

A ALTERMODERNIDADE DE NICOLAS BOURRIAUD

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011a. (Coleção Todas as Artes).

BOURRIAUD, *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011b. (Coleção Todas as Artes).

Ricardo Nascimento Fabbrini¹

É rara uma reflexão engenhosa sobre arte contemporânea como a do filósofo, crítico, editor e curador francês Nicolas Bourriaud. Conhecido do público brasileiro por sua participação nos “Seminários da 27ª Bienal de São Paulo”, em 2006, e pela publicação de *Estética Relacional* e de *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, em 2009, Bourriaud tornou-se referência no estudo das artes visuais a partir anos 1990. Sua ensaística vigorosa, não destituída de rigor, que mobiliza autores como Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault e Jurgen Habermas, é reafirmada, agora, nos novos títulos publicados no Brasil: *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*, de 1999, e *Radicante: por uma estética da globalização*, de 2009.

Em *Formas de vida*, Bourriaud caracteriza o “projeto moderno” como a “esperança de uma reconciliação entre arte e vida”, no sentido de Jurgen Habermas. É um livro que, escapando ao caráter classificatório com pretensão totalizante das histórias da arte, examina a arte moderna a partir da relação entre ética e estética. A *flânerie* baudelaيرية do fim século XIX, a errância surrealista nos anos 1920, assim como as “deambulações” da *land art* e as

¹ Professor de Estética do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. É autor de *O Espaço de Lygia Clark* (Atlas, 1994) e *A arte depois das vanguardas* (Editora da Unicamp, 2002), além de artigos sobre estética, arte moderna e contemporânea em revistas acadêmicas. Possui graduação e licenciatura em Filosofia (1986) e Direito (1983); mestrado (1991) e doutorado (1998) em Filosofia pela USP. E-mail: ricardofabbrini@usp.br

“derivas urbanas” dos situacionistas nos anos 1960 e 1970, intentaram, segundo o autor, “[...] produzir a vida cotidiana enquanto obra de arte”. (BOURRIAUD, 2011b, p. 14). São diferentes versões de uma mesma reação à reificação e à especialização das atividades segundo a “[...] ideologia da racionalização do trabalho e da mecanização da sociedade”, características do “processo global de acumulação do capital” (BOURRIAUD, 2011b, p. 70). É essa “orientação ética” que também fundamentaria a “prática artística contemporânea”, ainda que, diferentemente do período das vanguardas, o artista “nos dias de hoje” não busque mais a “reconciliação entre arte e vida” na “forma utópica da obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), mas insira signos, pragmaticamente, no “cotidiano vivido”, produzindo “alteridades possíveis” (BOURRIAUD, 2011b, p. 168). O investimento da arte de vanguarda na “transformação do mundo” segundo “o esquema revolucionário” orientado por uma “utopia política”, foi substituído, no diagnóstico do autor, por um “realismo operatório” voltado para a “utopia cotidiana, flexível” (ou “heterotopia”) da arte da pós-produção (BOURRIAUD, 2011b, p. 174).

Nessa direção, *Radicante* examina a produção de artistas contemporâneos que, assumindo a “postura ética” da arte de vanguarda, procura “inventar novas relações com o mundo” (BOURRIAUD, 2011a, p. 123). Bourriaud privilegia, nesse livro, as “práticas” referentes aos deslocamentos geográficos dos artistas, alguns deles mencionados em *Estética Relacional*, termo que, agora, evita. O “artista radicante” é tomado pelo autor como sintoma de um mundo marcado pela mobilidade resultante da porosidade das fronteiras entre estados nacionais; das migrações; do turismo crescente; dos fluxos econômico-financeiros acelerados; ou das navegações pela internet. A figura emblemática de nossa “era precária” é, assim, na convicção de Bourriaud, a “viagem”, ou “errância.” (BOURRIAUD, 2011a, p. 51). “Radicante”, cabe lembrar, é a planta que possui várias raízes ou a que é capaz de produzi-las sempre que replantada; dessa maneira, o artista radicante seria, por analogia, aquele que, não ficando raízes em um só território, possibilitaria, com seu nomadismo, “trocas culturais” (BOURRIAUD, 2011a, p. 12)². Seria o artista que, sem calcinar suas primeiras raízes, se abriria ao longo de sua trajetória a sucessivos replantios, os quais frutificariam de acordo com o solo que os acolhesse. Essa “aclimação” consistiria de “traduções culturais” ou “laboratórios de identidades”, noções semelhantes às de “plataforma” ou “estação” já

² Cf. também: BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009a; e, por fim, do autor, *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

apresentadas em *Estética Relacional*; ou seja, lugares em que o artista e o público compartilhariam, durante certo tempo, “novos modos possíveis de habitar” o “mundo existente” (BOURRIAUD, 2009, p. 111).

Essas “negociações culturais” deflagradas por um “povo móvel de artistas”, em “marcha pelo mundo”, é o que singularizariam a “altermodernidade”: a “modernidade do século XXI” (BOURRIAUD, 2009, p. 41). Essa “nova categoria” visa a rejeitar tanto o sentido de modernidade artística do século passado, inseparável das ideias de vanguarda, progresso, utopia, colonialismo ou eurocentrismo, quanto a noção de pós-modernismo, enquanto ecletismo ou multiculturalismo. Bourriaud recusa, em outros termos, tanto o “universalismo moderno” do período das vanguardas artísticas europeias e, após a segunda grande guerra, norte-americanas como o “relativismo pós-moderno” ou “pós-colonialista”, que afirma a coexistência de “identidades culturais” enquanto “diferenças exóticas” a serem preservadas no sentido do *cultural studies* (BOURRIAUD, 2009, p. 170-188). Em síntese: as noções de “arte radicante” e “altermodernidade”, núcleo do livro, permitem ao autor realizar uma análise nuançada da modernidade artística uma vez que não propõem nem o mero resgate da arte de vanguarda, nem sua simples refutação, mas repensá-la segundo as contradições do presente. São categorias que possibilitam, por exemplo, articular em novos termos noções que, no contexto neoconservador do debate sobre o pós-modernismo nos anos 1980, foram tidas como derogadas, como a crença de que a arte movida pelas ideias do “novo” ou “invenção” poderia contribuir para a modificação da sociedade. Essa tentativa, contudo, de relacionar a arte radicante pós-vanguardista à arte radical vanguardista – mesmo admitindo as mudanças no imaginário artístico – suscita ao menos três questões, como veremos.

Destaquem-se, antes, dois exemplos de arte radicante entre a centena que Bourriaud ameahou, apenas nesse livro. Dominique Gonzáles-Forester, referida frequentemente pelo autor, exibiu na Documenta de Kassel, em 2002, “Parque: um plano de fuga” (BOURRIAUD, 2009, p. 72). “No meio do imenso parque arborizado da cidade”, a artista criou um “[...] espaço composto de elementos díspares oriundos dos diferentes países em que passara temporadas (uma cabine telefônica carioca; rosas colhidas na Índia; ou um banco do México), enquanto excertos de filmes eram projetados sobre um pavilhão de inspiração modernista” (BOURRIAUD, 2009, p. 73). Trata-se aqui, segundo o autor, de uma “[...] apresentação direta da matéria exótica mediante uma transferência operada pela forma”: “[...] um espaço mental

radicante, surgido de uma diáspora de signos implantados em um solo circunstancial” (BOURRIAUD, 2011a, p. 72). Rirkrit Tiravanija organizou, por sua vez, em 1998, “[...] uma expedição de um mês em um *motor-home*” pelos “locais míticos da cultura norte-americana” como o Grande Canyon e a Disneylândia na companhia de cinco estudantes de arte tailandesa (BOURRIAUD, 2011a, p. 125), sendo que, durante o percurso, o artista e sua equipe disponibilizavam as informações coletadas em um *website* e produziam vídeos, exibidos posteriormente no Museu da Filadélfia. Essa expedição, segundo Bourriaud, criou por meio de “processos de filtragens”, “cartografias alternativas do mundo contemporâneo”; ou seja, “ativando o espaço através do tempo e o tempo através do espaço”, Tiravanija recusou, “insidiosamente” – ainda na intenção do autor – a paralisia da experiência viva nos estereótipos do turismo cultural global (BOURRIAUD, 2011a, p.126).

A primeira questão é a da efetividade da forma artística, seja evento ou instalação, desses exemplos de arte radicante. Perguntar se nessas “obras” a dita realidade existente é rearticulada na forma artística de sorte a constituir-se enquanto “poética”, não significa – como supõe Bourriaud em suas respostas aos críticos – assumir a postura de “aduanheiro da cultura” (BOURRIAUD, 2011a, p. 105). Pois, se o intento desses artistas é criar uma “obra” (ou “prática”) que produza “alguma atividade, algum pensamento”, como quer o autor, é preciso verificar em que medida se articulam, na imanência da forma artística, enquanto metáfora, a estética e a política (BOURRIAUD, 2011a, p. 125); porque sem essa elaboração a obra acaba, malgrado o intento do artista, reduzida a prolongamento da realidade existente, o que implica a neutralização da poética e o desvanecimento da política. Dito sem meias-medidas: há um *déficit* de análise da forma artística nos ensaios de Bourriaud, haja vista que o autor não mostra como Forester ou Tiravanija, por exemplo, engendram linguagem poética a partir de elementos da realidade empírica.

É verdade que, segundo Bourriaud, a arte contemporânea questiona justamente a ideia de “sintaxe da forma artística” que vigorou no período das vanguardas, pois “[...] não se trataria mais de gerar sentido através de signos representados”, mas “de produzir relações com o mundo” (BOURRIAUD, 2011a, p.157). Como o artista já “[...] não fundamenta sua obra na expressividade estrutural de signos”, o autor limita-se então a indicar, laconicamente, como “princípio compositivo” da arte atual, a “navegação sinuosa” pela “constelação de signos” (BOURRIAUD, 2011a, p. 101). É o que se verifica na arte radicante, que coloca “[...] em cena uma massa crítica visual através

da acumulação caótica de informações e formas produzidas pela indústria”, cabendo ao espectador “[...] traçar um percurso pessoal em meio a este excesso de informações” (BOURRIAUD, 2011a, p.117). Embora Bourriaud afirme que o artista radicante “conecta níveis heterogêneos de discurso”, como essas conexões – os “modos de tratamento” dos “pacotes de informação” – nunca são especificadas, suas obras acabam limitadas, aos olhos do leitor, a *pots-pourris* de signos descosidos que envolvem o corpo sensório-motor do público – o “[...] novo academicismo da arte contemporânea”, segundo Rosalind Krauss (BOURRIAUD, 2011a, p.125). Ou seja: renunciando à ideia de sintaxe da forma artística (que pode ser estendida ao gesto ou evento), a arte radicante parece sucumbir, não raras vezes, às exigências de comunicação impostas pelo mercado e pela indústria do entretenimento.

O segundo problema são as referências mobilizadas pelo autor para enraizar a arte radicante na tradição da arte moderna. Bourriaud aproxima, por exemplo, “a produção de formas mediante coleta de informações” da “cultura do uso”, de Marcel Duchamp, que, nos anos 1910, como se sabe, introduziu alterações em objetos utilitários com a finalidade de exibi-los como obras de arte. Na arte contemporânea, encontraríamos procedimento semelhante ao do *ready-made*: o “deslocamento” entendido como uma “sorradeira forma de uso do mundo comum” com efeito liberatório (ou “comunismo formal”) (BOURRIAUD, 2011a, p. 152-154). Nos dois casos, teríamos “retratamentos, reciclagens, tráficos, bricolagens”, que o autor também aproxima das “mixagens de um *Deejay*” (BOURRIAUD, 2011a, p. 166). Não se pode, contudo, esquecer que Duchamp criticou com seus *bric-à-bracs* irônicos a noção de uso no sentido de *produtivismo*, enquanto que, para Bourriaud, o artista de hoje reage à “aceleração do capitalismo global” com “mais movimento” (BOURRIAUD, 2011a, p. 172). Recorde-se, nessa direção, que enquanto os *inutensílios* de dadá tinham como objetivo estancar o movimento, ou ao menos desacelerá-lo – como reforça o próprio silêncio de Duchamp –, o DJ recoloca os signos uma vez modificados a ressoar em balada ou batida incessante. Mudando o tom: em MD, temos *ralenti*: nada ou quase uma arte, própria à estética da recusa de Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud ou John Cage; enquanto, no DJ, temos *rave, techno-pop*, ao modo *flash mob* em consonância com a “cultura coletivista da internet” (BOURRIAUD, 2011a, p. 172).

Essa intervenção, baseada no desvio (“*détournement*”) oriundo de Duchamp, foi sistematizada, segundo Bourriaud, pela Internacional Situacionista

nos anos 1960 e 1970. O “desvio de elementos estéticos pré-fabricados” da arte radicante é agora remetida pelo autor à radicalidade da prática de Guy Debord e Raoul Vaneigen (BOURRIAUD, 2011a, p. 82). Essa nova filiação, no entanto, também requer investigação de paternidade, pois, embora seja aceitável que tanto os artistas radicantes quanto os situacionistas buscavam “inventar espaços na vida cotidiana” que se subtraíssem à dominação do poder, não se pode esquecer que a Internacional Situacionista se afirmava como uma teoria e prática da revolução de raiz marxista. Dessa forma, as “paradas” do artista nômade, co-habitadas pelo público, são muito diferentes da experiência das “ocupações” dos *ennagés* movidas pelo sentido de urgência nos anos 1960 e 1970. Se o artista radicante visa à criação de espaços de discussão entre “discursos heterogêneos” de “diferentes culturas” – “um lugar de espera para descansar e viver bem”, em que “as pessoas convivem antes de partirem em direções distintas” na caracterização de Hans Obrist – os conselhos de operários e de estudantes, defendido pelos situacionistas, atuavam sobre o funcionamento da economia, promovendo o “questionamento geral da sociedade” (BOURRIAUD, 2011a, p. 41).³ Sua “luta revolucionária”, que objetivava a “abolição das classes” e o “trabalho alienado”, nas palavras de ordem do período, é muito distinta do “ato de solidariedade social” intentado pelo artista radicante (BOURRIAUD, 2011a, p. 97). É possível indagar, até mesmo, se os espaços de “trocas culturais”, inseparáveis do meio artístico, não se constituiriam como simulacro de uma sociabilidade real, porque no espaço público, marcada pelos conflitos, como em maio de 1968, em França.

Deve-se acentuar, portanto, que na caracterização da “subjetividade emergente” nos espaços de arte radicante, Bourriaud relaciona os anos 1960 e 1970 aos anos 1990 e 2000. Nas “cartografias alternativas” da arte da pós-produção, a “subjetividade do artista” não se constituiria enquanto “identidade estável e fechada sobre si mesma”, mas como “construção”, sempre temporária, ao longo de uma trajetória errante, mediante “atos sucessivos de tradução cultural” (BOURRIAUD, 2011a, p. 122-123). Deixando de lado a imprecisão da noção de “tradução” que perpassa todo o texto, acentue-se, tão-somente, o uso por Bourriaud da noção de “subjetividade esquizo” de *O Anti-Édipo* (1973) e *Mil Platôs* (1980), de Gilles Deleuze e Félix Guattari (BOURRIAUD, 2011a, p. 54)⁴; pois é preciso distinguir os “fluxos descodificados” e

³ Cf. OBRIST, H.U. *Don't Stop*. New York/Berlin: Sternberg, 2006; e também, do mesmo autor, *Arte agora*: em 5 entrevistas, São Paulo: Alameda, 2006.

⁴ Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. São Paulo: Editora 34, 2010; e também, dos mesmos autores, *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, 5V. São Paulo: Editora 34, 1995-1997.

“desterritorizados” que deslizam pelo “corpo do *socius*”, no sentido das “micropolíticas do desejo” e da “revolução molecular”, na língua de Deleuze e Guattari, do “relato dialogado entre o sujeito e as situações que ele atravessa, e nas quais prende suas raízes”, no sentido das “trocas culturais” de Bourriaud (BOURRIAUD, 2011a, p. 126). Em conclusão: o artista radicante não é movido pelo intento de libertar a potência revolucionária do desejo, abrindo-se à imponderabilidade do devir, mas pela ideia de “negociação infinita”, enquanto prática intersubjetiva análoga a do agir comunicativo esteticamente motivado, conforme o paradigma da comunicação (BOURRIAUD, 2011a, p. 54). De forma singular, Gilles Deleuze e Jürgen Habermas co-habitam sem atrito a plataforma literária, feita de mixagens, de Bourriaud.

Ressalve-se, em terceiro lugar, que *Radicante* é militante, porque se reporta a *certa* arte contemporânea, objeto de críticas e curadorias anteriores do autor. Bourriaud foi cofundador e diretor do *Palais de Tokyo*, de 2000 até 2006, curador de arte contemporânea da Fundação Gulbenkian, de 2008 a 2010, e da *Fourth Tate Triennial*, em 2009, intitulada *Altermodern*, além de editor de *Documents sur l'Art*, de 1992 a 2000. Dessa maneira, o recorte desse livro faz-nos refletir também sobre a relação entre a tarefa da crítica e a função curatorial; ou, mais precisamente, se Bourriaud, enquanto teórico da arte, não visaria à certificação de suas curadorias, e, enquanto curador, não almejaria a legitimação de seus textos críticos. É o que pode sugerir o modo de enunciação oscilante de seus livros, situado entre a descrição e a prescrição, esta última evidenciada em seu subtítulo: “por uma estética da globalização”. Essas ressalvas ligeiras não almejam atenuar a relevância de seus textos, mas ao contrário, mostrar que eles suscitam vivo interesse no leitor. São livros, cabe frisar, que em boa prosa efetuam análises rigorosas, raras porque eruditas, de *determinada* produção artística, e não da cena tão plural da arte contemporânea, como pode ser levado a supor o leitor. Publicações que, suprimindo em boa hora lacuna editorial, atendem tanto ao público leigo em arte contemporânea, quanto ao público a ela afeito, pois todos tirarão de sua leitura, decerto, grande proveito.

Recebido em: 22.03.2012

Aceito em: 06.05.2012

