

Anos 90, Nouveau Roman

Jean-Max Colard/ Critico de arte, curador e mestre de conferência em literatura francesa na Universidade de Lille

“Não se deve comparar a busca de novas estruturas da narrativa a uma tentativa de supressão pura e simples de todo evento, de toda paixão, de toda aventura”

Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*¹

SINOPSE - É a ideia de uma narrativa crítica. Tratar-se-ia aqui de postular uma herança. Posto que qualquer “cena” artística, qualquer que seja, geográfica ou generacional, é sempre o resultado de uma construção, tratar-se-ia aqui de escrever as bases do romance da cena artística francesa dos anos 90. Encontrar-lhe outro pedestal além do estritamente geográfico, hexagonal. Tratar-se-ia de levantar uma hipótese: dizer tudo o que essas obras publicadas devem às teorias críticas e às experimentações narrativas dos anos 60-70. Tratar-se-ia, em geral, de considerar Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Pierre Joseph, Dominique Gonzalez-Foerster, Valérie Mréjen e outros como os herdeiros simbólicos, indiretos, e às vezes até inconscientes da desconstrução derridiana, da narratologia, da semiologia barthesiana e do antiÉdipo de Deleuze e Guattari, mas também o estilhamento das narrativas efetuado pelos escritores do *Nouveau Roman*² ou os dispositivos textuais de um Georges Perec. Herança indireta que não passa necessariamente pela leitura direta das fontes, mas que se encontrou em outras transmissões, teóricas ou visuais, tais como o cinema ou a psicanálise. Herança desviada também, pois se desloca de um campo da criação para outro, que acontece na cena crítica, teórica ou narrativa, literário numa palavra (no sentido moderno do termo “literatura”, entendida ao mesmo tempo como uma produção de escritos e um objeto de estudo científico), na área das artes visuais. Tratar-se-ia, portanto, também de medir as distâncias que separam esses artistas dessas fontes textuais, de avaliar os desvios, as reformulações, as transposições plásticas, fazer “o processo contínuo das diferenças” (Derrida) para construir o melhor possível esta ideia segundo a qual a cena francesa não existe, tanto em relação a um certo nacionalismo territorial quanto no estabelecimento dessa

herança simbólica, na instigação de uma filiação entre a cena artística francesa e esta outra ficção que existia aos olhos principalmente da Universidade e da contracultura americanas, “o French Theory”³ dos anos 70.

“Os herdeiros”

Mesmo se parece óbvio, assim postulada, essa história não é absolutamente linear, pelo contrário muito descontínua, e percorrida por múltiplas rupturas. Foi assim que durante os anos 80 e ainda ao longo dos anos 90, uma parte do terreno intelectual francês dos anos 80 rompeu voluntariamente com o laboratório teórico e narrativo dos anos 70: enquanto a América e o resto do mundo acolhiam com entusiasmo as presenças de Deleuze, Derrida, Kristeva nas suas universidades, a França, pelo contrário, apressava-se a sepultar esses perigosos adeptos do “pensamento de 68” para restabelecer o humanismo cidadão e seu antigo fundo de universalismo abstrato. Esse restabelecimento dos antigos valores se fez principalmente pela denúncia violenta do pensamento francês, taxado de “jargão intelectual”, de “logorria intelectualista”, ou mesmo de *Impos-turas Intelectuais*⁴, de acordo com o título de uma famosa obra que atacou em 1997 “o irracionalismo”, a desonestidade intelectual e “o Fashionable Nonsense” de uma corrente de pensamento inspirada por “Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Félix Guattari, Luce Irigaray, Jacques Lacan, Bruno Latour, Jean-François Lyotard, Michel Serres e Paul Virilio”, e também Jean Baudrillard, Julia Kristeva e Michel Foucault. Belo antiprograma, na verdade, e que constitui, indiretamente ou não, as bases herdadas pela cena artística dos anos 90.

Outra cena de ruptura: não muito distante, e ainda nos anos 80, viu-se o meio editorial francês ambicionar o fim do *Nouveau Roman*. Decretado exangue, ilegível, abstrato demais para a massa dos leitores, elitista e reservado somente aos profissionais da literatura, o *Nouveau Roman* foi criticado como uma via sem saída para a literatura contemporânea. Essa condenação ressoa ainda, intramuros, no campo literário, com o *Nouveau Roman* tendo poucos herdeiros declarados. Em contrapartida, assistiu-se por um lado ao retorno aos escritores de direita tradicional, às formas narrativas acadêmicas e dezenovecentistas, na linhagem dos “hussardos” de Roger Nimier, que se opuseram aos autores do *Nouveau Roman* nos anos 50; encabeçando a lista está Robbe-Grillet. Mas é necessário reconhecer que, por outro lado, essa reviravolta correspondeu a uma nova abertura do campo literário francês, que começou a procurar fora das suas fronteiras territoriais, na literatura de língua francesa da África ou das Antilhas, material

para realimentar uma literatura decretada em via de extinção. Esse movimento regenerador veio acompanhado de um formidável movimento de tradução, de abertura para as literaturas estrangeiras, reatando com as grandes narrativas pelo viés do romance americano, ou encontrando nos romances-mundo de Gabriel García Marquez, uma matéria brilhante suscetível de dar novas cores à escrita branca e abstrata do romance francês.

Insistamos ainda muito rapidamente nesta sábia defasagem que se opera então no seio da história intelectual internacional, pois não será sem consequência para nossa própria narrativa crítica: “As batalhas teóricas francesas dos anos 70, encerradas há muito tempo no Hexágono (em nome do novo ‘humanismo antitotalitário’ que saiu vencedor), inflamam ainda hoje, e há 20 anos, as univer-

(...) esta nova geração de artistas aparece na contracorrente de uma paisagem intelectual francesa que pensava ter saldado a aventura teórica dos anos 70.

sidades americanas.”⁵ Permite-se a inclusão do *Nouveau Roman* nesta ruptura intelectual porque a uma certa distância – a do tempo para as gerações que virão, a do espaço para os países estrangeiros – a teoria francesa encontrou-se associada, de perto ou de longe, a outras criações artísticas, “até ver como os seus produtos derivados do cinema da *Nouvelle Vague* ou do *Nouveau Roman*, este último muito estudado nos campus como se Robbe-Grillet ilustrasse Derrida, ou Georges Perec prolongasse Deleuze – uma França vanguardista revisitada à luz de sua ‘teoria’”. E essa associação de referências, em que a *Nouvelle Vague* dialoga com os *Fragments de um Discurso Amoroso*, de Barthes, em que o *Nouveau Roman* tem a ver com os *Seminários* de Lacan, é precisamente a visão analógica e quase mítica que a cena artística francesa dos anos 90 herdou, e que compartilhou então, fora do hexágono, com muitas cenas intelectuais estrangeiras.

Assim desenvolvido, esse equívoco explica em parte a recepção lenta e difícil na França da nova geração artística que emerge no início dos anos 90: educada

nas escolas de arte à leitura de Foucault, Barthes ou Deleuze, sensibilizada pela psicanálise e seus turbilhões⁶, longamente marcada pela exposição *Les Immatériaux* criada no Centre Pompidou pelo filósofo Jean-François Lyotard, autor alguns anos antes da *La condition postmoderne*, esta nova geração de artistas aparece na contracorrente de uma paisagem intelectual francesa que pensava ter saldado a aventura teórica dos anos 70. Mas pelo contrário, essa defasagem explica também a rápida circulação no exterior desses artistas hexagonais, a abertura precoce dessa cena para o internacional, as relações rapidamente tecidas com Angela Bulloch, Liam Gillick, Maurizio Cattelan, Rirkrit Tiravanija ou Carsten Höller, entre outros. Esses artistas vindos de horizontes diversos ocupam um patamar comum de referências, tanto é verdade que o “French Theory” foi muito divulgado no exterior, e mesmo fora da universidade, até na contracultura americana e sul-americana, nos campos da arte ou da música⁷ – notar-se-á, por exemplo, a influência decisiva dos autores do *Nouveau Roman* na arte conceitual e minimalista: David Lamelas realiza em 1970 uma apresentação de slides sobre Marguerite Duras⁸: Dan Graham reconhece sua dívida para com a leitura de Michel Butor, Donald Judd, Solo LeWitt, Vito Acconci ou Lawrence Weiner alimentando-se ardentemente da leitura de Robbe-Grillet, Mel Bochner situa este “New Arte” minimalista sob a insígnia do *Nouveau Roman*, e a crítica de arte Barbara Rose, no seu famoso artigo *ABC Art*⁹, faz dos autores do *Nouveau Roman* os verdadeiros contemporâneos da corrente minimalista continuada e prolongada na paisagem artística dos anos 90.

Narrativa de uma heterotopia

REFERÊNCIAS – Se é possível dizer hoje, e retrospectivamente, que a cena francesa constituiu nos anos 90 um dos locais de renovação das formas da arte, é em razão dessa história intelectual, e não a título de uma geografia delimitada. Cena aberta e levando em conta, no seu próprio funcionamento, a desterritorialização cara a Deleuze: rompendo com o vocabulário formalista “neo” e retrógrado dos anos 80, mas reatando mais cedo com a arte conceitual ou minimalista dos anos 70, utilizando seu substrato teórico fora do seu próprio campo e sorvendo os textos de Guattari ou de Deleuze, desenvolvendo uma arte da narrativa, e enfim evitando Paris para emergir primeiro em Grenoble ou em Nice e circular rapidamente no exterior, a constituição de uma nova cena artística francesa no início dos anos 90 se parece menos com uma realidade nacional do que com “uma heterotopia”, no sentido que lhe dava Michel Foucault: “Espécies de contralugares,

espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os lugares reais, todos os outros lugares reais que se podem encontrar no interior da cultura são representados ao mesmo tempo, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis.”¹⁰

Observar-se-á, aliás, a que ponto essa geração de artistas cultivará o gosto pelos locais heterotópicos: enquanto as plataformas multicoloridas e conversacionais de Liam Gillick não estão longe de opor ilhotas da socialidade heterogênea ao mundo da empresa, enquanto o cemitério, tanto dos homens quanto dos animais, ocupa o imaginário de um Maurizio Cattelan, que irá até instalar sua Bienal de Berlim 2005, *Mice and Men*, no cemitério Auguststrasse. Em Dominique Gonzalez-Foerster, as heterotopias se multiplicam, à imagem da sua biblioteca horizontal, simples tapete de leitura colocado no meio do museu, e que apresenta uma cultura misturada, em que a ficção científica ladeia a etnologia. Mas nela, mais ainda, é a heterotopia do jardim que se impõe, quer se trate do vídeo *Atomic Park*, ou do vídeo criado à ocasião da Documenta XI de Kassel: nele, justapunha-se uma cabine telefônica do Rio, um jardim japonês, areia de Copacabana, móveis de Chandigarh e uma cabine de cinema, tudo inspirado pelo romance *L'Invention de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, mas utilizando como título o nome de uma de suas outras obras, *Plan d'Évasion*. Uma obra que formaliza e narrativiza uma heterotopia emprestada de Foucault, e que bebe de múltiplas fontes, não somente geográficas mas também culturais, não somente filosóficas mas também literárias, cinematográficas e arquitetônicas. Ao contrário deste jardim “altermodern”, deste “locus amoenus” contemporâneo, a apresentação de slides *VIDERPARIS*, de Nicolas Moulin, que mostra vistas apocalípticas da capital esvaziada dos seus habitantes, todas as janelas muradas, pode nos parecer o inverso, como uma heterotopia negativa, em que o desejo de segurança desvia para uma ordem securitária e policial, em que a utopia ecológica se torna um script de catástrofe pós-nuclear.

Essa narrativa da cena francesa como heterotopia une em sua forma e em seu conteúdo um dos grandes traços próprios a muitos artistas e obras comprometidos nesta história: uma forma “de tratar as ciências como narrações”. Se essa expressão foi na realidade um ataque, uma crítica lançada pelos adversários e detratores do “French Theory” contra seu método filosófico, ela pode retroativamente nos parecer uma definição bastante acertada de várias obras emblemáticas desta cena francesa, herdeira extraviada das experimentações narrativas e também das batalhas teóricas dos anos 70. Tratar as ciências como narrações: que se sonhe assim, ao longo dos anos 90, com a obra inteira de Christian Boltanski, cujas instalações, as autoficções familiares procedem tanto das ciências humanas quanto das autobiografias de Georges Perec, e manifestam incontes-

tavelmente uma relação narrativa com a ciência da História. À imagem da sua instalação interativa *Entre-Temps*, em que a justaposição aleatória de acontecimentos e de documentos conduz à reconfiguração de uma outra narrativa histórica. Duas gerações mais tarde, o vídeo *Intervista*, de Anri Sala, impõe-se como uma das obras-primas dessa narrativização das ciências humanas: a pesquisa feita pelo artista sobre o passado político de sua mãe sob a ditadura albanesa de Enver Hodja cruza os gêneros do filme policial, da entrevista sociológica, do documentário histórico e da autobiografia, organizando um verdadeiro suspense, inesperado e até mesmo deslocado em meio às formas duras da investigação histórica. E poder-se-ia ainda encontrar traços dessa narrativização das ciências humanas na apresentação de slides de Kader Attia sobre a população transexual de Paris (*La piste d'atterrissage*), ou no *Film spatial* de Camille Henrot, em que a visita e a entrevista do arquiteto utopista Yona Friedman na sua casa-cérebro vira uma micro-odisséia do espaço. Quanto ao coração destes anos 90 onde Carsten Höller, cientista de formação, parece continuar suas experimentações comportamentais no campo da arte, onde Douglas Gordon dá às zonas de sombra de nossa psiquê a forma de um filme de Hitchcock exibido extremamente devagar, sonha-se ainda com a maneira como Pierre Huyghe descreve em *This is not a time for dreaming* uma arquitetura de Le Corbusier: não por meio da conferência erudita, mas sob a forma ainda mais narrativa de um teatrinho de marionetes.

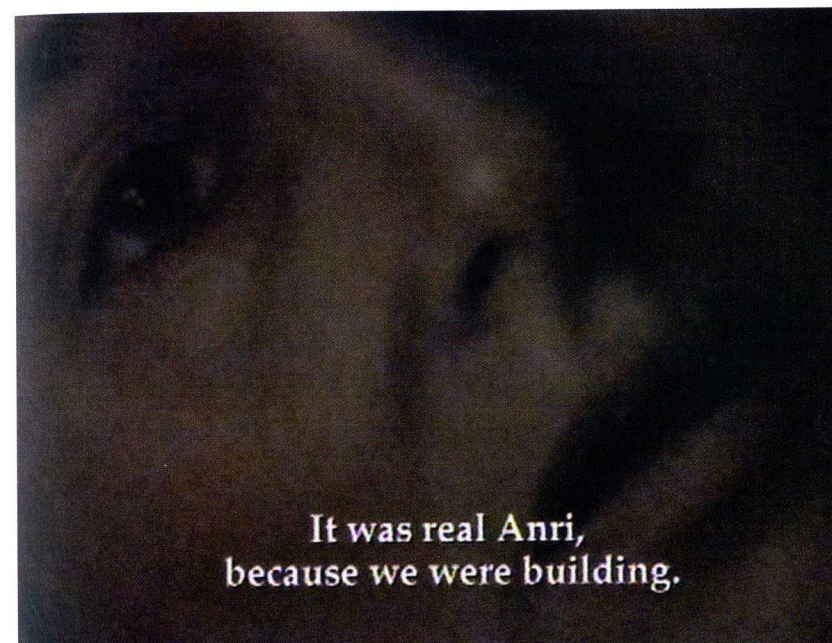
Enfim, mais ainda que o vídeo, é a exposição que se oferece nestes anos 90 e pós-90, como o formato ideal em que esta dupla herança, teórica e ao mesmo tempo narrativa, pode se representar da melhor forma possível - e, assim, compreende-se melhor que ela tenha sido objeto de intensas especulações: pensada como um meio, ampliada à dimensão de arte, exportada principalmente por Pierre Huyghe fora dos espaços atribuídos à arte, “roteirizada” por Philippe Parreno, que compara prematuramente a concepção da exposição com a realização de um filme, mas também reivindicada pelos críticos de arte pela ideia muito *Nouvelle Vague* da “exposição de autor”, e ainda criada por Bruno Latour como uma atividade especulativa com a expressão “exposição de pensamento”, e de resto regularmente “tentada” pelos filósofos, quer se trate de Lyotard com *Les Immatériaux*, de Jacques Derrida com *Mémoires d'Aveugle* no Louvre, a arte da exposição se oferece como “um lugar comum”, como a sala de montagem de todas essas fontes diversas, o cruzamento absoluto da exposição inteligente e da forma narrativa.

Filmografia do personagem

“Eis um personagem vazio, sem história: terá ele uma chance de existir?”
Philippe Parreno¹¹

CASTING – Para encarnar esta narrativa crítica, seria preciso seguir um personagem. Mais exatamente, de acompanhar o que acontece com este personagem, e a noção de personagem no campo da arte contemporânea. Por que “retorno”? Porque o personagem, e para além dele, está toda a pergunta do sujeito que se coloca, foi objeto de uma desconstrução hábil e múltipla, até mesmo de uma completa dissolução ao longo de todo o século 20. Tendo passado pelas esquizofrenias da psicanálise, largamente desmontado e montado pelo cinema, o personagem apareceu a partir dos anos 50, no entender de Alain Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute, como “uma noção obsoleta”. Já em crise em Faulkner ou Beckett, reduzido em Kafka a uma simples inicial, ou em Bioy Casares a uma silhueta espectral, o personagem torna-se, nos autores do *Nouveau Roman*, uma entidade flutuante. Contra-atacando o modelo, oferecido em seu tempo por Balzac, de um personagem existente e devidamente inscrito no estado-civil, dotado então de uma identidade estável, mas também de um endereço e de uma fisionomia particular (a verruga no nariz do Pai Goriot, os cabelos vermelhos de Vautrin, etc.), os autores do *Nouveau Roman*, principalmente Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget, aos quais se podem acrescentar os romances de Marguerite Duras, pois se entregaram diferentemente a uma desestabilização, talvez até a um verdadeiro “genocídio” dos personagens, que se tornaram em Antonioni “espectros da subjetividade moderna.”¹² Assim estilizado, lacunar, dissolvido, ser com identidade desfocada ou descontínua, o personagem de romance não é mais, no fim desta desconstrução paciente, que a sombra de si mesmo.

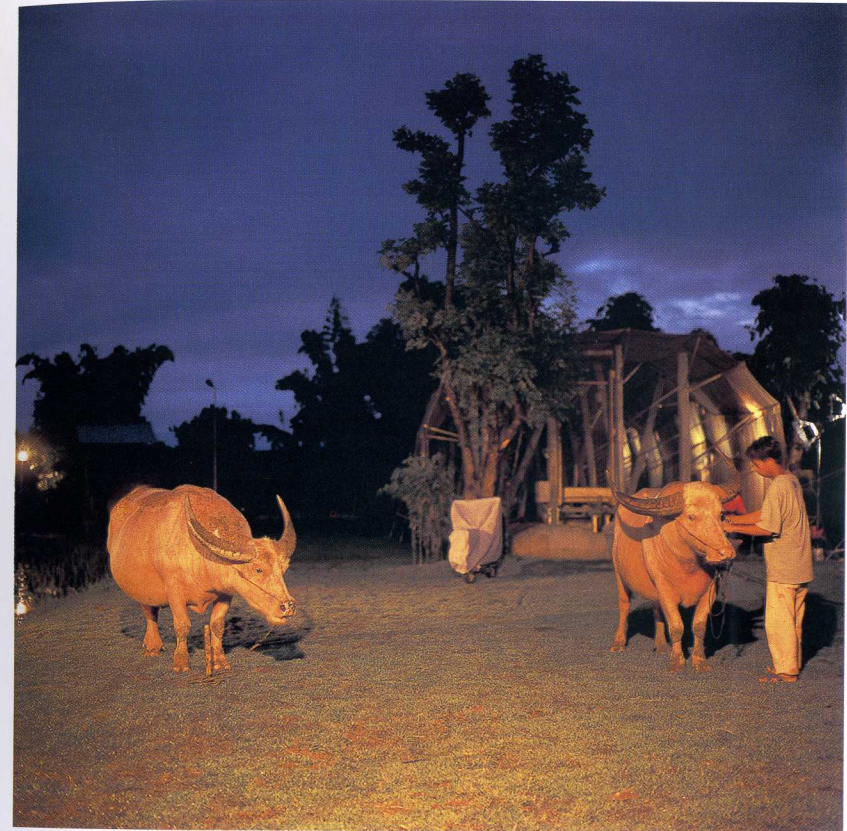
Mas, ponto de chegada dessa desagregação, essa situação estilizada do personagem é hoje seu novo ponto de partida. Ou para dizer de outra forma: tudo leva a crer que os artistas contemporâneos encontram hoje o personagem no estado lamentável em que a psicanálise, o cinema de autor e a literatura do século 20 não-lo deixaram. Ainda é preciso notar que essa liquidação do personagem não constituía absolutamente um “fim” da literatura romanesca: “Assim como não se deve concluir que há ausência do homem sob pretexto de que o personagem tradicional desapareceu, advertia-nos Alain Robbe-Grillet a partir de 1961, não se deve comparar a busca de novas estruturas da narrativa a uma tentativa de supressão pura e simples de todo acontecimento, toda paixão, toda aventura.”¹³



Anri Sala
Entrevista, 1998

Esse “retorno” do personagem ao seio da arte contemporânea não é, portanto, de modo algum, uma restauração do personagem antigo, nem uma involução no que concerne às vanguardas dos anos 70. Trata-se, isto sim, de continuar a “aventura” desta entidade doravante flutuante. O corredor de fundo solitário no vídeo *Marathon Life*, de Julien Discrit, resgatado “exausto” pelo tempo de vida de sua própria corrida, os amantes quase durassianos Valérie Mréjen e cuja cena de ruptura é feita de todos os clichês das comédias televisivas são assim os herdeiros inconscientes das figuras desconstruídas do cinema e do *Nouveau Roman*. E são ainda seres não lineares, hiperfragmentados e de biografias descontínuas que aparecem na obra de Philippe Parreno: encontramos uma menina acometida de uma misteriosa doença de Merlin que rejuvenesce ao longo dias, outra que imagina seu aniversário no dia dos seus 20 anos (*Birthday Zoé*), uma outra, mais adolescente, cuja camiseta desenrola apenas o genérico do filme (*Credits...*, 2000). Ou ainda este jovem rapaz que se vê cantar no fim do vídeo *Boy from Mars*, “Em uma paisagem completamente criada para as necessidades de uma ficção – ou é a ficção que produziu as condições de sua narrativa?”, interroga-se Philippe Parreno. “A figura da criança interessa-me, comenta ainda, porque enquanto sujeito ainda não está formado, sua narrativa não está estabelecida, está diante de várias vidas possíveis.” E enquanto Anna Sanders toma a forma de uma revista, que tenta, ao longo das páginas e artigos, dar um corpo e uma alma a este “ser de papel” que é o personagem de ficção, o jogador de futebol Zinedine Zidane faz sucesso no filme realizado com Douglas Gordon¹⁴, como personagem e não apenas como pessoa: “É também um personagem na cabeça, no fantasma das pessoas. Todos tentam fazer dele um porta-voz, mas na vida real sempre tentou evitar isso. Além disso, são narrativas que não lhe pertencem. Mas será que podemos existir sem produzir narrativa? Será que existem celebridades não narrativas? Será que podemos ter uma existência não narrativa? Tenho a impressão de que hoje, cada vez mais, o personagem de ficção resiste a ser narrativo.”¹⁵

Foco revelador, em torno dessa figura reinvestida e ao mesmo tempo requestionada do personagem a cena heterotópica dos anos 90 produziu algumas das suas obras mais decisivas: a começar por *Personnages à Réactiver*, de Pierre Joseph, que fazia passear no espaço de exposição uma gama de figuras populares, de Branca de Neve a Ayrton Senna, de Super-Homem a Mulher-Gato passando pela Bruxa, o Jogador de Paintball ou o Surfista. Personagens adormecidas, reduzidas, cansadas, como à espera de uma recarga, de uma reativação no bloco operacional e narrativo da arte contemporânea. Esta geração de artistas dos anos 90 aprendeu nos videogames e nos filmes de ficção científica uma gama de gestos ativos em muitas obras contemporâneas: esvaziar, mas também



Philippe Parreno
The Boy from Mars, 2003



Camille Henrot

Film spatial, exploration de l'appartement de Yona Friedman, 2007

recarregar o mapa da memória, e conseqüentemente reativar os personagens, acrescentar-lhes vidas, e por extensão novas identidades, restituindo o que for possível a essas criaturas esculpidas por um século de desconstruções teóricas e narrativas, mas doravante disponíveis para novas aventuras, novos romances.

Mas se há um personagem que encarne no mais alto grau esse novo estatuto do personagem, é a figura de Annlee. *No Ghost, Just a Shell*, não um fantasma, só uma casca. Comprada por Philippe Parreno e Pierre Huyghe na indústria japonesa do mangá, que o tinha deixado numa gaveta, e relançado no campo da arte por meio de vídeos, de instalações ou desenhos animados, o projeto coletivo de Annlee é representativo da dialética que preside hoje a reativação do personagem. Como se saísse de uma longa amnésia forçada por um “trabalho” de sessões sucessivas em que ela memoriza e aprofunda sua própria história,

Esta geração de artistas dos anos 90 aprendeu nos videogames e nos filmes de ficção científica uma gama de gestos ativos em muitas obras contemporâneas...

Annlee descobre ser sucessivamente a narradora, atriz e o personagem de sua própria docu-ficção, falando às vezes inglês, às vezes japonês, agraciada com uma irmã gêmea na versão de Dominique Gonzalez-Foerster (*Ann Lee in Anzen Zone*, 2000). Enfim, mesmo tendo sido considerada morta e posta no caixão pelo americano Joe Scanlan, Annlee continua suas aventuras filmográficas. Não um fantasma, mas uma casca vazia do mangá que se preenche de histórias, de psicologias, que se complexifica progressivamente conforme seus diferentes remakes. Não a sombra espectral que nos deixaram os escritores do *Nouveau Roman*, mas “um personagem a reativar”. No vídeo *Two Minutes Out of Time*, de Pierre Huyghe, Annlee evolui numa paisagem criada pela sua própria voz e seu próprio monólogo: obra sintomática de uma reapropriação pelo personagem da sua própria história, num tempo de vida que não pode ser outro que o do próprio filme.

