades provocadas pelas alterações climáticas, mas que encaram poder contribuir para combater tais

desequilíbrios. São, portanto, iniciativas que se projetam no futuro, sendo que este é mais detidamente tratado no último capítulo, “Eco-Futurisms”. Este retoma a ideia central da parábola ecológica dos historiadores da ciência Naomi Oreskes e Erik Conway, *The Collapse of Western Civilization*: a expressão que ambos cunharam, “penumbral age”, designa “the shadow of anti-intellectualism that fell over the once-enlightened techno-scientific nations of the Western World during the second half of the twentieth century” (263). Dito de outro modo, os cientistas atuais parecem ter necessidade de recorrer à ficção científica para contrariar visões negacionistas sobre as alterações climáticas, ou, nas palavras de Maja and Reuben Fowkes, “the future of the planet is becoming increasingly unreliable and practically unimaginable outside the framework of science fiction” (263).

As práticas artísticas incluídas neste capítulo concentram-se em exposições, com um claro sentido crítico, sobre especulações tecnocráticas futuras e contestações de distopias tecnológicas pós-humanas. Um desses projetos, articulando literatura e cinema, é o vídeo de Sophia Al-Maria, *The Future Was Desert* (2016), onde a artista analisa os estilos de vida ultra-consumistas dos Estados do Golfo. O trabalho a textos literários de ficção científica ecológica, designadamente as obras de Ursula Le Guin e Octavia Butler. Como outros projetos artísticos incluídos neste capítulo, este trabalho antecipa futuros emancipatórios olhando para atividades do passado.

*Art and Climate Change* discute, em síntese, práticas artísticas contemporâneas que, por todo o planeta, têm demonstrado que a atual crise climática é indissociável de muitas outras crises: económicas, sociais. Demonstra que o Antropoceno não pode ser compreendido sem uma ordem económica mundial baseada no extrativismo realizado por atividades de petrocultura, militares e industriais e um longo passado de escravatura e de colonialismo que persiste em práticas de exploração e de cultivo desligadas da natureza ou nela continuando a ver exclusivamente uma fonte inesgotável de recursos naturais. Muitas abordagens artísticas examinadas neste livro são orientadas por princípios de cuidado para com plantas, animais não humanos, rios, oceanos e comunidades humanas marginalizadas que existem em todas as partes da Terra.

Apoiado numa sólida sustentação teórica (como pode comprovar-se nas referências bibliográficas), *Art and Climate Change* é um livro de leitura fundamental para entender não só como quadros, documentários, instalações, vídeos, fotografias e composições musicais expõem a disrupção antropogénica dos ecossistemas, mas também como a arte propõe alternativas e novos caminhos que reverberem no espírito e na ação do leitor/espetador.

*Art and Climate Change* deve ser tomado como uma obra de referência sobre a pregnância da problemática das alterações climáticas em múltiplas manifestações artísticas. O termo conjuntivo do título sublinha com muita

propriedade que a arte atual está profundamente comprometida com uma das mais perturbadoras realidades que hoje vivemos: as alterações climáticas.