

ERRÂNCIAS ESTÉTICAS: SURREALISMO, SITUACIONISMO E ARTE RADICANTE

Ricardo FABBRINI*

Resumo: Esse artigo caracteriza o projeto moderno na arte e na arquitetura pela esperança de reconciliação entre arte e vida, destacando, em seu interior, o intento de tomar o “caminhar como prática estética”; como nas vagâncias dadá-surreais dos anos 1910 e 1920, herdadas da *flânerie* baudelaireana do século XIX; nas deambulações situacionistas e nas peregrinações da *land art*, dos anos 1960 e 1970; e, no período dito pós-vanguardista, no nomadismo dos artistas radicantes, na expressão de Nicolas Bourriaud, dos anos 1990 e 2000. Mostramos, por fim, que embora o artista radicante compartilhe com as vanguardas o objetivo de produzir a vida cotidiana como obra de arte, delas se distancia, porque ele é movido pela ideia de trocas culturais como prática intersubjetiva conforme o paradigma contemporâneo da comunicação.

Palavras-chave: errância; radicante, vanguarda, comunicação, revolução.

Abstract: This paper features the modern project in art and architecture for the hope of reconciliation between art and life, emphasizing in its interior, the attempt to take the "walk as an aesthetic practice"; as of the Dada-surreal wanderings of the 1910s and 1920s, inherited from the nineteenth century's Baudelairean *flânerie*; the situationist wanderings and *land art* pilgrimages of the 1960s and 1970s; and in the so-called post-avant-garde period, the nomadism of grounding artists, as per Nicolas Bourriaud, of the 1990s and 2000s. The paper shows that although the grounding artist shares with the artistic avant-garde the objective to produce everyday life as a work of art, it moves away because from it because this artist he is moved by the idea of cultural exchange as intersubjective practice as contemporary paradigm of communication.

Keywords: wandering, radicant, vanguarda, communication, revolution.

É possível caracterizar o projeto moderno na arte e arquitetura pela esperança de reconciliação entre arte e vida. Destacarei, a seguir, no interior desse projeto que vincula ética e estética, a linhagem que, originada na errância surrealista nos anos 1920 - herdeira, por sua vez, da *flânerie* baudelaireana do século 19 – culminou nas derivas urbanas nos anos 1960 e 1970. São diferentes versões do mesmo intento de “produzir a vida cotidiana enquanto obra de arte” numa 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, 2009, p.14;70). É essa “orientação ética” que também fundamentaria, segundo alguns autores, certa prática artística contemporânea, como veremos, ainda que diferentemente do período das vanguardas, o artista nos dias de hoje - no período dito

* Professor de estética do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Email: ricardofabbrini@usp.br.

pós-vanguardista - 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”. (Ibidem, p.168). O investimento da arte de vanguarda na “transformação do mundo segundo o esquema revolucionário orientado por uma utopia política” teria sido substituído, a julgar por essa crítica, por um “realismo operatório”, voltado para a “utopia cotidiana, flexível”, ou “heterotopia”. (FOUCAULT, 2001, p.411-422).

Nessa genealogia do caminhar como prática estética, destacaremos, assim, as vanguardas dadá-surreais do alto-modernismo; as deambulações situacionistas do período tardo-moderno (contemporâneas à *land art* e aos happenings); e o nomadismo dos artistas radicantes na expressão de Nicolas Bourriaud, dos anos 1990 e 2000. Recordemos, em primeiro lugar, as “visitas-excursões” antiartísticas do grupo dadá, organizadas por Tristan Tzara, em 1921, a lugares banais, insossos, de Paris ou seus arredores, escolhidos segundo “critérios gratuitos”, como a um “jardinzinho em torno da igreja *Saint-Julien-le-Pauvre*”, em 1921, comentada por André Breton; ou, ainda, as deambulações surrealistas pela “parte inconsciente” da cidade moderna, sob as ruínas das reformas urbanísticas de Haussmann, como a descrita por Luis Aragon em “*Le paysan de Paris*” (“O camponês de Paris”), de 1924, em busca de “surpresas ou revelações extraordinárias”, ou, em outros termos, da “sensação do maravilhoso” no cotidiano, trazidas pelo “vento da eventualidade”, no achado verbal de André Breton. (CARERI, 2013, p.74-81).

É do ardil do acaso objetivo que resultaria a *mirabilia* que, segundo os surrealistas, compareceria por si mesma, exigindo, no entanto, para ser apreendida, uma disposição prévia por parte do sujeito, a qual lhe permitiria perceber a “congruência de elementos semânticos” em acontecimentos que integram “séries independentes uma da outra”. (BURGER, 2008, p.129). Não se trataria, assim, de produzir o acaso, mas de dedicar “uma atenção redobrada a tudo o que se encontra fora de uma expectativa provável”. (Ibidem, p.135). Seria preciso colocar-se em estado de receptividade integral para apreender, em outros termos, os momentos do imprevisível, ou seja, os fenômenos que não têm lugar em um mundo ordenado segundo uma racionalidade voltada para fins. O importante é destacar, neste caso, que o sentido buscado no acaso objetivo, é aquele que, escapando à fixação, permaneceria incompreensível (o que denominarei, a seguir, de imagem-enigma); posto que uma vez determinado esse sentido dissolver-se-ia nas cadeias da instrumentalidade, perdendo com isso seu valor de protesto ou negatividade. Cabe só acenar, aqui, que a crítica materialista ao surrealismo ao acentuar o caráter ideológico do acaso objetivo mostrou que a produção de sentido para esses artistas, não é tida como produção do sujeito (ou mesmo da cultura), mas como produto da natureza; o que significa dizer - na direção, por exemplo, de Peter Burger - que a metrópole foi vivenciada pelos surrealistas como natureza enigmática, de tal modo que esses artistas nela se moveram como primitivos na verdadeira natureza, ao buscarem um sentido objetivado, naquilo que é dado *naturalmente*. Em suas deambulações pela cidade, o poeta andarilho, nas trilhas de Baudelaire e Rimbaud, não teme perder-se ou ser enganado (o medo constante de Descartes), mas, ao contrário, visa a aproveitar-se dos

erros, das vacilações ou cavilações, do “errar sob todas as suas formas”, para, assim “fugir da prisão da identidade da razão, do cotidiano”, e, acima de tudo, do “aborrecimento”. (GAGNEBIN, 1997, p. 151-183). O “Camponês de Paris” é “romance labiríntico sobre o labirinto da cidade e sobre o labirinto do pensamento”, no qual o “eu se desfaz” nas “semelhanças entre as certezas do erro e as hesitações em direção à certeza”. (Ibidem, p.156). Trata-se nesta caminhada estética de buscar as energias revolucionárias no reconhecimento do belo no insólito, daquilo que ainda não está gessado; de uma reação, assim, ao *sex-apeal* do inorgânico, ao mundo da mercadoria, pela apreensão do que irrompe, inopinadamente, em meio ao ramerrão cinzento do dia a dia, como um estrondo: a poesia na vida, que é risco.

Destaque-se como segunda etapa dessa caminhada como prática estética, as derivas situacionistas, que visavam a “fazer explodir as poderosas forças atmosféricas ocultas nas coisas, senão nos próprios lugares”. (DEBORD, 2003, p.87-91). Pela deriva se “visaria a habitar de formas alternativas a cidade”, de tal sorte que “o tempo útil seria substituído pelo tempo lúdico-construtivo”, e não propriamente pelo tempo onírico, como na poética surrealista. De toda maneira é importante para compreender o imaginário situacionista recuperar sua relação com a arte de vanguarda, e em particular com o próprio surrealismo. Em texto de 1966, Guy Debord afirmava a propósito da relação entre arte e revolução que “o proletariado que já era no século 19 o herdeiro da filosofia”, tornava-se agora, além disso, “o herdeiro da arte moderna e da primeira crítica consciente da vida cotidiana”; de tal maneira que ele não poderia desde então “se suprimir sem realizar, ao mesmo tempo, a arte e a filosofia” (DEBORD, 2002, p.58). De modo análogo, Raoul Vaneigen, já havia declarado, em 1963, na “Internacional Situacionista nos. 7 e 8”, sua dívida senão com as artes visuais, com certa literatura moderna: “Porém aqueles que rejeitam os poderes hierárquicos podem usar também qualquer palavra como uma arma para deslocar sua ação. Lautréamont e os anarquistas ilegalistas já haviam compreendidos isso, e os dadaístas também” (VANEIGEN, 2002, p.94). “Nesse contexto, prossegue Vaneigen, a Internacional Situacionista situa-se na linha de contestação que passa por Sade, Fourier, Lewis Carrol, Lautréamont, o surrealismo, o letrismo, pelo menos em suas correntes menos conhecidas, que foram as mais extremas”. (Ibidem, p.96).

É verdade que Guy Debord aproximou-se do imaginário dadaísta e surrealista para, no mesmo movimento, deles se distanciar. A obra de arte, segundo Debord, fruto da divisão do trabalho deveria ser substituída pela “situação” entendida como “um momento da vida concreta deliberadamente construída pela organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos”, o que o aproxima à primeira vista, do projeto de baralhamento entre arte e vida de raiz dadá-surrealista. (DEBORD, 1997, p.119-135). Em *A Sociedade do Espetáculo*, Guy Debord, no entanto, atribui “o fracasso” dos movimentos dadaísta e surrealista ao fato de cada um destes grupos ter se limitado a um dos polos do que seria uma verdadeira *superação da arte*. Dito de outro modo: os dadaístas, com seus escândalos e antiobras, tentaram *suprimir* a arte, sem, contudo, conseguir *realizá-la* no mundo. Isto é, os dadaístas teriam criado “obras puramente negativas”, que tinham por objetivo destituir a arte tradicional; sem que essa

tentativa de supressão da arte do passado tenha sido acompanhada por um projeto positivo que a conservasse na própria vida. O surrealismo, por sua vez, pretendia exatamente a poetização da vida; mas, para alcançá-la, paradoxalmente, continuou a servir-se, sobretudo, de meios, técnicas e procedimentos, puramente artísticos. A intenção de *realização* da arte não teria sido acompanhada, neste último caso, por uma prática que implicasse a supressão da categoria obra de arte. Essas contradições do dadaísmo e do surrealismo que os teriam impedido, segundo Guy Debord, de fazer da vida, arte, paralisaram, cabe acrescentar, o próprio situacionismo, como atesta sua crítica à tentativa de Constant de realizar sua “Nova Babilônia”.

A Nova Babilônia seria composta de “alojamentos comuns construídos a partir de elementos móveis, constantemente remodelados”: uma “arquitetura megaestrutural labiríntica” construída com “base sinuosa do percurso nômade”, tendo como ponto de partida, acampamentos ciganos: “onde se constrói – na descrição de Constant - sob telhados; onde se edifica com a ajuda de elementos móveis, alojamento comum: uma morada temporária, constantemente remodelada, visando a um campo nômade de escala planetária”. (CONSTANT, 2003, p. 100). Dessa caracterização, vale ressaltar aspectos que teriam impossibilitado, também aos situacionistas, realizar seu desiderato. Em primeiro lugar, a concepção de “urbanismo unitário” de Constant não pode ser tomada, simplesmente, como uma reação ao funcionalismo arquitetônico ou urbanístico, pois se tratava antes de uma tentativa de “superá-lo” (*Aufhebung*); ou seja, de se atingir, “além do aspecto utilitário imediato, um *ambiente funcional apaixonante*” (grifo nosso). (Ibidem, p.117). É preciso observar que esse caráter prescritivo dos textos de Constant antagoniza-se com o princípio de indeterminação formal, caro ao imaginário situacionista. (Ibidem). Note-se que quando o autor estabelece, por exemplo, que determinados lugares são destinados a determinadas atividades como o lazer, procede à maneira do zoneamento moderno, ainda que considere o lazer (ou, justamente por isso, haja vista que tenta normatizá-lo) como função indispensável “para a realização de uma vida mais rica e mais completa”. (CONSTANT, 2003, p. 117). De maneira análoga, quando dispõe que “as ambiências serão regular e deliberadamente modificadas” (em consonância com a mutabilidade do mundo da vida) “com a ajuda de todos os dispositivos técnicos por equipes de criadores especializados” (os “situacionistas profissionais”), Constant elege como princípio para a construção da Nova Babilônia, a expertise tecnocrática da Carta de Atenas. (Ibidem).

Acentue-se, em segundo lugar, a relação, um tanto sinuosa, entre “gesto” e “desvio”, urdido nos discursos situacionistas. Em *Definições: IS nº 1, de junho de 1958*, o verbete desvio dispõe o seguinte: “Abreviação da expressão: desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções artísticas, atuais ou passadas, em uma construção superior do ambiente. Neste sentido, não pode haver pintura ou música situacionista, mas um *uso situacionista desses recursos*. Num primeiro sentido, o desvio no interior das antigas esferas culturais é um método que comprova o desgaste e a perda de importância dessas esferas.” (grifo nosso). (IS, p. 66). Essa modalidade de *desvio*, enquanto procedimento técnico (ou artísticos) é reconhecível nas *collages* de Asger Jorn que integrou, durante certo tempo, o movimento situacionista. Asger Jorn, assim como

Daniel Spoerri (*tableaux-pièges*) ou Mimmo Rotella (*décollages*), *reutilizou* nos anos 1960 e 1970 cartazes publicitários, apropriados por ele como “detritos políticos ou sociais” na esteira dos *Merz* de Kurt Schwitters ou das fotomontagens de John Heartfield, dos anos 1910 e 1920. É possível, entretanto, conceber o *desvio* no interior da prática situacionista, não somente como procedimento na ordem da fatura de uma obra, como a collage, mas também como *gesto poético*: “A situação é, concomitantemente, uma unidade de comportamento temporal. É feita de gestos contidos no cenário de um momento. Gestos que são o produto do cenário e de si mesmos. Produzem outras formas de cenário e outros gestos”. (Ibidem, p.65).

É preciso, portanto, conceber o desvio situacionista também na chave da superação da categoria obra de arte: “Esse efeito, de que os dândis fizeram seu ideal, exerce um fascínio que se encontra em paragens bem distantes do dandismo: nos autores de *ready-made*, por exemplo. Pois, contentando-se com uma mudança na orientação de um objeto, com um leve deslocamento, com uma transformação de nome, Marcel Duchamp (mencionado nos textos da I.S. de Strasbourg de 1966), talvez satisfizesse sua ‘preguiça’; ele talvez perseguisse uma empresa de derrisão; mas, ao mesmo tempo, aplicava um projeto consertado das energias ínfimas. Nessa chave da economia dos meios, o mutismo do gesto terá um alto rendimento. A parcimônia de linguagem é sempre bela. O gesto silencioso e medido, desencadeando por si só a transformação de sentido de uma situação, representará, portanto, um caso notável do efeito estético, pelo menos como ele é aqui encarado.” (parênteses nosso). (GALARD, 1997, p.51). O gesto, assim caracterizado por Jean Galard, introduziria um desvio que “abriria mundo”, na expressão de Jacques Derrida. (DERRIDA, 1978). Seria por intermédio de um gesto desviante, de um *détournement minimum*, que comporia uma nova relação de forças - um poder de afetar e um contrapoder de resistir ao ser afetado -, que se escaparia às determinações apodíticas do hábito. Seria na construção de situações - assim como nos *happenings* nas artes visuais - que se introduziria, num átimo, “em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo pensável” (na caracterização do *clinâmen* em *De rerum natura*, de Lucrecio) a liberdade na horizontalidade morta da rotina. (LUCRECIO, 1985, p.79). Seria na vitalidade de um salto ágil, na filigrana de uma malícia, na nuance de uma bossa, que aqui associamos “à deriva enquanto técnica da passagem rápida por ambiências variadas”, que se poderia, segundo o imaginário situacionista, liberar as forças revolucionários do desvio. (IS, 2003, p.66).

Em regime de pós-vanguarda, na terceira etapa dessa caminhada estética, temos a produção de artistas dos anos 1990 e 2000, que, evocando a postura ética da arte de vanguarda, buscam “inventar novas relações com o mundo”. (BOURRIAUD, 2011, p.123). Nicolas Bourriaud privilegia em “Arte Radicante” *práticas* referentes aos deslocamentos geográficos dos artistas. 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 do autor, a “viagem”, ou “errância.” (BOURRIAUD, 2009, p.55). “Radicante”, cabe lembrar, é a planta que possui várias

raízes ou a que é capaz de produzi-las sempre que replantada; de modo que o artista radicante seria, por analogia, aquele que, não ficando raízes em um só território, possibilitaria, com seu nomadismo, “trocas culturais.” (BOURRIAUD, 2011, p.123). 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 social que os acolhesse. Essa “aclimatação” consistiria de “traduções culturais” ou “laboratórios de identidades”, noções semelhantes às de “plataforma” ou “estação” apresentadas pelo autor em “Estética Relacional”; ou seja, lugares nos quais o artista e o público compartilhariam, durante certo tempo, “novos modos possíveis de habitar” o “mundo existente”. (Ibidem, p.111).

Essas “negociações culturais” deflagradas por um “povo móvel de artistas”, em “marcha pelo mundo”, é o que singularizaria a “altermodernidade”: a “modernidade do século 21.” (Ibidem, 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 à noção de pós-modernismo, enquanto ecletismo ou multiculturalismo. Bourriaud recusa, em outros termos, tanto o “universalismo moderno” do período das vanguardas artísticas 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*. (Ibidem, p.170;188).

Ressaltem-se dois exemplos de arte radicante entre a centena amalhada por Bourriaud. Dominique Gonzales-Foerster, referida frequentemente pelo autor, exibiu na Documenta de Kassel, em 2002, “Parque: um plano de fuga”: “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.” (Ibidem, p.72-73). Tratava-se, aqui, segundo Bourriaud, 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.” (Ibidem, 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 *Grand Canyon* e a Disneylândia na companhia de cinco estudantes de arte tailandesa, sendo que durante o percurso o artista e sua equipe disponibilizavam as informações coletadas em um *website*, e produziam vídeos, que seriam exibidos posteriormente no Museu da Filadélfia. (Ibidem, p.125). 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”. (Ibidem, p.126).

Pode-se caracterizar como desvio (*détournement*), neste caso, o modo como Bourriaud mobiliza diferentes referências 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 exibí-los como obras de arte. Na arte contemporânea encontraríamos, ainda segundo o autor, 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, 2009, p.52;154). Nos dois casos teríamos “retratamentos, reciclagens, tráficos, bricolagens”, que o autor aproxima das “mixagens de um *Deejay*”. (Ibidem, 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”. (Ibidem, p.172). Essa intervenção do artista radicante como cultura do uso, baseada no desvio oriundo de Marcel Duchamp, teria sido sistematizada pela Internacional Situacionista nos anos 1960 e 1970. O “desvio de elementos estéticos pré-fabricados” da arte radicante é assim remetida por Bourriaud não apenas ao dadaísmo, mas também à radicalidade da prática de Guy Debord e Raoul Vaneigen. (BOURRIAUD, 2011, p. 82;123).

Essa segunda 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 afirmava-se como teoria e prática da revolução de raiz marxista. De modo que as “paradas” do artista nômade, em espaços co-habitados pelo público, são muito diferentes da experiência das ocupações dos *enragés* 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 conviveriam antes de partirem em direções distintas”, na caracterização do curador Hans Obrist - os conselhos de operários e de estudantes, defendidos pelos situacionistas, atuavam sobre o funcionamento da economia promovendo o “questionamento geral da sociedade.” (OBRIST, 2010; DEBORD, 2002, p.40). Sua “luta revolucionária”, que visava 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 (DEBORD, 2002, p.41). É possível indagar até mesmo, se os espaços de “trocas culturais”, inseparáveis, muita vez, do meio artístico, não se constituiriam como simulacros de uma sociabilidade real, haja vista que esta se desenvolve no espaço público (na rua), marcadamente conflituoso.

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, 2009, p.82;123). Deixando-se de lado a imprecisão da noção de “tradução” que perpassa o texto, acentue-se, tão

somente, o *uso* por Bourriaud da noção de “subjetividade esquizo” de “O Anti-Édipo”, de 1973, e “Mil Platôs”, de 1980, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (Ibidem, p.54); pois é preciso distinguir os “fluxos descodificados” e “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. (Ibidem, p.126). Em suma: o artista radicante não é movido pelo intento de libertar a potência revolucionária do desejo, abrindo-se à imponderabilidade do devir - no sentido visado por dadaístas, surrealistas e situacionistas, como vimos - mas pela ideia de “negociação infinita” (ou “trocas culturais”), enquanto prática intersubjetiva análoga a do agir comunicativo esteticamente motivado, conforme o paradigma da comunicação. (Ibidem, p.55). De modo singular, Gilles Deleuze e Jurgen Habermas compartilham sem atrito a plataforma artística ou estação filosófica, feita de mixagens, na *cultura do uso*, de Bourriaud.

Dessa trajetória pela cidade inconsciente e onírica dos surrealistas, pela cidade lúdica e nômade dos situacionistas, e pela cidade-estação dos artistas radicantes resulta história concisa da vida na cidade, vivida pelo avesso, a contrapelo do programa do urbanismo moderno. Noções como a de *terrain vague* de raiz dadá, de acaso objetivo ou *objet trouvé* segundo a poética surrealista, ou de espaços intersticiais de índole indefinida e metamórfica, ou seja, de vacúolos urbanos habitados, ainda que por instantes, por usuários que se deslocam sempre que o poder tenta impor uma nova ordem, conforme o imaginário situacionista; ou, por fim noções como as de plataforma ou estação enquanto espaços laboratoriais de gestação de novas modalidades de se viver junto, – ao menos no intento de Nicolas Bourriaud - temos reações à generalização do estético própria à sociedade do espetáculo no presente. São diferentes concepções de espaço de convívio, de como viver junto, de difícil figuração, uma vez que não podem ser identificados ao espaço vazio como forma abstrata seja, via ou praça, no sentido do urbanismo moderno.

Deslocando-se do centro da cidade aos arrabaldes é possível, ainda, arrolar na série de peregrinações estéticas, aqui abreviadas, os atravessamentos dos artistas da *land art*, como meio de apropriação de espaços desérticos, seja por um ato de transformação física da paisagem percorrida, como nas peregrinações de Robert Smithson, em 1967, que se “ateve à mutação do território, do natural ao artificial, e vice-versa”; seja por um ato de transformação simbólica da paisagem, que não deixa rastros permanentes no território como nas andanças de Richard Long que nas décadas de 1960 e 1970, visava a registrar com seus “passos que eram como nuvens, pois iam e vinham”, tão somente as mudanças na “direção dos ventos, da temperatura, ou dos sonhos” vivenciadas durante um percurso quase aéreo. (CARERI, 2013, p.113). Retomando, porém, o itinerário inicial, para que não se vague a esmo por essa linhagem feita de retomadas e desvios, sublinhe-se que o achado poético dadá-surreal, a deriva situacionista, e o nomadismo radicante, operam para além da experiência vivida por escritores e artistas andarilhos, como imagens-enigmas, de resistência, ou seja, como índices de alternativas a realidade existente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGON, L. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD, N. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD, N. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOURRIAUD, N. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BURGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CARERI, F. *Walscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CONSTANT. “O urbanismo unitário no fim dos anos 1950”. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p.101-105.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBORD, G. “Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional”. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p.43-86.
- DEBORD, G. “Teoria da deriva”. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p.87-91.
- DEBORD, G. “A miséria do meio estudantil”. *Situacionista: teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002, p.27-74.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, J. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, M “Outros espaços”. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GAGNEBIN, J-M. “O Camponês de Paris: Uma topografia espiritual”. *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GALARD, J. *A beleza do gesto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

GROSSMAN, V. *A arquitetura e o urbanismo revisitados pela Internacional Situacionista*. São Paulo: Annablume, 2006.

IS: *Situacionista: teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002

JACQUES, P. (org), *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LUCRECIO, “Da natureza”. *Epicuro, Lucrecio, Cícero, Sêneca e Marco Aurélio*. São Paulo: Abril Cultural, 1985 (Coleção Os Pensadores).

OBRIST, H. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: Bei, 2010.

VANEIGEN. R. “Banalidades básicas”. *Situacionista: teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002, p.75-117.