



DA ESTÉTICA RELACIONAL À ESTÉTICA RELACIONANTE: NOTAS SOBRE A MUDANÇA DE PARADIGMA NO INTERIOR DO PENSAMENTO DE NICOLAS BOURRIAUD

Leonardo da Silva Rodrigues¹

FROM RELATIONAL AESTHETICS TO RELATIONANT AESTHETICS:
NOTES ON THE PARADIGM CHANGING IN NICOLAS BOURRIAUD'S THOUGHT

DE L'ESTHÉTIQUE RELATIONNELLE À L'ESTHÉTIQUE RELATIONNANT:
NOTES SUR LE CHANGEMANT DE PARADIGME DANS LA PENSÉE DE NICOLAS BOURRIAUD

¹ Mestrando em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Bacharel em Filosofia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Campus de Marília. CV: <http://lattes.cnpq.br/2342576131444718>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2739-4164>. E-mail: leorodrigues20@gmail.com.

RESUMO

O artigo tem como objetivo sugerir uma significativa mudança de paradigma em curso no interior de um dos modelos teóricos mais influentes no rol das produções e debates estéticos na contemporaneidade, a saber, a ideia de estética relacional, tal como foi concebida pelo teórico e curador francês Nicolas Bourriaud. Mostra como nas últimas exposições com curadoria de Bourriaud, a temática do Antropoceno, isto é, a nova era geológica na qual a humanidade estaria adentrando, ganha uma hegemonia na seleção de artistas, obras e temas trabalhados, e demanda uma expressiva revisão de postulados centrais para a consolidação de tal estética relacional, especialmente no que diz respeito à primazia das relações inter-humanas e à questão da aceleração dos fluxos radicantes.

Palavras-chave: Estética relacional. Radicante. Antropoceno.

ABSTRACT

The article aims to suggest a significant paradigm shift taking place within one of the most influential theoretical models in the role of contemporary aesthetic productions and debates, namely, the notion of relational aesthetics, as it was conceived by the theorist and french curator Nicolas Bourriaud. It shows how in the last exhibitions curated by Bourriaud, the Anthropocene theme, that is, the new geological era in which humanity would be entering, gains a hegemony in the selection of artists, works and themes worked, and demands an expressive revision of central postulates for the consolidation of such relational aesthetics, especially with regard to the primacy of inter-human relations and the question of accelerating radicant flows.

Keywords: Relational aesthetics. Radicant. Anthropocene.

RESUMEN

L'article vise à suggérer un changement de paradigme significatif qui s'opère au sein de l'un des modèles théoriques les plus influents dans les rôles des productions et des débats esthétiques contemporains, à savoir l'idée d'esthétique relationnelle, telle qu'elle a été conçue par le théoricien et curateur français Nicolas Bourriaud. Il montre comment, dans les dernières expositions organisées par Bourriaud, le thème de l'Anthropocène, c'est-à-dire la nouvelle ère géologique dans laquelle l'humanité entrerait, acquiert une hégémonie dans la sélection des artistes, des oeuvres et des thèmes travaillés, et exige une révision expressive des postulats centraux pour la consolidation de cette esthétique relationnelle, notamment au regard de la primauté des relations interhumaines et de la question de l'accélération des flux radicants.

Mots-clefs: Esthétique relationnelle. Radicant. Anthropocène.

O projeto de uma estética relacional

Um dos modelos teóricos mais influentes no interior das produções e debates estéticos na contemporaneidade paira na noção de “estética relacional”, tal como foi concebida pelo teórico e curador francês Nicolas Bourriaud. Bourriaud foi diretor do Palais de Tokyo, em Paris, durante seis anos, além de ter sido editor da revista *Documents sur l’art* e também atuar como curador de arte contemporânea na Fundação Gulbenkian e na Fourth Tate Triennial. Durante toda sua trajetória, sua produção teórica andou em consonância com suas intervenções curatoriais, de modo a lançar tendências e sugerir caminhos para a compreensão da atividade artística numa época onde tanto as metanarrativas que ditaram o horizonte das vanguardas artísticas na modernidade, quanto o pluralismo discursivo que percorreu as práticas estéticas na pós-modernidade, parecem ter se exaurido.

O grosso de sua produção teórica, que se inicia com a publicação de *Estética relacional*, em 1998, e segue com *Formas de vida*, em 1999, *Pós-produção*, em 2004, e *Radicante*, em 2009, acompanha a curadoria de uma série de exposições nas quais seus referenciais teóricos circundam os desafios da globalização, e investem em noções como a de intercâmbio, comunicação, fluxos etc. Porém, tal paradigma parece ser objeto de uma significativa revisão em curso no interior de suas intervenções conferenciais e sobretudo na organização curatorial de suas três últimas exposições, a saber, *The Great Acceleration* (Bienal de Taipei, 2014), *Crash Test* (La Panacée, 2018) e *The Seventh Continent* (Bienal de Istambul, 2019), configurando o que Bourriaud batizou de “trilogia do Antropoceno”.² Contudo, antes de esmiuçar propriamente a natureza de tal mudança, será necessário reconstituir um percurso pelos seus

2 Este nome foi sugerido por Bourriaud em uma entrevista para Anna Zizlsperger, para o site Exhibist. Disponível em: <https://exhibist.com/curator-of-the-seventh-continent-an-interview-with-nicolas-bourriaud/>. Acesso em: 22 de abril de 2022.

escritos-chave, com o intuito de introduzir o núcleo de suas reflexões sobre o estatuto da arte na contemporaneidade.

É possível traçar uma linha ascendente, ainda que não homogênea, entre o conteúdo apresentado já no livro *Estética relacional* e sua versão “aprimorada”, com considerações feitas de modo retroativo, presentes em *Radicante*. Nestas obras, Bourriaud reflete sobre o estatuto de certa produção artística na contemporaneidade. O momento em que Bourriaud começa a escrever são os anos 1990. Até ali, durante o século XX, a arte passou por transformações circunstanciais, que expandiram indubitavelmente seu arsenal, tanto formal quanto conceitual. Das vanguardas históricas do início do século, passando pelas neovanguardas das décadas de 1950 a 1970, até a produção dita pós-moderna, em voga ao menos desde o início da década de 1980, a arte viu simultaneamente seu “fim” (promulgado por inúmeros Manifestos modernos e intentado através do mote vanguardista de fusão entre arte e vida) e seu “recomeço” (no interesse de certa produção pós-moderna pelas linguagens da tradição). A propósito deste recomeço, é interessante notar como um setor significativo da arte pós-moderna aderiu à reutilização dos suportes tradicionais da história da arte, em um momento no qual a arte parecia ter superado toda ideia de suporte e caminhado rumo à desmaterialização plena e ao hermetismo conceitual, como fica evidente no retorno da pintura e do cavalete, presente tanto na Transvanguarda italiana, como no Neoexpressionismo alemão e também em certa pintura anglo-americana, inspirada no *graffiti painting*.

Contudo, o intento vanguardista de fundir arte e vida não é totalmente descartado por Bourriaud. Malgrado o episódio pós-moderno de retorno aos suportes tradicionais, o que acompanhará certa postura hegemônica de artistas a partir dos anos 1990 é uma nova associação entre arte e vida, não mais nos termos consagrados às vanguardas e neovanguardas artísticas, mas através da proliferação de uma “arte colaborativa”, que substitui a ideia vanguardista de “utopia”, associada

à invenção de uma realidade futura totalmente outra, por um uso alternativo da realidade existente. Ou como dirá o próprio Bourriaud: “Em outros termos, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista” (BOURRIAUD, 2009a, p. 18). Assim sendo, há uma reorganização significativa da dimensão tácita da obra de arte na contemporaneidade. Se para um determinado segmento da arte moderna, sobretudo de matriz construtiva, foi necessário investir na proliferação de objetos artísticos via *design*, que eram simultaneamente belos e úteis, com o intuito de transformar o entorno da paisagem urbana e afetar diretamente a sensibilidade do transeunte, para o artista relacional isso será alterado: “A forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica” (BOURRIAUD, 2009a, p. 29).

Nesse sentido, Bourriaud é enfático ao insistir na peculiaridade da produção contemporânea. A arte relacional não seria uma espécie de revival de algum movimento artístico ou estilo anterior, mas nasceria da percepção – inédita, segundo Bourriaud – de que é a própria esfera das relações humanas que constitui o lugar por excelência da obra de arte. Desse modo, a questão deixa de ser uma ampliação dos limites da arte, questão que, segundo Bourriaud, teria vigorado até os anos 1970, e passa a residir na capacidade de testar a potência de resistência da prática artística no interior do campo social global. A cultura modernista, sintetizada na expressão “tradição do novo”, do crítico Harold Rosenberg, passa a ser suplantada por práticas que enfatizam relações de alteridade numa cultura entendida como eclética: “As utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar a microutopias cotidianas e a estratégias miméticas” (BOURRIAUD, 2009a, p. 43).

Para Bourriaud, essa forma estética seria o palco por excelência da arte na época da globalização. Obras como as de Mark Dion, Peter Fend

e Dan Peterman recriariam modelos sócio-profissionais de sociabilidade e aplicariam métodos de produção no interior do espaço da obra. Dessa forma, o artista atuaria no campo real da produção de serviços e introduziria no espaço de sua prática uma ambiguidade entre a dimensão estética dos objetos selecionados e sua dimensão funcional, utilitária. Outros artistas, como Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno e Maurizio Cattelan, investem em tipos pré-existentes de relacionalidade, onde o artista se insere para extrair formas e produzir uma temporalidade alternativa àquela do mundo da vida. Como na famosa intervenção de Tiravanija em uma galeria de Nova York, em 1992, na qual o artista converteu a galeria de arte em uma cozinha onde eram servidos arroz e curry de graça ao público, fazendo com que essa experiência aproximasse os receptores da obra de modo interativo e os conduzisse a criar ali, ainda que provisoriamente, uma sociabilidade singular frente ao ritmo da vida cotidiana. Dessa forma, tais artistas produzem “[...] espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído” (BOURRIAUD, 2009a, p. 62).

Em *Pós-produção*, Bourriaud aprofunda as teses de *Estética relacional* e direciona seu olhar para as formas de saber e de produzir surgidas em tal paisagem cultural contemporânea. Assim, se *Estética relacional* se centrava na sensibilidade coletiva na qual se inserem novas formas artísticas, enfatizando o aspecto interativo e convivial da produção artística em tal época, *Pós-produção* apresenta um itinerário de “[...] como se orientar no caos cultural e como deduzir novos modos de produção a partir dele” (BOURRIAUD, 2009b, p. 9). Nessa espécie de “guia cultural”, Bourriaud sugere práticas que visam reprogramar obras já existentes, habitar estilos e formas historicizadas, usar a própria sociedade como um repertório para extração de novas formas e recorrer à moda e aos media para criar novos signos. No interior dessa pluralidade de práticas, às quais

Bourriaud sempre relaciona um vasto número de artistas, a figura do DJ e do internauta que navega nas redes são tidas por ele como imagens paradigmáticas do artista da pós-produção:

O DJ aciona a história da música, copiando/colando circuitos sonoros, relacionando produtos gravados. Os artistas, por sua vez, habitam ativamente as formas culturais e sociais. O internauta cria seu próprio site ou home page; levado a consultar constantemente as informações obtidas, ele inventa percursos que pode salvar em seus favoritos e reproduzir à vontade (BOURRIAUD, 2009b, p. 15).

Em todos esses exemplos, porém, opera de modo subterrâneo a figura do “semionauta”, termo criado por Bourriaud em *Formas de vida*, que designa artistas e produtores que inventam percursos pessoais através da extração de signos. Nos termos de Bourriaud: “Um semionauta concebe itinerários e os permeia com obras, ações e projetos. Trata de esboçar linhas de pensamento no campo dos fenômenos sociais, culturais ou mentais” (BOURRIAUD, 2011a, p. 148). O semionauta pode tanto isolar elementos que se encontram associados, como pôr em contato realidades heterogêneas, ou mesmo agir no interior de canais comunitários, concebendo novas aberturas e fluxos. Ele é um “gestor dos movimentos de signos”, nos termos de Bourriaud (2011a).

Nessa empreitada, as figuras de Deleuze e Guattari ganham uma centralidade notável. Já em *Estética relacional*, Bourriaud se valia dos trabalhos de Guattari na clínica, presente em ideias como as de “objeto parcial”, de matriz kleiniana, para definir as obras de arte na contemporaneidade como “enunciadores parciais”, nos quais a tradicional autonomia do objeto artístico é questionada. Ou seja, Bourriaud dirá que há todo um segmento semiótico da obra que é destacado da produção subjetiva coletiva e que exemplifica práticas estéticas contemporâneas, como o *sampling* de imagens e informações próprio ao artista da pós-produção. Dessa forma, essa estratégia de objetividade parcial da obra

força um *continuum* dela com a vida, realizando de maneira específica o projeto moderno de fusão entre arte e vida e afastando, com isso, o ideário da obra autônoma: “Essas obras [contemporâneas] já não são pinturas, esculturas, instalações, termos que correspondem a categorias do domínio e à ordem dos produtos, e sim meras *superfícies*, *volumes*, *dispositivos* que se encaixam em estratégias de existência” (BOURRIAUD, 2009a, p. 141). Porém, é principalmente em *Radicante* que vemos um uso mais ostensivo dos trabalhos de Deleuze e Guattari por parte de Bourriaud, sobretudo no que diz respeito à noção de “rizoma”, elaborada pelos autores em *Mil Platôs*. A própria adoção do termo “radicante”, oriundo da botânica, se justifica para o autor com base na ideia de “rizoma”. “Radicante” é a planta que não conta com uma raiz única para crescer, isto é, planta que possui várias raízes ou que tem a capacidade de produzi-las quando replantada. Por conseguinte, o artista radicante é aquele que estaria em constante movimento, nomadismo, sem a necessidade ou o objetivo de fincar raízes. “Radical”, por sua vez, seria o termo que melhor define o modernismo nas artes, com sua obsessão em “desbastar, depurar, eliminar, subtrair, retornar a um princípio primeiro” (BOURRIAUD, 2011b, p. 43). Essa paixão pela radicalidade, pela raiz, seria visível, segundo Bourriaud, tanto nas vanguardas quanto nas neovanguardas artísticas: “O inconsciente para o surrealismo, a noção de escolha para o *ready-made* duchampiano, a situação vivida para a Internacional Situacionista, o axioma ‘arte = vida’ para o movimento Fluxus, o plano do quadro na monocronia...” (BOURRIAUD, 2011b, p. 43), todos esses procedimentos servindo de exemplo para esse apego ao gesto fundador, ao momento estético decisivo do qual partem todos os demais momentos, uma “volta às origens”.

Para Bourriaud, é necessário se desvencilhar desta radicalidade própria ao modernismo, postura obsoleta frente aos desafios da globalização, e que não deixa de fazer eco aos vários fantasmas internos à própria modernidade, como um certo colonialismo, visível através

da “[...] propensão a assimilar as diferenças a certos passadismos e a impor a tudo suas normas, seu relato histórico e seus conceitos como sendo ‘naturais’, e portanto espontaneamente partilháveis por todos” (BOURRIAUD, 2011b, p. 12). Contudo, seria necessário afastar-se dos limites do modernismo sem com isso cair no relativismo pós-modernista, que também apresenta uma versão de “[...] solapamento da radicalidade e de qualquer ancoragem estética partidária” (BOURRIAUD, 2011b, p. 45), com sua propensão ao simulacro e aos identitarismos compostos de signos que são redutíveis a valor de troca no mercado cultural. A fluidez e o intercâmbio próprios ao pós-modernismo teriam sido cooptados pelo “[...] amplo movimento de desterritorialização através do qual se realiza o capitalismo” (BOURRIAUD, 2011b, p. 46). Assim, as práticas artísticas em voga a partir da década de 1980 não têm qualquer relação com ideias positivas deixadas pelo legado modernista, como a de transformação social radical, e padecem de uma anomia que é evidente por meio das citações a motivos e temas da tradição, onde “[...] os materiais da história da arte se revelam disponíveis, utilizáveis no papel de meros signos, como que desvitalizados por sua separação das significações ideológicas que justificaram seu surgimento em um dado momento da História” (BOURRIAUD, 2011b, p. 46).

Contra o universalismo modernista, mas também o ecletismo pós-modernista, Bourriaud concebe a noção de “altermodernidade”, a modernidade do século XXI, palco no qual o artista relacional, agora chamado de radicante, está aberto para instituir um novo regime de negociações culturais, através de uma postura móvel e um exercício contínuo de traduções. Os novos sujeitos que encarnam o “espírito do tempo” próprios à globalização são, com efeito, “o migrante, o exilado, o turista e o errante urbano” (BOURRIAUD, 2011b, p. 49). Em síntese, sujeitos que estão em constante fluxo, em alta velocidade, fomentando uma subjetividade emergente marcada pela ideia de uma negociação incessante de sentidos, através de uma prática intersubjetiva análoga a do

agir comunicativo. Como sintetizará Ricardo Fabbrini: “De forma singular, Gilles Deleuze e Jurgen Habermas co-habitam sem atrito a plataforma literária, feita de mixagens, de Bourriaud” (FABBRINI, 2012, p. 265).

E se nessa era de fluxos migratórios e de nomadismo planetário, onde as barreiras parecem não existir, houver nova ameaça de assimilação entre os fluxos do artista radicante e a desterritorialização própria ao capitalismo financeiro, a solução dada por Bourriaud é mais velocidade:

O capitalismo global parece ter confiscado os fluxos, a velocidade, o nomadismo? Sejamos ainda mais móveis. Nem pensar em nos deixar acuar, compelidos e forçados, para saudar a estagnação como ideal. O imaginário mundial é dominado pela flexibilidade? Inventemos para ela novos significados, inoculemos a longa duração e a lentidão extrema no próprio cerne da velocidade, em vez de lhe opor posturas rígidas ou nostálgicas. (BOURRIAUD, 2011b, p. 51).

A estética relacional face ao Antropoceno

O modelo estético concebido por Bourriaud foi alvo de inúmeras críticas ao longo dos anos. A mais fundamental entre elas aponta para o caráter meramente compensatório ou reparador que a arte assume na produção dos artistas relacionais. Isto é, em pleno regime neoliberal, onde há uma atomização sem precedentes do domínio social e uma pauperização cada vez maior de políticas públicas que forneçam subsídios para minimizar o abismo entre classes sociais marcado pela concentração de renda crescente e pela dificuldade de acesso a direitos civis, o papel da arte seria suprir a lacuna de modo superficial onde haveria uma ausência do Estado, criando espaços alternativos de socialidade através de condições excepcionais de existência. Com isso, há um esvaziamento da dimensão eminentemente crítica das obras, tidas como reféns dessa sociabilidade simulada. É nesse sentido também que uma parte dessas

críticas irá questionar a própria natureza da sociabilidade encenada no interior dessas obras, perguntando-se, a propósito de tal empreitada artística, se o que há não é tão somente um “arremedo” de reconciliação social, que supõe a “boa vontade” dos agentes envolvidos e constitui, com isso, um tipo de assistencialismo estéril. Desse modo, como sintetiza Ricardo Fabbrini:

O problema [...] é verificar se estes espaços substitutivos podem funcionar efetivamente como elementos de recomposição dos espaços políticos, ou se eles correm o risco de assumirem a função de seus substitutos paródicos. Ou ainda: examinar se na tentativa de suprir a ausência de políticas sociais, o que teríamos nos espaços de arte relacional é uma sociabilidade glamourizada, fictícia porque factícia – um espaço polido e desdramatizado, um simulacro, enfim, da sociabilidade dita real porque fundada na imprevisibilidade e nos conflitos (FABBRINI, 2010, p. 19).

Em certa medida, o próprio Bourriaud está ciente de alguns desses problemas aludidos pela crítica. Contudo, uma questão tem se mostrado incontornável em suas últimas intervenções, tanto em palestras e conferências, quanto na própria curadoria de exposições, e que aponta para uma notável revisão de postulados centrais que marcaram os temas relativos à estética relacional: trata-se da crise suscitada pelo Antropoceno. A expressão “Antropoceno” foi cunhada pela primeira vez pelo químico Paul Crutzen durante um encontro do International Geosphere-Biosphere Programme (IGBP), na Cidade do México, em 2000, e desenvolvida por Crutzen e Eugene Stoermer em uma *newsletter* publicada posteriormente (CRUTZEN & STOERMER, 2000). Ela faz alusão à nova época geológica que a humanidade estaria vivenciando, na qual as sucessivas intervenções proporcionadas pelo Homem na Natureza – tais como a acidificação dos oceanos, depleção do ozônio na estratosfera, poluição do ar e dos rios, perda de biodiversidade, queimadas em áreas ambientais, interferência nos ciclos de fósforo e nitrogênio etc – teriam alterado significativamente

o eixo geoclimático da Terra, substituindo a época anterior, denominada Holoceno, do período Quaternário, que teria vigorado por mais de 11 mil anos.

Em linhas gerais, a crise evocada pelo Antropoceno desestabiliza vários operadores construídos ao longo dos séculos no interior do pensamento ocidental. O mais fundamental deles é a oposição entre Natureza e Cultura. Conforme mostra o antropólogo francês Philippe Descola, em *Par-delà nature et culture*, a história dessa oposição no Ocidente marca um movimento que se inicia no pensamento grego através do conceito de *Physis*, que teria contribuído para uma primeira autonomização da ideia de Natureza. Na figura de Aristóteles, por meio de uma seleção rígida de tipo causal, o termo passará a ser estendido ao conjunto dos seres vivos no interior de uma abordagem analítica de caráter taxonômico, de modo que “[...] todo ser é definido por sua natureza, concebida ao mesmo tempo como princípio, como causa e como substância” (DESCOLA, 2015, p. 124). No entanto, para Descola, em Aristóteles os humanos ainda fazem parte da Natureza. É com o pensamento medieval, porém, que os humanos passarão a ser considerados exteriores e, em certo sentido, superiores à natureza. Segundo Descola, “[É] ao cristianismo que nós devemos essa segunda reviravolta, com sua dupla ideia de uma transcendência do homem e de um universo retirado do nada pela vontade divina” (DESCOLA, 2015, p. 129). Disso se segue a autonomização efetiva e o consequente rebaixamento da ideia de Natureza, que durante as revoluções científicas iniciadas no século XVI, terá mudado de estatuto por meio de uma série de processos simultâneos, associadas à geometria, à óptica e à taxonomia, e a passagem de um conhecimento fundado na interpretação das similitudes para uma ciência universal de ordem e medida. Por fim, há a autonomização da ideia de Cultura, acompanhada pela autonomização do próprio dualismo entre Natureza e Cultura, no qual, segundo Descola, a antropologia terá um papel central, sobretudo aquele de matriz evolucionista, que “[...] admite como possível e necessária

a comparação de sociedades ordenadas em função do grau de realização de suas instituições culturais, expressões mais ou menos elaboradas de uma tendência universal da humanidade a dominar as restrições naturais e as determinações instintivas” (DESCOLA, 2015, p. 139).

É nesse sentido que Descola apresenta como o Ocidente deve à autonomização do dualismo entre Natureza e Cultura uma “[...] crença de que a humanidade se civiliza pouco a pouco controlando sempre mais a natureza e disciplinando mais e mais seus instintos” (DESCOLA, 2015, p. 153). E como a crise suscitada pelo Antropoceno muda este cenário? Em primeiro lugar, a própria ideia de uma oposição entre Natureza e Cultura deixa de fazer sentido a partir dos termos em que ela se consolidou. Como sintetizam Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski, com o Antropoceno, há uma “naturalização” do polo cultural e uma “culturalização” do polo natural, apontando, antes, para a severa arbitrariedade desta divisão:

A transformação dos humanos em força geológica, ou seja, em um fenômeno ‘objetivo’, em um objeto ‘natural’, em um ‘contexto’ ou ‘ambiente’ condicionante, se paga assim com a intrusão de Gaia no mundo humano, dando ao Sistema Terra a forma ameaçadora de um *sujeito histórico*, um agente *político*, uma pessoa moral (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 26).

A rigor, tal diagnóstico está presente em uma miríade de autores e sob diversos ângulos. O Antropoceno seria caracterizado, de um modo geral, como uma “época” no sentido geológico do termo, mas que aponta para o fim da ideia mesma de “epocalidade”, tanto histórica quanto natural. Os efeitos que o Antropoceno introduz na geofísica da Terra se dão em outra ordem temporal, isto é, não mais nos termos da história humana, que envolve uma espécie de aceleração contínua e transformadora, e que pode alterar estruturas políticas e sociais inteiras em um lance

intempestivo de acontecimentos, mas na vagarosa assimilação geofísica ao longo de séculos, ou mesmo milênios.

Brincando com o fato de que as análises políticas contemporâneas apontam para uma espécie de “falta de espírito revolucionário” nas sociedades, Bruno Latour dirá que é esta silenciosa revolução representada pelo Antropoceno que deveria ganhar a notória centralidade nos debates políticos, uma vez que “[...] a revolução já ocorreu, os eventos que temos que confrontar não estão situados no futuro, mas no passado recente” (LATOURE, 2017, p. 39). É dessa forma, aliás, que se altera o vetor da ação emancipatória na contemporaneidade. Uma vez que o Antropoceno já ocorreu, isto é, que sua crise não está marcada para acontecer em um futuro próximo, mas data de um passado recente, o próprio sentido da ação política torna-se um recurso para postergar os estragos dele decorrentes. Não apenas no que diz respeito à ordem temporal, mas também à condição espacial, o Antropoceno representa uma desorientação sem precedentes. Se as artes plásticas no Renascimento contribuíram, através de um jogo óptico e perspectivo, para opor de modo funcional figura e fundo – constituindo assim o campo da representação visual –, no Antropoceno há uma inversão notável entre forma e fundo, sendo que o “[...] o ambientado se torna ambiente (o ‘ambientante’) e reciprocamente: crise, com efeito, de um cada vez mais ambíguo ambiente, que não mais sabemos onde está em relação a nós, nem nós em relação a ele” (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 26). Em razão disto, perdem-se as medidas e escalas tradicionais, e a noção mesma de um “progresso” na História tem seu sentido esvaziado.

No espaço deste breve cenário apresentado, o papel da arte é significativamente repensado por Bourriaud. Contudo, nem todas as implicações desta revisão são conscientes para o curador. Com efeito, Bourriaud atuou na curadoria de três exposições concebidas ao longo da última década, que assinalam um esforço para situar outros sujeitos e temas no palco central da estética contemporânea. Na exposição *The Great*

Acceleration, com curadoria concebida para a Bienal de Taipei, em 2014, vemos logo no título uma notável inversão. Se a estratégia sugerida por Bourriaud para evitar o risco de subordinação dos fluxos radicantes pelo movimento de desterritorialização próprio ao capitalismo financeiro em *Radicante*, como vimos, era mais aceleração e mais velocidade, no intuito de evitar qualquer risco de estagnação e manter-se em um movimento sempre maior, a exposição *The Great Acceleration* aponta para os efeitos causados por tal aceleração e desterritorialização incessante, revertida em danos proporcionalmente maiores à natureza, que não se adapta ao ritmo alucinatório de tais fluxos. Ou seja, até mais desolador que o risco de codificar os fluxos radicantes do indivíduo relacional através do código dos fluxos financeiros, é o fato de que essa urgência por fluidez incessante tem como corolário a escala de velocidade própria ao Antropoceno, batizada pelos cientistas de “Grande Aceleração”.

Com efeito, nesta exposição a estrutura das obras ainda segue algo como uma orientação própria à estética relacional, mas o sentido mesmo de sua produção muda. É o que se verifica, por exemplo, na instalação feita pelo grupo OPAVIVARÁ!, do Rio de Janeiro, chamada *Formosa Decelerator*. Nela, é colocada no espaço do museu uma peça que contém dezesseis redes, sustentadas por uma estrutura de madeira em formato de octógono, com uma mesa no seu centro, que possui vários tipos de ervas para consumo de chás por parte dos visitantes. A obra faz alusão às tradições ameríndias brasileiras, que lidam com ervas medicinais no interior de rituais e apresentam o local de repouso e conforto dos indígenas nas redes, associado pelos portugueses como um sinônimo de preguiça dos nativos. É nesse sentido que a obra explora a dimensão da não-productividade, volta-se contra a racionalidade de fins do cálculo capitalista, e opõe à aceleração e ao tempo furtivo e superficial da globalização, uma tenra ociosidade, uma morosidade despreocupada, uma ação não-ativa.

Na exposição seguinte, intitulada *Crash Test* e pensada para o centro artístico La Panacée, em Montpellier, no ano de 2018, Bourriaud investe na ideia, presente no catálogo de exibição da exposição³, de que os artistas contemporâneos têm lidado com o real em termos “moleculares”, isto é, organizando conexões entre realidades físico-químicas e culturas humanas. Aqui, a noção de “molecular” encontra subsídios no pensamento de Deleuze e Guattari, em especial na ideia de “revolução molecular”, tal como pensada por Guattari, e que apontava para uma instância comumente omitida nos debates sobre política e transformação social, a saber, a instância microestrutural onde pairam os afetos, onde incidem as “[...] lutas relativas às liberdades, novos questionamentos da vida cotidiana, do ambiente do desejo” (GUATTARI, 1985, p. 219).

Não deixa de ser curioso notar como lá onde Bourriaud tenta emplacar uma continuidade entre seus trabalhos e os de Deleuze e Guattari, ao insistir na ideia de trocas e fluxos contínuos, no interior de um movimento de desterritorialização dinâmica, mas dando centralidade ao papel da comunicação e ao agenciamento de signos como operadores próprios aos desafios levantados pela globalização, os próprios autores não enxergavam desse modo. Alguns anos antes da publicação de *Estética relacional* e, no entanto, já no interior dos debates sobre a globalização, Deleuze e Guattari refletiam sobre um certo cogito da comunicação que sondava sua época, e chegavam à constatação de que “[N]ão nos falta comunicação, ao contrário nós temos muita, nos falta criação. Nos falta resistência ao presente” (DELEUZE & GUATTARI, 2013, p. 118). Esta importante passagem, presente em *O que é a filosofia?*, de 1991, sintetiza uma crítica incisiva ao primado da intersubjetividade e da comunicabilidade, entendidos como simulacros da existência coletiva, e vê na filosofia e na arte um apelo à “[...] uma nova terra e um povo que não

3 Disponível em: <https://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=6255>. Acesso em: 25 de abril de 2022.

existe ainda” (DELEUZE & GUATTARI, 2013, p. 118). Desse modo, mais do que uma primazia da comunicação, os autores investem na importância da criação. Mais do que um chamado à desterritorialização, seria necessária uma urgente atenção à reterritorialização. Afinal, como pontua o próprio Guattari em *Revolução molecular*, a desterritorialização é o artifício mesmo do sistema financeiro, chamado pelo autor de “capitalismo mundial integrado” (GUATTARI, 1985). Nesse sentido, assumir uma proximidade com os escritos de Deleuze e Guattari para se pensar o lugar da arte no Antropoceno exigiria de Bourriaud a caracterização de uma importante descontinuidade com relação ao projeto visado em *Estética relacional*.

Por fim, a última exposição organizada por Bourriaud, que encerra a sua “trilogia do Antropoceno”, foi pensada para a Bienal de Istambul, no ano de 2019, sob o título de *The Seventh Continent*. O título desta exposição faz referência ao “continente extra” que teria se formado no planeta Terra a partir do acúmulo de lixo, sobretudo de dejetos plásticos flutuando no oceano, com o tamanho estimado de cinco vezes o território da Turquia. Mais especificamente focada nas implicações ambientais da crise do Antropoceno no planeta que em relação às exposições anteriores, esta exposição investe na ideia de que o artista seria uma espécie de antropólogo deste novo e mórbido continente, e Bourriaud aprofunda os tópicos por ele trabalhados nas últimas duas exposições, sobretudo no que tange à questão da aceleração do tempo e do artista como um agente molecular. Como de costume, Bourriaud articula uma grande quantidade de autores e também artistas, dos mais diversos domínios, para dar consistência ao seu projeto. Não caberá aqui analisar de modo detido todas as referências que Bourriaud traz para a curadoria desta exposição. Porém, é importante insistir como o foco abordado muda radicalmente com relação ao paradigma predominante, centrado na intersubjetividade, que fomentou a defesa da estética relacional. O próprio Bourriaud, mais recentemente em um seminário realizado para o CENDEAC, na Espanha, tentou definir esta atenção dada ao Antropoceno nas suas últimas intervenções curatoriais em termos de

uma continuidade com o projeto presente na estética relacional. Segundo o curador, a questão fundamental para a arte nos últimos 25 anos reside na “busca por novos interlocutores”, de modo que o projeto inaugurado com a publicação de *Estética relacional* dava atenção aos interlocutores que se encontravam “ao lado”, e esse espectro foi apenas se expandindo de acordo com a atenção direcionada às problemáticas pelos artistas.⁴ De fato, há um fator unitário nessa proposta, que consegue minimizar as diferenças e particularidades aqui apontadas. Contudo, é preciso insistir que mesmo através da via sugerida por Bourriaud, no Antropoceno é a noção mesma de *interlocução* que muda. Se para a consolidação de uma estética relacional – e, por conseguinte, de uma arte radicante – foi necessária uma certa apropriação da teoria do agir comunicativo, que por sua vez coloca no horizonte afetivo a ideia de negociações de sentido que são definidores de uma dada situação, num todo social essencialmente não-conflituoso e regido por um esclarecimento comunicativo intersubjetivo, para os temas relacionados à crise do Antropoceno se faz necessário abdicar da centralidade dada ao polo humano da comunicação, da intencionalidade e da intersubjetividade, que configuram ainda um tipo específico de antropocentrismo. Como salienta Bruno Latour no estudo já mencionado, apesar do nome, o Antropoceno não é uma “extensão do antropocentrismo”: antes, ele se caracteriza por apresentar “[...] o humano como agente unificado, como simples entidade política virtual, como conceito universal, que deve ser decomposto em vários povos distintos, dotados de interesses contraditórios, territórios concorrentes e reunidos pelos agentes da guerra (LATOUR, 2017, p. 122). Desse modo, o Antropoceno poria fim não apenas ao antropocentrismo, mas a “[...] qualquer unificação prematura da espécie

4 Este seminário pode ser encontrado no canal do Centro de Documentação e Estudos Avançados de Arte Contemporânea (CEN-DEAC), sob o título “Inclusions (Aesthetics during the climate change)”, na plataforma YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S8vMe8dDlxU&t=1252s>. Acesso em: 26 de abril de 2022.

humana, ao mesmo tempo que permite imaginar uma nova compreensão da noção de espécie” (LATOURE, 2017, p. 246).

É através da transfiguração da ideia de “interlocução” como articulação de eixos assimétricos, na qual por vezes não há uma situação de comunicação plena e onde a própria humanidade está submetida a uma condição conflitiva no espectro do real, que se encaixa um dos principais eixos suscitados pelo Antropoceno. A rigor, esta ampliação no escopo interlocutório pode ser pensada através da obra de um artista frequentemente trabalhado por Bourriaud no eixo da estética relacional, chamado Pierre Huyghe. Em 2012, para a 13ª Documenta, em Kassel, Huyghe desenvolveu a obra *Untilled*, que consiste em uma espécie de *site-specific* na qual objetos próprios à Natureza e à Cultura são apresentados como ocupando o mesmo espaço e se retroalimentando sem hierarquias ou ordens de valores. Nesta obra, plantas medicinais servem de alimento às abelhas, que voam de uma colmeia no jardim até a área mais ampla de Kassel e polinizam plantas dentro e fora desse jardim. Nesse espaço, as mesmas abelhas criam uma colmeia no rosto de uma escultura neoclássica, um nu feminino de autoria de Max Weber, que compõe o interior da obra. Além das abelhas, uma cadela com uma perna pintada de rosa transita entre os espaços de maneira espontânea, e interage dessa maneira com o espaço circundante. A obra articula, assim, o natural e o artificial, o humano e o animal, transformando as abelhas em “agentes artísticos” e a estátua em “suporte natural”. Além disso, é uma obra na qual nenhum observador pode ver sua totalidade, uma vez que ela joga com a imponderabilidade do devir própria ao desenvolvimento natural daquelas entidades, fazendo com que a cada novo dia, um aspecto, uma nuance seja perdida e suplantada. O ponto de vista humano constitui, dessa forma, apenas um aspecto, uma faceta, não tendo um lugar privilegiado na fruição da obra, mas antes fazendo parte de uma rede de implicações que contribui para a expansão da própria noção de “agência”.

Conclusão

Torna-se mais evidente, agora, o título deste artigo. Trata-se de uma pequena boutade com o jogo de palavras feito por Bourriaud, na substituição da palavra “radical” pela palavra “radicante”, referindo-se à arte própria à globalização. Chamemos de “relacionante”, ainda que de modo provisório ou mesmo substituível, essa estética em curso, que mais do que insistir nas relações inter-humanas, no interior de uma plataforma comunicacional feita de fluxos incessantes, foca nas “intrusões de Gaia”, segundo a expressão de Isabelle Stengers (2009). Isto é, um pensamento da arte e sobre a arte que visa relacionar, acima de tudo, não subjetividades humanas mediadas linguisticamente, mas escalas e essências assimétricas, humanas e não-humanas, da Natureza e da Cultura, embaralhando o geopolítico no geofísico e o geofísico no geopolítico, através de mediadores e espacialidades essencialmente híbridas. Tal estética, pensada por Bourriaud nesta nova chave de atuação, visa problematizar, arruinar, criar uma dobra na distinção ocidental clássica entre ordens cosmológicas e ordens antropológicas, indo em direção a uma significativa “geologia da moral” (DELEUZE & GUATTARI, 2013).

Se o sufixo *ante* tem como uma de suas funções sintáticas expressar a ideia de agente ou agentes de uma ação, seria o caso de ampliar a noção mesma de “agência”, tida não mais como o monopólio privilegiado de uma intencionalidade humana, mas como uma rede de implicações na qual se faz notar uma ação através da cristalização de um sistema de diferenças, rompendo assim com a hierarquia entre os humanos e os não-humanos. É preciso enfatizar, contudo, que Bourriaud é sensível a todas essas questões. Em suas várias intervenções e conferências, o curador cita ostensivamente nomes importantes para a antropologia (Claude Lévi-Strauss, Tim Ingold, Eduardo Viveiros de Castro, Philippe Descola), filosofia (Quentin Meillassoux, Levi Bryant, Graham Harman), psicanálise e outras áreas do conhecimento, além de preferir trabalhar

com o termo “Capitaloceno” ao invés de Antropoceno. O que fizemos aqui foi apenas sublinhar pontos circunstanciais nos quais essa nova guinada de sua atuação conceitual e curatorial parece encontrar limites intransponíveis com relação às linhas de força que caracterizaram a ideia de estética relacional, tornando ainda mais relevante o projeto em curso, que demanda reconsiderações especialmente acerca das noções de velocidade e aceleração como formas de resistência frente à iminência de cooptação pelo sistema financeiro e ao primado das relações inter-humanas e intersubjetivas – evidenciando, com isso, zonas de descontinuidade que têm papel central na caracterização do estado da arte em pleno Antropoceno. Pensar uma arte crítica, em consonância com as demandas e dificuldades suscitadas pela crise do Antropoceno, constitui um desafio central para artistas e pensadores ligados à arte contemporânea.

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante - por uma estética da globalização**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011b.

CRUTZEN, Paul; STOERMER, Eugene. "The Anthropocene". In: **IGBP [International Geosphere-Biosphere Programme] Newsletter**, n. 41, 2000.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Cultura e Barbárie: Florianópolis, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Qu'est-ce que la philosophie?**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013.

DESCOLA, Philippe. **Par-delà nature et culture**. Paris: Gallimard, 2015.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. “Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990”. In: **Revista Científica/FAP**, n. 5. Curitiba: jan./jun. 2010.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. “A *Altermodernidade* de Nicolas Bourriaud”. In: **Trans/Form/Ação**. Marília, v. 35, n. 3, pp. 259-266, set./dez. 2012.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. Trad. Suely Rolnik. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LATOUR, Bruno. **Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime**. Trad. Catherine Porter. Medford: Polity Press, 2017.

STENGERS, Isabelle. **Au temps des catastrophes: résister à la barbarie qui vient**. Paris: Éditions La Découverte, 2009.

Artigo submetido em: 28/05/2022

Aceito em: 05/08/2022