
A Experiência como Potência de Transformação Social

Luciano Vinhosa*

Neste artigo, me perguntando sobre o potencial de transformação social da experiência estética, procuro compreender sua dimensão política e a forma como certas práticas artísticas atuais lhe colocam em curso em contextos específicos.

práticas artísticas atuais; experiência estética; política

Os anos 1960 e 1970 foram férteis de *experimentalismo* que deve ser compreendido aqui nos dois sentidos: uma arte que experimenta novas formas de expressão e que ao mesmo tempo propõe a experiência como resultado de suas iniciativas. Nesse caso, além de extrapolar os habituais limites que as separam, foi comum o transbordamento das artes para além de seus circuitos tradicionais (museus e galerias) ou ainda o surgimento de manifestações incompatíveis com o modelo “exposição”. Experiências muitas vezes realizadas em espaços públicos, em continuidade com os da vida cotidiana, ou, ao contrário, em círculos privados, não raro em situações de isolamento do artista e de intimidade absoluta — as ditas *obras no escuro* — tornaram-se corriqueiras naquele momento. O propósito atendia em alguns casos à necessidade de recuperar para a prática artística o espaço de ação política e sua consequente amplitude pública; em outros, privando a arte de seu sentido público, resistir à pressão do constante assédio institucional, ao *glamour* do mundo da arte, à mercantilização e afirmá-la, em oposição, como gênese e fim radical no sujeito.

*Luciano Vinhosa é professor do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense. Editor da revista Poiesis. Publicou recentemente *Horizontes da Arte: práticas artísticas em devir* (Nau : 2010).

L'expérience Comme Puissance de Transformation Sociale

Luciano Vinhosa*

Dans cet article, en m'interrogeant sur la puissance de transformation sociale de l'expérience esthétique, je cherche à comprendre sa dimension politique et la façon dont certaines pratiques artistiques actuelles la mettent en œuvre dans des contextes spécifiques.

pratiques artistiques actuelles; expérience esthétique; politique

Les années 1960 et 1970 ont été fertiles en *experimentalisme*, à comprendre ici en deux de ses sens: un art qui expérimente de nouvelles formes d'expression et qui propose en même temps l'expérience comme résultat de ses initiatives. Dans ce cas-là, outre l'extrapolation des limites habituelles qui les séparent, il était fréquent le débordement des arts au-delà de leurs circuits traditionnels (musées et galeries) ou encore le surgissement de manifestations incompatibles avec le modèle "exposition". Des expériences qui ont souvent eu lieu dans des espaces publics, en continuité avec ceux de la vie quotidienne ou, au contraire, dans des cercles privés, non rarement dans des situations d'isolement de l'artiste et d'intimité absolue — les ainsi dites *œuvres dans le noir* — sont devenues courantes à ce moment-là. Leur propos répondait, dans certains cas, au besoin de récupérer pour la pratique artistique l'espace de l'action politique et, par conséquent, son ampleur publique; dans d'autres, en privant l'art de son sens public, leur propos était de résister à la pression du constant harcèlement institutionnel, au glamour du monde de l'art, à la mercantilisation et de l'affirmer, au contraire, comme genèse et fin radicale dans le sujet.

*Luciano Vinhosa est professeur au Département d'Arte et au Programme Post-Grade en Science de l'Art de l'Université Fédérale Fluminense. Il est éditeur de la revue Poiésis. Il a publié récemment *Horizontes da Arte: práticas artísticas em devir* (Nau : 2010).

Se, em parte, essas iniciativas puderam redefinir a prática, reinventando novas modalidades expressivas, por outro lado, deixam dúvidas quando as vejo, em alguns casos, enclausuradas nas instâncias corporais e íntimas do próprio artista. Tenho em mente certas ações intimistas de Vito Acconci, Gina Pane ou, aqui bem perto de nós, certas experiências realizadas por Arthur Barrio nos anos 1970¹, por exemplo. Em outros casos, me pergunto se tais ações realizadas em espaços públicos seriam efetivamente capazes de mobilizar indivíduos e ocasionar um estado crítico mais amplo ou se, ao contrário, não passariam de situações inusitadas, mas que fixam o sujeito na categoria e lugar tradicional de “público”, de alguma forma periférico à obra².

Mais recentemente, e a exemplo do que ocorreu nos anos 1960 e 1970, reagindo a um certo conformismo institucional, certas práticas artísticas dos anos 1990 e deste começo de milênio passaram a colocar seu foco de interesse novamente na experiência em seu estado bruto³. A obra de arte, sendo o produto final de uma prática, pressupõe, senão a transferência da experiência vivida pelo artista, ao menos um lugar onde a própria experiência se cumpre: a obra, gozando de seu estatuto público, ganha vida e existência quando exposta ao outro. Entretanto, se em algumas práticas de hoje a própria experiência veio ocupar o lugar do objeto, quando não suprimindo-o, secundarizando-o ao ponto de tratá-lo como resto de processos, como realizar esse trânsito? A quem importa a experiência vivida pelo artista, a não ser a ele mesmo? A quem importa a experiência que vivo, além de a mim mesmo? Alguns artistas de hoje, diferentemente daqueles dos anos 1960, pretendem, em vez de viver uma experiência guardando para si seus efeitos, proporcionar no outro uma experiência, acreditando com isso poder desencadear um microefeito transformador que, de sujeito para sujeito, possa atingir a sociedade de forma mais ampla.

Contudo, se existe uma ação micropolítica que possa alcançar uma escala macro, em alguns casos, seria pertinente perguntar como uma experiência, radicada na intimidade de cada um de nós, pode de alguma forma contribuir para a construção de um sensorio coletivo que transforme nosso espaço de vida? Resguardado a cada um a sua parte, a questão seria justamente esta: como instaurar um lugar comum para se viver uma experiência particular, mas construída coletivamente? O problema aqui é menos de se saber se o pudor ou a dor, sendo sentimentos experimentados intimamente, possam nos atingir de alguma forma posto que somos todos humanos, do que este de recuperar o sujeito para a experiência com o mundo e, conseqüentemente, devolver a ele seu espaço de ação política.

Si ces initiatives ont pu, en partie, redéfinir la pratique, en réinventant de nouvelles modalités d'expression, elles laissent par ailleurs des doutes lorsque je les vois enfermées, dans certains cas, dans les instances corporelles et intimes de l'artiste lui-même. Je pense à certaines actions intimistes de Vito Acconci, de Gina Pane, ou bien, plus près de nous, à certaines expériences menées par Arthur Barrio dans les années 1970¹, par exemple. Dans d'autres cas, je me demande si ces actions réalisées dans des espaces publics étaient effectivement capables de mobiliser des individus et de susciter un état critique plus ample ou si, au contraire, elles n'étaient que des situations inusitées, mais fixant le sujet dans la catégorie et le lieu traditionnels de "public," en quelque sorte périphériques à l'œuvre.²

Plus récemment, et à l'exemple de ce qui s'était passé dans les années 1960 et 1970, en réagissant à un certain conformisme institutionnel, certaines pratiques artistiques des années 1990 et de ce début de millénaire ont recommencé à axer leur intérêt sur l'expérience dans son état brut³. L'œuvre d'art étant le produit final d'une pratique, elle présuppose, sinon le transfert de l'expérience vécue par l'artiste, du moins un lieu où l'expérience elle-même s'accomplit: jouissant de son statut public, l'œuvre gagne vie et existence lorsqu'elle est exposée à l'autre. Néanmoins, si dans quelques pratiques d'aujourd'hui la propre expérience vient prendre la place de l'objet, en le supprimant même, en le rendant secondaire au point de le traiter comme reste de processus, comment opérer ce passage? À qui cela importe l'expérience vécue par l'artiste si ce n'est à lui-même? À qui d'autre cela importe l'expérience que je vis, sinon à moi-même? Quelques artistes d'aujourd'hui, différemment de ceux des années 1960, au lieu de vivre une expérience en gardant pour eux ses effets, cherchent à procurer à l'autre une expérience, en croyant pouvoir ainsi déclencher un micro effet transformateur qui puisse, de sujet à sujet, toucher la société d'une façon plus ample.

Néanmoins, s'il existe une action micro-politique susceptible d'atteindre une échelle macro, dans certains cas, il serait pertinent de se demander: comment une expérience établie dans l'intimité de chacun de nous peut-elle contribuer, en quelque sorte, à la construction d'un sensorium collectif qui puisse transformer notre espace de vie? En réservant à chacun sa part, la question serait justement de savoir comment instaurer un lieu commun où l'on pourrait vivre une expérience particulière, mais construite collectivement? Le problème ici est moins de savoir si la pudeur ou la douleur, des sentiments que l'on éprouve intimement, peuvent nous atteindre en quelque sorte puisque nous sommes tous des humains, que de récupérer le sujet pour l'expérience du monde et de lui rendre, par conséquent, son espace d'action politique.

O jogo de suspensão da experiência estética

Jacques Rancière identifica em nossos dias um certo estado de ressentimento antiestético permeando a sociedade, em particular o *mundo da arte*⁴. O autor remonta a origem desse mal-entendido à época da Revolução Francesa e do idealismo alemão, cujos ideais entremeciam as práticas artísticas com o absoluto filosófico e as promessas da comunidade política que daí decorrem. O ressentimento antiestético ora toma a forma de uma desilusão que faz com que a arte se dobre sobre si mesma, discutindo seus critérios a partir do reconhecimento de sua limitada condição institucional — é a posição analítica. Ora lamenta que a arte tenha se diluído na cultura e, por consequência, a estetização geral da vida a conduziu ao inevitável fetichismo do consumo, postura que Rancière identifica com as colocações de Lyotard. Em resumo, diz o autor, o ressentimento antiestético toma assim o lugar do grande ressentimento contra a idade das utopias e das revoluções; em outras palavras, do ressentimento contra a dissensualidade política⁵. O autor pergunta se, no entremear apontado, não residiria um paradoxo de origem que explicasse as metamorfoses e suas eventuais aporias ou entropias. Retomou a 15ª carta de Schiller⁶ para afirmar que nela existe uma forma de experiência sensível que coloca como princípio fundante a tensão permanente de estados heterogêneos: a experiência do *jogo*.

Fundamentado no modelo conceitual do livre jogo da imaginação em Kant, o jogo em Schiller toma um sentido muito particular de suspensão. De um lado, a potência do instinto formador submetendo as qualidades formais das coisas às faculdades pensantes, impondo sua lei autônoma que suprime o heterogêneo; de outro, o instinto sensível, aberto a toda presença imediata do mundo, potência da passividade que não sucumbe a nenhuma forma racional. Do acordo sem conceitos entre esses dois instintos nasce o instinto do jogo. Por conseguinte, ele é um tipo de entendimento que não impõe nenhuma forma nem determina nenhum objeto a conhecer; uma sensibilidade que não se rende a nenhum constrangimento racional e nem arroga para si um objeto de desejo⁷. A experiência estética, que põe em ação o instinto do jogo, se instaura quando os dados sensíveis em nossas representações não se submetem nem ao positivismo do entendimento, nem aos desejos rendidos aos apetites anárquicos dos sentidos.

Ao contrário dos procedimentos *poéticos* que se investem da virtuosismo técnico visando o bom produto, o regime estético da arte define um *sensorium* específico. Portanto, é da arte, não aquilo que se diferencia pelo modo de fazer, mas pelo modo de sentir que promove. O

Le jeu de suspension de l'expérience esthétique

Jacques Rancière constate à l'heure actuelle un certain stade de ressentiment anti-esthétique qui parcourt la société, en particulier le *monde de l'art*.⁴ L'auteur remonte à l'origine de ce malentendu, à l'époque de la Révolution Française et de l'idéalisme allemand, dont les idéaux entremêlaient les pratiques artistiques de l'absolu philosophique et des promesses de la communauté politique qui en découlent. Le ressentiment anti-esthétique prend tantôt la forme d'une désillusion qui fait que l'art se replie sur lui-même, en discutant ses critères à partir de la reconnaissance de sa condition institutionnelle limitée — c'est la position analytique; tantôt il regrette que l'art se soit dilué dans la culture et, par conséquent, que l'esthétisation générale de la vie l'ait amené à l'inévitable fétichisme de la consommation, position que Rancière identifie aux affirmations de Lyotard. Bref, dit l'auteur, le ressentiment anti-esthétique prend ainsi la place du grand ressentiment contre l'ère des utopies et des révolutions, autrement dit du ressentiment contre la dissensualité politique⁵. L'auteur se demande s'il n'y aurait pas, dans l'entremêlement mentionné, un paradoxe d'origine qui expliquerait les métamorphoses et leurs éventuelles apories ou entropies. Il reprend la 15^e lettre de Schiller⁶ pour affirmer qu'il y existe une forme d'expérience sensible qui pose comme principe fondateur la tension permanente d'états hétérogènes: l'expérience du *jeu*.

Fondé sur le modèle conceptuel du libre jeu de l'imagination chez Kant, le jeu prend chez Schiller un sens très particulier de suspension. D'une part, la puissance de l'instinct formateur soumettant les qualités formelles des choses aux facultés pensantes, imposant sa loi autonome qui supprime l'hétérogène; d'autre part, l'instinct sensible, ouvert à toute présence immédiate du monde, puissance de la passivité qui ne succombe à aucune forme rationnelle. De l'accord, sans concepts, entre ces deux instincts naît l'instinct du jeu. Par conséquent, il s'agit d'un type d'entendement qui n'impose aucune forme et qui ne désigne aucun objet à connaître; c'est une sensibilité qui ne se plie à aucune contrainte sociale et qui ne s'arroge pas un objet de désir⁷. L'expérience esthétique, qui met en action l'instinct du jeu, s'instaure quand les données sensibles dans nos représentations ne se soumettent ni au positivisme de l'entendement, ni aux désirs livrés aux appétits anarchiques des sens.

Au contraire des procédés *poiétiques*, qui s'investissent de la virtuosité technique en vue du bon produit, le régime esthétique de l'art définit un *sensorium* spécifique. C'est donc de l'art non pas ce qui se distingue de par la façon de faire, mais de par la façon de sentir qu'il



SYN, Atelier d'Explorations Urbaines
Hypothèses d'Insertions, Montréal

pertencimento a este *sensorium* é que qualifica as coisas da arte como tal e funda sua autonomia. Por outro lado, qualquer instância da atividade humana que nele se veja integrado partilha de um mesmo regime e o abre à heteronomia. Mas, segundo Rancière, é no interior mesmo da obra de arte que a contradição aparece em sua forma mais evidente:

A obra de arte estética é, de início, uma realidade contraditória. Como obra de arte em *geral*, é o produto de uma vontade que impõe uma forma a uma matéria. Como obra de arte *estética*, é a negação da ideia de arte como forma imposta a uma matéria (p. 147).

Subtraída das conexões habituais do conhecimento e do desejo, a obra de arte estética é, em sua heteronomia e autonomia, a reunião de contrários: voluntarismo e involuntarismo; atividade e passividade; consciente e inconsciente.

Para Rancière, Schiller traz à luz um novo regime de afetividade da arte que guarda sua singularidade e autonomia e que, em contrapartida, seria capaz de fundar uma nova configuração da comunidade como experiência viva de um mundo estético – uma comunidade vivente (p.



promeut. C'est l'appartenance à ce *sensorium* qui qualifie les choses de l'art comme telles et qui fonde leur autonomie. Par ailleurs, toute instance de l'activité humaine qui y soit intégrée partage le même régime et l'ouvre à l'hétéronomie. Mais, d'après Rancière, c'est à l'intérieur même de l'œuvre d'art que la contradiction surgit sous sa forme la plus évidente:

L'œuvre d'art esthétique est ainsi d'emblée une réalité contradictoire. En tant qu'œuvre d'art en *général*, elle est le produit d'une volonté qui impose une forme à une matière. En tant qu'œuvre d'art *esthétique*, elle est la négation de l'idée d'art comme forme imposé à une matière. (p. 147).

Soustraite aux connexions habituelles de la connaissance et du désir, dans son hétéronomie et dans son autonomie, l'œuvre d'art esthétique est la réunion de contraires: volontarisme et involontarisme; activité et passivité; conscient et inconscient.

Pour Rancière, Schiller met en lumière un nouveau régime d'affectivité de l'art qui garde sa singularité et son autonomie et qui serait capable, par contre, de fonder une nouvelle configuration de la communauté comme expérience vive d'un monde esthétique — une communauté

146). A arte, recortando-se das experiências ordinárias graças ao modo estético, teria sua própria política com base no instinto do jogo que a inaugura e que, por conseguinte, a reendereça ao mundo. Tal peculiaridade lhe garantiria, por efeito paradoxal, realizar a ligação entre o regime estético autônomo com as diversas formas reconfiguradas de partilha do mundo sensível implicadas na esfera do cotidiano. Assim, o modelo schilleriano do jogo, que se sustenta na tensão dos instintos *sensível* e *formal* do homem, estende-se da arte para a vida, determinando o modo de percepção do homem ordinário, abrangendo tanto o seu modo de vida quanto as instituições que o conformam.

O conflito entre as faculdades do espírito e o sensualismo dos sentidos que o jogo instaura pode se traduzir em termos políticos na medida em que a batalha dos instintos, própria do regime estético, for aplicada à vida. Pondo em cheque a tradicional imposição do intelecto sobre a sensibilidade e com ela a suposta predominância de uma classe cultivada sobre a barbárie popular, o regime estético nivela o ser humano por sua inata capacidade de jogar:

A verdadeira revolução deve ser “estética”, rompendo com a lógica da dominação naquilo que ela apresenta de mais profundo: a diferença das *naturezas*, tal como ela se inscreve na imediaticidade sensível, tal como ela se dá a perceber como evidência sensível, na diferença das destinações escrita sobre os corpos.⁸

Rancière contrapõe o ponto de vista de Schiller àquele de Platão. O jogo, como atividade que se opõe ao trabalho em Platão, não está somente interdito ao artesão porque ele é um trabalhador, mas porque é inapto por pertencer a uma classe de homens que não pode acessar às atividades do espírito. Somente ao filósofo é dada a clareza de saber que a vida é um jogo em que é necessário saber jogar bem. Se no acordo sem conceitos que caracteriza o jogo, a livre aparência, que não se refere e nem se opõe a nenhuma realidade, engendra a configuração sensível da comunidade, em Platão, aquele que joga com a aparência, a mimese, está excluído de sua república porque faz duas coisas ao mesmo tempo. “O princípio que exclui o mimético é o mesmo que coloca o artesão em seu lugar”.⁹ É justamente esse princípio, que estabelece uma lógica de dominação fundada na suposta diferença entre as naturezas humanas, que será negado por Schiller, segundo Rancière. O homem só é plenamente humano quando brinca. A capacidade de todo homem jogar a livre aparência elimina as hierarquias que os separava habitualmente. O *sensorium* estético em Schiller prescreve uma “arte de viver”, princípio de uma revolução sensível que aparece como o fundamento mesmo

vivante (p. 146). En se démarquant des expériences ordinaires grâce au mode esthétique, l'art aurait sa propre politique basée sur l'instinct de jeu qui l'inaugure et qui, para conséquent, le renvoie au monde. Telle particularité lui permettrait, par un effet paradoxal, d'assurer la liaison entre le régime esthétique autonome et les diverses formes reconfigurées de partage du monde sensible, impliquées dans la sphère du quotidien. Ainsi, le modèle schillérien du jeu, qui se soutient dans la tension des instincts *sensible* et *formel* de l'homme, s'étend-il de l'art à la vie, en déterminant le mode de perception de l'homme commun, en recouvrant aussi bien son mode de vie que les institutions qui le conforment.

Le conflit que le jeu instaure entre les facultés de l'esprit et le sensualisme des sens peut se traduire en termes politiques, dans la mesure où la bataille des instincts, propre au régime esthétique, sera appliquée à la vie. En tenant en échec la traditionnelle imposition de l'intellect sur la sensualité, et avec elle la prédominance supposée d'une classe cultivée sur la barbarie populaire, le régime esthétique nivelle l'être humain, de par sa capacité innée à jouer:

La vraie révolution doit être une révolution "esthétique", rompant avec la logique de la domination dans ce qu'elle a de plus profond: la différence des *natures*, telle qu'elle s'inscrit dans l'immédiateté sensible, telle qu'elle se donne à percevoir comme évidence sensible, dans la différence des destinations écrite sur les corps eux-mêmes.⁸

Rancière compare le point de vue de Schiller à celui de Platon. Le jeu, en tant qu'activité qui s'oppose au travail, chez Platon, est interdit à l'artisan non seulement parce qu'il est un travailleur, mais parce qu'il y est inapte, du fait d'appartenir à une classe d'hommes qui ne peut avoir accès aux activités de l'esprit. Seul au philosophe il est donné la clarté de savoir que la vie est un jeu dans lequel il faut savoir bien jouer. Si dans l'accord sans concepts, qui caractérise le jeu, la libre apparence, qui ne se réfère ni ne s'oppose à aucune réalité, engendre la configuration sensible de la communauté, chez Platão, celui qui joue de l'apparence, la mimese, est exclu de son république alors qu'il est un être qui fait les deux choses à la fois. "Le principe qui exclut le miméticien est le même qui a servi à inclure l'artisan à ça place."⁹ C'est justement ce principe, qui établit une logique de domination fondée sur la différence supposée entre les natures humaines, qui sera nié par Schiller, d'après Rancière. L'homme n'est pleinement humain que lorsqu'il joue. La capacité de chaque homme à jouer de la libre apparence élimine les hiérarchies qui les séparent habituellement. Le *sensorium* esthétique préconise, chez Schiller, un "art de vivre", principe d'une révolution sensible qui apparaît comme le fondement même

de toda transformação política.¹⁰ Estado de exceção, um nem isso nem aquilo, que Rancière reconhece como o estado propriamente político da arte. Sob esse princípio, a arte e a política não aparecem como opostos contraditórios, autonomia da razão e heteronomia do sensível, mas niveladas pela experiência estética expandida, sustentadas pelas mesmas condições de suspensão, próprias do jogo.

Graças a autonomia que lhe garantiria descontinuidade, e por isso mesmo eficácia diferencial, a intrusão da arte na vida pôde ser pensada nas diferentes propostas das vanguardas modernas como desdobra final da própria instância do vivido: infiltrando-se completamente na vida ao cabo de seu curso, a arte não mais se diferenciaria da própria vida. No entanto o choque permanente com suas próprias contradições internas e limitações redundou em seu tão propagado descrédito ideológico no mundo pós-moderno. Essa sensação generalizada de fracasso atinge nossos dias no instante mesmo em que a “utopia” e o “niilismo” implicados no regime estético revelam, aos olhos da crítica, o mal-estar do imprevisível efeito perverso que fez estilhaçar contra a arte todo fulgor de seu idealismo. Donde o desencanto, desconfiança e verdadeira impropriedade com que a prática da arte vem sendo encarada na atualidade por seus detratores. Os céticos, ora reenviam-na de volta a seu pequeno reino simbólico — o mundo da arte —, fazendo reverberar sobre si mesma os efeitos de seus sentidos, tornando-os, portanto, inócuos socialmente; ora acusam-na de fútil e mundana, por ter-se rendido ao assédio dos objetos lustrosos e banais do mundo capitalista.

Rancière prossegue sua crítica anuancando as três figuras de *comunidade vivente* que aparecem na era moderna e que, em suas promessas idealistas de um mundo novo, tramaram a revolução política do interior da revolução estética. Muito resumidamente, são elas: “o vir a ser vida da arte” que, inspirada do idealismo de Schiller e Hölderlin, pode ser identificada tanto com os programas futuristas quanto com os construtivistas. Nela, o querer comum se reapropriaria da autonomia estética a tal ponto que a vida tornar-se-ia arte e, a vida como arte generalizada, constituindo um lugar homogêneo, não se fenderia mais em esferas autônomas como as da política, da ciência e da religião, por exemplo. A segunda figura, “a vida da arte”, submete a vida à comunidade viva das formas artísticas ao ponto da vida ser reelaborada em seu mínimos detalhes pela arte. Animada pelos pressupostos de Shelling e Hegel, pode ser identificada com a postura dos simbolistas, expressionistas e surrealistas, mas também com o modelo da *Art & Craft*, da *Bauhaus* e do *Neoplasticismo* que pretenderam remodelar nossos

de toute transformation politique¹⁰. Un état d'exception, un "ni ceci ni cela", que Rancière reconnaît comme état proprement politique de l'art. Sous ce principe, l'art et la politique ne se montrent plus comme des opposés contradictoires, autonomie de la raison et hétéronomie du sensible, mais nivelés par l'expérience esthétique étendue, soutenus par les mêmes conditions de suspension propres au jeu.

Grâce à l'autonomie qui lui assurerait la discontinuité et, de ce fait même, l'efficacité différentielle, l'intrusion de l'art dans la vie a pu être pensée, dans les différentes propositions des avant-gardes modernes, comme dédoublement final de l'instance même du vécu: en s'infiltrant complètement dans la vie à la fin de son cours, l'art ne différerait plus de la vie elle-même — voici son paradoxe intrinsèque. Néanmoins, le choc permanent contre ses propres contradictions internes et ses limitations a entraîné son discrédit idéologique, si répandu dans le monde postmoderne. Cette sensation généralisée d'échec frappe notre époque à l'instant même où "l'utopie" et le "nihilisme" impliqués dans le régime esthétique dévoilent aux yeux de la critique, le malaise de l'imprévisible effet pervers qui a fait éclater contre l'art toute la fulguration de son idéalisme. D'où le désenchantement, la méfiance et la véritable impropriété dont la pratique de l'art est envisagée de nos jours par ses détracteurs. Les sceptiques, tantôt ils le renvoient à son petit royaume symbolique — le monde de l'art —, en faisant réverbérer sur lui-même les effets de ses sens, en les rendant donc socialement anodins; tantôt ils l'accusent d'être futile et mondain, pour avoir cédé au harcèlement des objets brillants et banals du monde capitaliste.

Rancière poursuit sa critique en nuancant les trois figures de *communauté vivante* qui surgissent dans l'ère moderne et qui, dans leurs promesses idéalistes d'un monde nouveau, ont tramé la révolution politique de l'intérieur de la révolution esthétique. D'une façon très résumée, les voici: "le devenir vie de l'art"; figure inspirée de l'idéalisme de Schiller et de Hölderlin, que l'on peut identifier aussi bien aux programmes futuristes qu'aux constructivistes. Le vouloir commun s'y réapproprie l'autonomie esthétique à tel point que la vie deviendrait de l'art et que la vie, en tant qu'art généralisé, constituant un lieu homogène, ne se fendrait plus en sphères autonomes comme celles de la politique, de la science et de la religion, par exemple. La deuxième figure, "la vie de l'art", soumet la vie à la communauté vivante des formes artistiques à tel point que la vie est réélaborée par l'art, dans ses moindres détails. Animée des présupposés de Shelling et de Hegel, elle peut être identifiée à la position des symbolistes, des expressionnistes et des surréalistes, mais aussi au modèle de l'*Art & Craft*, du *Bauhaus*

espaços de vida por vias da forma artística. Finalmente, a terceira figura, “a arte e a vida”, reconhece a autonomia de ambas as esferas, mas pressupõe intensa troca entre a esfera artística e o cotidiano, podendo ser identificada com a poética romântica teorizada por Schlegel. A permeabilidade entre arte e o mundo dos objetos prosaicos, muitas vezes obsoletos, a descontextualização pelo estranhamento e sua ressignificação operada pela arte, inspirou, desde o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo até os escritos teóricos de Benjamin. As contradições intrínsecas, próprias da heteronomia estética, fizeram, no entanto, essas comunidades tomarem rumos imprevistos.¹¹ Deram margem, em contrapartida, ao ressentimento antiestético contemporâneo que, segundo Rancière, se traduz também no grande ressentimento contra a era das utopias.

Tentaremos, em seguida, com base nas observações que Rancière realiza no plano meta-crítico, compreender no plano empírico como a arte de nossos dias realiza, em alguns casos, a passagem entre a experiência diferenciada que promove e a vida. Entretanto, tomaremos como exemplo somente aquelas práticas que retomam voluntariamente esse trânsito e que, de alguma maneira, tentam revigorá-lo sob o prisma de uma realidade preexistente que necessita ser transformada. Assim, acreditamos que as pequenas utopias que as práticas de nossos dias trazem, atuando de forma pontual e contextualizada, distanciam-se das grandes correntes idealistas que permearam as práticas modernas e que muitas vezes projetaram para o futuro a transformação em grande escala da humanidade.

Reparar o mundo agora

Fraser¹², concentrando suas reflexões sobre o estatuto do jogo nas experiências artísticas atuais, assume para si as observações levadas a cabo por Rancière quando ele pensa a arte a partir de suas bordas, no momento mesmo em que a experiência da arte torna-se *flo* e confunde-se com outras instâncias da vida. Ressalta, no entanto, que retomará o caminho no ponto em que Rancière parece tê-lo abandonado, ali onde, uma teoria do jogo deveria dar conta das práticas contemporâneas de fronteira. Fraser tem a intenção de reavaliar, no horizonte de sua reflexão, a questão da política no contexto das práticas artísticas de nosso tempo. Em razão disso, traça um diferencial das práticas atuais em relação àquelas dos anos 1960 e 1970 que tiveram motivações políticas e fundamentaram suas propostas no binômio arte e vida. Servindo-se de exemplos, mostra como o jogo se aloja no cerne da arte política de nossos dias.

et du *Néoplasticisme*, qui ont voulu remodeler nos espaces de vie au moyen de la forme artistique. Enfin, la troisième figure, "l'art et la vie", reconnaît l'autonomie des deux sphères, mais elle présuppose un échange intense entre la sphère artistique et le quotidien, pouvant être identifiée à la poétique romantique, théorisée par Schlegel. La perméabilité entre l'art et le monde des objets prosaïques, très souvent désuets, la décontextualisation par l'étrangeté et sa ressignification opérée par l'art ont inspiré, depuis le Cubisme, le Dadaïsme et le Surréalisme jusqu'aux écrits théoriques de Benjamin. Les contradictions intrinsèques, propres à l'hétéronomie esthétique ont cependant amené ces communautés à prendre des chemins imprévus.¹¹ Elles ont fait place, en contrepartie, au ressentiment anti-esthétique contemporain qui se traduit aussi, d'après Rancière, dans le grand ressentiment contre l'ère des utopies.

Nous essaierons ensuite, à partir des observations de Rancière sur le plan méta-critique, de comprendre sur le plan empirique la façon dont l'art de nos jours accomplit, dans certains cas, le passage entre l'expérience différenciée qu'il promet et la vie. Néanmoins, nous ne prendrons comme exemple que les pratiques qui reprennent volontairement ce passage et qui essaient, en quelque sorte, de le revigorer au vu d'une réalité préexistante qui a besoin d'être transformée. Nous croyons donc qu'agissant de façon ponctuelle et contextualisée, les petites utopies apportées par les pratiques de nos jours s'éloignent des grands courants idéalistes qui ont pénétré les pratiques modernes et qui ont très souvent projeté dans l'avenir la transformation à grande échelle de l'humanité.

Réparer le monde maintenant

En concentrant ses réflexions sur le statut du jeu dans les expériences artistiques actuelles, Fraser¹² fait siennes les observations exprimées par Rancière, lorsqu'il pense l'art à partir de ses bords, au moment même où l'expérience de l'art devient floue et se confond avec d'autres instances de la vie. Il souligne, cependant, qu'il reprendra le chemin au point où Rancière semble l'avoir abandonné, là où une théorie du jeu devrait rendre compte des pratiques contemporaines de frontière. Fraser a l'intention de réévaluer, à l'horizon de sa réflexion, la question de la politique dans le contexte des pratiques artistiques de notre temps. De ce fait, il établit un différentiel des pratiques actuelles par rapport à celles des années 1960 et 1970, qui ont eu des motivations politiques et qui ont fondé leurs propositions sur le binôme art et vie. À l'aide d'exemples, il montre comment le jeu se loge au cœur de l'art politique de nos jours.

A autora sustenta que o regime lúdico da atualidade não se qualifica mais através do choque produzido pelo encontro de heterogêneos/contraditórios, como quando a *pop-art*, por exemplo, traz para o universo exclusivo da arte toda gama de ícones da cultura de massa. Em outro caso, e o exemplo aqui é meu, quando Vito Acconci, pretendendo extrair da tensão privado/público um resultado político, expõe publicamente sua intimidade, servindo-se do espaço da instituição. Colocando-se na fronteira entre arte e não arte, a situação do jogo hoje se mostra muito mais pela indecisão que os artistas promovem quanto ao modo de apreensão e destino de suas proposições no campo social, esclarece Fraser. Se hoje não há mais diferenças perceptíveis que coloquem os produtos industrializados de um lado e os da arte do outro, ou ainda que possam separar com clareza o entretenimento da crítica cultural, a tática do artista deve ser eficazes a ponto de proporcionar uma pequena fissura que seja entre uma coisa e outra, entre arte e não arte, escapando de toda determinação *a priori*.

Com efeito, um mesmo trabalho, situando-se em uma zona de indeterminação ideológica, pode assumir vários usos sociais diferenciados, inclusive o artístico, mas sua eficácia extrapola sobremaneira as expectativas do campo artístico, tensionando-o de outro modo. Fraser cita, por exemplo, as obras de Gustavo Artigas, artista que frequentemente se serve da metáfora do jogo e do próprio jogo para reviver, no tempo lúdico de uma partida, as tensões vividas no campo social. Entre outras iniciativas, Artigas propõe um jogo simultâneo de basquete e futebol (*The rules of the games*, 2000-2001) em que as quatro equipes se encontram em um mesmo campo em confronto, mas cada uma delas concentrada em uma das modalidades — EUA x EUA [basquete]/México x México [futebol].

Fraser chama atenção também para certas táticas urbanas que o coletivo SYN¹³, sediado em Montreal, vem adotando. Situando-se entre urbanismo e arte, suas iniciativas procuram, através de microinserções de objetos inusitados em espaços impessoais da cidade, reativar temporariamente os não-lugares, conferindo-lhes singularidade e afetividade. Da série de intervenções nomeadas genericamente *Hipothéses d'insertions*, destaco, por exemplo, uma que foi realizada com reaproveitamento de sofás e poltronas encontrados no lixo urbano de Montréal¹⁴. Recolhem, primeiramente, os objetos para o *atelier*, os restauram e lhes acrescentam rodinhas, conferindo-lhes mobilidade. Em seguida, os conduzem pelas ruas e os instalam temporariamente para todo e qualquer uso em pontos de ônibus, estacionamentos e outros interstícios urbanos. Em alguns casos, os dispõe no espaço como uma sala de estar

L'auteur soutient que le régime ludique de l'actualité ne se définit plus par le choc produit par la rencontre d'hétérogènes/contradictoires, comme, par exemple, quand le *pop art* introduit dans l'univers exclusif de l'art toute une gamme d'icônes de la culture de masse. Dans un autre cas, et cet exemple c'est moi qui le donne, quand Vito Acconci, voulant extraire de la tension privé/public un résultat politique, expose publiquement son intimité, en se servant de l'espace de l'institution. En se plaçant sur la frontière entre art et non-art, la situation du jeu se montre aujourd'hui beaucoup plus par l'indécision que les artistes produisent quant au mode d'appréhension et à la destination de leurs propositions dans le champ social, précise Fraser. S'il n'y a plus aujourd'hui de différences perceptibles permettant de mettre les produits industrialisés d'un côté et ceux de l'art de l'autre, ou bien susceptibles de séparer avec clarté le divertissement de la critique culturelle, la tactique de l'artiste doit être efficace au point de favoriser ne serait-ce qu'une petite fissure entre une chose et l'autre, entre art et non art, échappant à toute détermination *a priori*.

En effet, un même travail, situé dans une zone d'indétermination idéologique, peut assumer différents usages sociaux, y compris l'artistique; mais son efficacité dépasse de beaucoup les attentes du domaine artistique, en y apportant une autre sorte de tension. Fraser cite, par exemple, les œuvres de Gustavo Artigas, un artiste qui se sert souvent de la métaphore du jeu et du propre jeu pour faire revivre, dans le temps ludique d'une partie, les tensions vécues dans le champ social. Entre autres initiatives, Artigas propose un match simultané de basketball et de football (*The rules of the games*, 2000-2001) où les quatre équipes se retrouvent sur un même terrain de jeu, mais chacune d'elles étant concentrée sur l'une des modalités – USA x USA (basketball)/ Mexique x Mexique (football).

Fraser attire aussi l'attention sur certaines tactiques urbaines adoptées par le collectif SYN¹³, siégé à Montréal. Situées entre l'urbanisme et l'art, ces initiatives cherchent, par des micro-insertions d'objets inusités dans des espaces impersonnels de la ville, à réactiver temporairement les non lieux, en leur conférant singularité et affectivité. De la série d'interventions intitulées génériquement *Hypothèses d'insertions*, je retiens, par exemple, celle qui a proposé la réutilisation de canapés et de fauteuils récupérés dans les poubelles urbaines de Montréal¹⁴. Premièrement, les objets sont ramassés et apportés à l'atelier, où ils sont remis en état et pourvus de petites roues, qui y apportent de la mobilité. Ensuite, on les transporte dans les rues, et on les installe temporairement, pour toute sorte d'usage, dans des arrêts d'autobus, dans des parkings et d'autres interstices urbains. Dans certains cas, ils sont disposés comme dans une

configurando um ambiente relacional; em outros, acomoda-os em nichos recuados da calçada, convidando o passante para uma pausa e descanso; um momento para ver a cidade de um outro ponto de vista e vivê-la em uma outra temporalidade e ritmo.

Os dois trabalhos comentados são dotados de leveza e ludicidade. Ainda que não provoquem controvérsias no interior da instituição, realizam, em contrapartida, críticas sociais severas considerando-se o contexto social em que ocorrem. Em um caso, antes que lhes fazer alusão, coloca em ação os conflitos cotidianos que nos EUA são ocasionados pelas correntes migratórias dos países latinos, sobretudo vindas do México. Em outro, engendra uma crítica ao racionalismo do planejamento urbano moderno e ao excesso de controle social ao qual os cidadãos monrealenses estão submetidos. Ao passo que nas iniciativas de Artigas podem ser reconhecidos alguns traços tradicionais que preservam a frontalidade artista/obra/público, uma vez que o jogo é assistido por uma “plateia” de torcedores, nas intervenções do SYN, artista e obra desaparecem para dar lugar ao usuário do mobiliário urbano. Esse aspecto me interessa mais particularmente, porque, no lugar do artista que desaparece, emerge o *ator social*. É justamente a aparição dessa figura de sociologia na arte que tem ultimamente chamado minha atenção para certas iniciativas de artistas brasileiros. Tomo o termo *ator social*, não no sentido daquele que representa um papel, mas daquele que atua/age no campo social.

O artista Roosivelt Pinheiro, que se interessa pelas redes de pescar de sua terra natal¹⁵ e se apropriou delas como conceito e metáfora para as interações humanas e afetivas que suas intervenções pontuais visam acionar, vem desenvolvendo desde de 2007 o projeto itinerante *Polígono Móvel Flutuante*, cujo marco fundante é uma barraca industrial em forma de pirâmide que usou no trabalho Polígono da A.R.T.E.¹⁶ Em seu bojo programático, o *Polígono Móvel Flutuante* conjuga oficinas e laboratórios que reúnem profissionais de diversas áreas, sejam eles artistas em residência, políticos, sociólogos, profissionais da cultura, entre outros. Na ocasião, o *Polígono Móvel* oferece à comunidade a oportunidade de experimentação e autor-reflexão a partir da troca de experiências entre agenciadores das propostas e sujeitos/atores no tempo de duração da intervenção. Em tudo fazendo-a, ninguém se encontra ali para produzir arte, mas para instaurar um estado estético para existência.

Em sua primeira versão,¹⁷ entre dezembro de 2007 e janeiro de 2008, o artista retorna a sua terra natal e instala seu *Polígono* na comunidade ribeirinha São Sebastião do Paraná do Corocoró, em Nhamundá/Amazonas. Contando com um grupo de profissionais,¹⁸ o *Polígono* oferece

salle de séjour, en créant un espace relationnel; dans d'autres, ils sont installés dans des niches reculées du trottoir, comme une invite au passant pour une pause et du repos: un moment pour voir la ville d'un autre point de vue et pour la vivre sous un autre temps et un autre rythme.

Les deux travaux commentés sont doués de légèreté et de ludicité. Bien qu'ils ne produisent pas de controverses à l'intérieur de l'institution, ils font par contre des critiques sociales sévères, compte tenu du contexte social où ils ont lieu. Dans le premier cas, plus que de faire allusion au social, le travail met en action les conflits quotidiens produits aux États-Unis par les courants migratoires des pays latins, surtout ceux venus du Mexique. L'autre travail commenté engendre une critique au rationalisme de l'aménagement urbain moderne et à l'excès de contrôle social auquel sont soumis les citoyens de Montréal. Alors que dans les initiatives d'Artigas on peut reconnaître quelques traits traditionnels qui préservent la frontalité artiste/œuvre/public, puisqu'il y a un "public" de supporters qui assiste au match, dans les interventions du SYN, artiste et œuvre disparaissent pour faire place à l'utilisateur du mobilier urbain. Cet aspect m'intéresse plus particulièrement car, à la place de l'artiste qui disparaît, il émerge *l'acteur social*. C'est justement le surgissement de cette figure de sociologie dans l'art qui attire mon attention, ces derniers temps, sur certaines initiatives d'artistes brésiliens. Je prends le terme d'*acteur social* non pas au sens de celui qui joue un rôle, mais de celui qui agit dans le champ social.

L'artiste Roosivelt Pinheiro, qui s'intéresse aux filets de pêche de son pays natal¹⁵ et qui s'en est approprié comme concept et comme métaphore pour les interactions humaines et affectives que ses interventions ponctuelles cherchent à mettre en action, développe, depuis 2007, le projet itinérant *Polígono Móvel Flutuante* (Polygone mobile flottant), dont le jalon fondateur est une tente industrielle, sous forme de pyramide, qu'il avait utilisée dans le travail *Polígono da A.R.T.E.*¹⁶ Dans son contenu programmatique, le *Polígono Móvel Flutuante* dispose d'ateliers et de laboratoires réunissant des professionnels de différents domaines, que ce soit des artistes en résidence, des politiciens, des sociologues, des professionnels de la culture, entre autres. A cette occasion, le *Polígono Móvel Flutuante* offre à la communauté l'occasion d'une expérimentation et d'une autoréflexion, à partir de l'échange d'expériences entre des agents des propositions et des sujets/acteurs pendant la durée de l'intervention. Ceux qui participent à cette occasion d'expérimentation ne s'y trouvent pas pour produire de l'art, mais pour instaurer un état esthétique pour l'existence.

Pour la première version du projet,¹⁷ entre décembre 2007 et janvier 2008, l'artiste retourne dans son pays natal et installe son *Polígono* dans une communauté de riverains, nommée São Sebastião do Paraná do Corocó, à Nhamundá – Amazonas. À l'aide d'un groupe de

oficinas de arte, de história, de cidadania e saúde. Além de estimular a mobilização social na ocasião do evento, ao cabo do projeto os equipamentos utilizados foram doados à comunidade e, posteriormente, passaram a integrar aos bens da Associação dos Amigos do Corocoró (ASACOR), fundada em 2010. Em troca, os agenciadores do projeto tiveram a oportunidade, no momento em que realizaram a expedição, não só de levar instruções, mas de participar de uma experiência viva interagindo e aprendendo com os sujeitos/atores e o próprio meio ambiente que, certamente, agregou novos horizontes em suas atividades profissionais. Alexandre Vogler, artista carioca que participou do projeto, realizou, por exemplo, uma escultura servindo-se da tecnologia local no uso da madeira, desde o momento de fazer sua colheita na mata até o seu preparo e acabamento final, quando amalgama-a aos materiais industriais.

Entre dezembro de 2009 e junho de 2010, o projeto teve sua segunda versão, dessa vez na Vila Mimosa, conhecida zona de prostituição do Rio de Janeiro que abriga cerca de 3.500 prostitutas, 2.500 moradores entre crianças, adolescentes e jovens, e agrega um *surplus* mensal de 120.000 clientes flutuantes.¹⁹ Baseadas na metodologia do *Working in progress*, as oficinas instaladas — serigrafia, pintura, cenografia, design — atenderam às demandas da própria comunidade e foram pensadas como complemento do *atelier* de costura mantido ali pela Fundação de Apoio à Escola Técnica (FAETEC). Com efeito, tiveram como objetivo central transmitir conhecimentos artísticos básicos que pudessem de alguma forma se somar àqueles já praticados na comunidade e lhes trazer algum retorno profissional.

Com resultados às vezes inesperados e jogando sempre com as adversidades e riscos que o exercício da alteridade implica, o interesse do trabalho em questão se mostra no momento mesmo que, mais do que propiciar a emergência propriamente do espaço político, oferece ao sujeito/ator as condições para o justo exercício político de si. As intervenções realizadas pelo *Polígono* possuem como meta não iniciá-lo à experiência estética, pois que esta é própria de todo ser humano, mas exercitá-lo através do regime estético da arte. O artista, subsumindo-se na figura do agenciador social, tenta, com sua iniciativa, devolver ao outro o lugar de sua expressão pública como sujeito/ator quando potencializa neste o estado lúdico do jogo. Na revista *Excesso*, editada por Roosivelt como desfecho do projeto, lê-se em seu editorial a citação de Andrade Muricy extraída de uma crítica que esse escreveu em 22 de dezembro de 1951 no *Jornal do Comércio* a propósito da cantora lírica Vanja Orico que, na ocasião, se apresentava no Teatro Municipal do Rio de Janeiro:

professionnels,¹⁸ le *Polígono* leur propose des ateliers d'art, d'histoire, de citoyenneté et de santé. En plus d'encourager la mobilisation sociale pendant l'événement, à la fin du projet, les équipements utilisés ont fait l'objet d'un don à la communauté et, postérieurement, ils ont intégré les biens de l'Association des Amis du Cocorocó (ASACOR), fondée en 2010. En échange, au cours de cette expédition, les agents du projet ont eu l'occasion non seulement d'y apporter des instructions, mais aussi de participer à une expérience vive, d'interagir et d'apprendre avec les sujets/acteurs et avec l'environnement même, ce qui a certainement apporté de nouveaux horizons à leurs activités professionnelles. Alexandre Vogler, artiste de Rio de Janeiro qui a participé à ce projet, a fait, par exemple, une sculpture en se servant de la technologie locale pour l'usage du bois, depuis le moment où il le prend dans la forêt, jusqu'à sa préparation et à sa finition, où il l'amalgame aux matériaux industriels.

Entre décembre 2009 et juin 2010, le projet a eu sa seconde version, cette fois à Vila Mimosa, zone de prostitution très connue à Rio de Janeiro, comprenant environ 3.500 prostituées, 2.500 habitants dont des enfants, des adolescents et des jeunes gens, et un surplus mensuel, un effectif flottant de 120.000 clients.¹⁹ Basés sur la méthodologie du *Work in progress*, les ateliers y installés – sérigraphie, peinture, scénographie, design – ont répondu aux demandes de la communauté elle-même et ont été conçus comme un complément à l'atelier de couture y tenu par la Fondation d'appui à l'école technique (FAETEC). En effet, ces ateliers avaient pour but central de transmettre des connaissances artistiques de base, susceptibles de s'ajouter en quelque sorte à celles déjà pratiquées dans la communauté et de leur rapporter quelque bénéfice professionnel.

Avec des résultats parfois inespérés et jouant toujours avec les adversités et les risques qu'implique l'exercice de l'altérité, l'intérêt du travail en question se fait voir au moment même où, plutôt que de favoriser proprement l'émergence de l'espace politique, il offre au sujet/acteur les conditions pour son juste exercice politique. Les interventions effectuées par le *Polígono* ont pour but non pas de l'initier à l'expérience esthétique, puisque celle-ci est propre à tout être humain, mais de l'exercer au régime de l'art. Se subsumant dans la figure de l'agent social, l'artiste essaie, par son initiative, de rendre à l'autre la place de son expression publique en tant que sujet/acteur, en renforçant chez lui l'état ludique du jeu. Dans la revue *Excesso*, éditée par Roosivelt Pinheiro comme aboutissement du projet, on peut lire, dans son éditorial, la citation d'Andrade Muricy, tirée d'une critique que ce dernier avait écrite le 22 décembre 1951 dans le *Jornal do Commercio*, à propos de la chanteuse lyrique Vanja Orico, qui se présentait alors au Théâtre Municipal de Rio de Janeiro:

Nos dias difíceis de hoje, tão tormentosos, parece ser impossível o exercício pleno da santidade e do gênio. A turbamulta brutal dos interesses, das ambições sem medida, predominando — quase [não há] nenhum lugar para o desinteresse, para as aulas de fruição do espírito, para os puros e inefáveis prazeres.

Certamente, seria muito difícil dimensionar aqui em que medida a experiência que cada um desses agenciadores e sujeitos/atores viveu foi para ele transformadora. Contudo, o que mais se espera desse tipo de iniciativa é que, em vez de se mensurar os efeitos individuais, importe mais o esforço feito para se erguer um espaço comum em que as experiências individuais encontrem seus lugares dissensuais de expressão – o heterogêneo sensível. Nesse sentido, a experiência adquire aqui tanto a medida do espaço comum para a construção do estado sensível generalizado quanto aquela das partes que cada um leva para si. O que está em jogo não é a obra de arte que se consolida como lugar forte da experiência, mas antes a permeabilidade de papéis que torna *flo* a linha que divide aqueles que se exprimem daqueles que se calam, instaurando um estado comum de arte.

Notas

1 Refiro aqui a experiência que Barrio realizou durante quatro dias e quatro noites nas ruas do Rio de Janeiro em 1978, e da qual nem registros fotográficos foram admitidos como possíveis vetores de trânsito da experiência realizada.

2 O problema que levanto nesse parágrafo e no precedente já havia aparecido, de forma secundária, em texto anterior de minha autoria: “O que a arte faz?” presente na coletânea também organizada por mim, *Horizontes da arte, práticas artísticas em devir* (Rio de Janeiro: Nau, 2010). Aqui a retomo como problema central da reflexão.

3 Algumas referências teóricas apontam para essas modalidades: Nicollas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle* (Paris: Press du Réel, 1998); Paul Ardenne, *Un art contextuel* (Paris : Flammarion, 2002); Reinaldo Laddaga, *Estética de la emergencia* (Buenos Aires : Adriana Hidalgo, 2006) entre outros.

4 La communauté esthétique. In: Ouellet, P. (2002, org.). *op. cit.* p. 145-166

5 *Ibid.* p. 145

6 *Letres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Paris : Aubier, 2009

7 cf. Rancière, *Op. cit.* p. 147

8 *Ibid.* p. 148

9 *Ibid.* p. 149

10 cf. Rancière. *Ibid.* p. 150

11 Veja por exemplo como os ideias de uma comunidade inspirada no conceito “vida da arte” pode dar margem a emergência de sociedades totalitárias, como a ariana que Hitler sonhou para a Alemanha unificada.

Dans les jours difficiles qui courent, jours de tant de tourments, il semble impossible le plein exercice de la sainteté et du génie. La tourbe brutale des intérêts, des ambitions sans mesure prédominant – il n’y a presque plus de place pour le détachement, pour les leçons de fruition de l’esprit, pour les purs et ineffables plaisirs.

Ce serait certainement très difficile d’évaluer ici dans quelle mesure a été pour lui transformative l’expérience qu’a vécue chacun de ces agents et sujets/acteurs. Néanmoins, ce que l’on espère davantage de ce genre d’initiative c’est qu’au lieu de mesurer les effets individuels, on attache plus d’importance à l’effort développé pour bâtir un espace commun où les expériences individuelles trouvent leurs places dissensuelles d’expression – l’hétérogène sensible. Dans ce sens, l’expérience prend ici la mesure de l’espace commun pour la construction de l’état sensible généralisé et celle des parties que chacun emmène chez soi. Ce qui est en jeu ce n’est pas l’œuvre d’art qui se consolide comme lieu fort de l’expérience, mais plutôt la perméabilité de rôles qui rend floue la ligne séparant ceux qui s’expriment de ceux qui se taisent, en instaurant un état commun d’art.

Version pour le français : Analúcia Teixeira Ribeiro

Notas

1 Je me réfère ici à l’expérience faite par Barrio, pendant quatre jours et quatre nuits dans les rues de Rio de Janeiro, en 1978, dont on n’a même pas admis les prises de vue photographiques, comme vecteurs possibles de circulation de l’expérience.

2 Le problème que je soulève dans ce paragraphe et dans le précédent avait déjà été évoqué, de façon secondaire, dans un autre texte de moi “*O que a arte faz?*”, qui fait partie du recueil d’essais dont je suis l’organisateur: *Horizontes da arte, práticas artísticas em devir* (Rio de Janeiro: Nau, 2010). Je le reprends ici comme problème central de la réflexion.

3 Quelques références théoriques pointent vers ces modalités: Nicollas Bourriaud, *L’esthétique relationnelle* (Paris: Presses du Réel, 1998); Paul Ardenne, *Un art contextuel* (Paris: Flammarion, 2002); Reinaldo Laddaga, *Estética de la emergencia* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006) entre autres.

4 La communauté esthétique. In: Ouellet, P. (2002, org.). op. cit. p. 145-166.

5 *Ibid.* p. 145.

6 Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme. Paris: Aubier, 2009.

7 Cf. Rancière, *Op. cit.* p. 147.

8 *Ibid.* p. 148.

9 *Ibid.* p. 149.

10 Cf. Rancière. *Ibid.* p. 150.

11 Voyez, par exemple, comme les idéaux d’une communauté inspirée du concept “vie de l’art” peuvent prêter à l’émergence de sociétés totalitaires, comme l’aryenne dont Hitler a rêvé pour l’Allemagne unifiée.

- 12 Fraser, M. (2008). Aux bords de l'art. In: St-Gelais, T. (org., 2008). *L'indécidable/the undercidable*. Montreal : Esse. (p. 23-36)
- 13 "Atelier de exploração urbana" SYN — coletivo fundado por Luc Lévesque e Jean-François Prost em 2000 e que futuramente agregou Jean-Maxime Dufresne (2002) e Louis Charles Lasnier (2003).
- 14 Alguns trabalhos do SYN podem ser conferidos no site: <http://www.flickr.com/photos/artefatica/sets/72157623998162513/> e o vídeo em questão em: http://www.youtube.com/watch?v=P_mxIINsgw8Y
- 15 O artista é amazonense, mas reside depois de anos no Rio de Janeiro onde vive e trabalha.
- 16 Segundo informação colhida com o artista: "Polígono da A.R.T.E., que consiste numa tenda de 9 m² (modelo usado pelo comércio ambulante), a qual é instalada e equipada para a realização de um acontecimento de arte, com o objetivo de estimular uma comunicação que produza um diálogo sobre a experiência artística."
- 17 O artista obteve o prêmio FUNARTE/MinC/Petrobrás, dentro do programa Conexão Artes Visuais, que viabilizou sua execução.
- 18 Ana Bonjour, Alexandre Vogler, Jarbas Lopes, Romano e Ronald Duarte, Elenice Mourão, Paulo Tiefenthaler, Mariana Trotta, Carolina Cássia Ribeiro de Abreu, Nathan Kamliot, Rosiane Pinheiro, Rômulo Sampaio, Sueli Duarte, Katerina Dimitrov.
- 19 Dessa vez, o programa foi contemplado com o prêmio Interações estéticas — Residências Artísticas em Pontos de Cultura da FUNARTE em conjunto com a Secretaria de Programas e Projetos Culturais – MinC e recebido no Ponto de Cultura Dama das Camélias, ativo no interior da comunidade.

- 12 Fraser, M. (2008). Aux bords de l'art. In: St-Gelais, T. (org., 2008). *L'indécidable/the undercidable*. Montréal : Esse. (p. 23-36).
- 13 "Atelier d'exploration urbaine" SYN — collectif fondé par Luc Lévesque et Jean-François Prost en 2000, ayant plus tard incorporé Jean-Maxime Dufresne (2002) et Louis Charles Lasnier (2003).
- 14 Quelques travaux du SYN se trouvent sur le site Internet: <http://www.flickr.com/photos/artefatica/sets/72157623998162513/> et la vidéo en question sur: http://www.youtube.com/watch?v=P_mxINSGw8Y
- 15 L'artiste est originaire de l'état d'Amazonas, mais il demeure depuis des années à Rio de Janeiro, où il vit et travaille.
- 16 D'après les informations fournies par l'artiste: "*Polígono da A.R.T.E.* (Polygone de l'ART) consiste en une tente de 9 m² (modèle utilisé par les marchands ambulants), installée et équipée pour la réalisation d'un projet d'art, dans le but susciter une communication produisant un dialogue sur l'expérience artistique."
- 17 L'artiste a obtenu le prix FUNARTE/MinC/Petrobrás, dans le cadre du programme "Conexão Artes Visuais;" qui a rendu possible son exécution.
- 18 Ana Bonjour, Alexandre Vogler, Jarbas Lopes, Romano et Ronald Duarte, Elenice Mourão, Paulo Tiefenthaler, Mariana Trotta, Carolina Cássia Ribeiro de Abreu, Nathan Kamliot, Rosiane Pinheiro, Rômulo Sampaio, Sueli Duarte, Katerina Dimitrov.
- 19 Cette fois, le programme a obtenu le prix "Interações estéticas — Residências Artísticas em Pontos de Cultura" de la FUNARTE avec le Secrétariat aux Programmes et Projets Culturels du Ministère de la Culture, prix reçu au Point de Culture Dame aux Camélias, actif à l'intérieur de la communauté.