

A ARTE COMO GESTAÇÃO
DA *SPHERA*
PÚBLICA



EDITORES

MÁRIO CAEIRO
JOSÉ GUILHERME ABREU

ÍNDICE

- 05 APRESENTAÇÃO
- 09 UM GUARDA-CHUVA ESPIRITUAL
CONFERÊNCIAS
- 14 José Guilherme Abreu
A GÊNÉTICA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA
UMA VISÃO ABELLIANA
- 56 Dominik Lejman
PURGAÇÃO
- 86 César Barrio
VIVER NOS INTERSTÍCIOS
- 121 Rudolph Bauer
O DRAMA FENOMENOLÓGICO DA EXPERIÊNCIA
ARTÍSTICA ILUMINADA PELA ARTE
- 146 Simeon Nelson
ANARQUISMO ENTRELACADO
- 172 Jo Joelson
RELEMBRAR A NATUREZA:
AÇÃO PELA VIDA
- 182 Rodrigo Silva
NÓS, SINGULAR PLURAL
- FEEDBACKS
- 193 Rudolph Bauer
ELABORAÇÕES FENOMENOLÓGICAS
DE TRÊS CRIADORES (JGA; DL; CB)
- 205 José Guilherme Abreu
ENTRELACES DIGRESSIVOS DE QUATRO
PENSADORES (RB; SN; JJ; RS)

FICHA TÉCNICA:

Título:

A Arte como Gestação da **Sphera** Pública

Editores:

José Guilherme Abreu

Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, Universidade Católica Portuguesa | www.orcid.org/0000-0003-4022-7771

Mário Caeiro

Escola Superior de Artes e Design, Politécnico de Leiria

www.orcid.org/0000-0001-8654-6757

Laboratório de Investigação em Design e Artes do Politécnico de Leiria

Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade

Católica Portuguesa

Autores:

César Barrio, Dominik Lejman,

Jo Joelson, José Guilherme Abreu,

Rodrigo Silva, Rudolph Bauer,

Simeon Nelson

Design:

Rafaela Abreu

DOI:

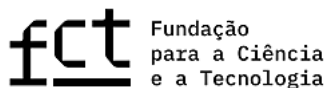
<https://doi.org/10.25766/n6xr-8130>

Nota:

A reprodução de imagens reveste-se de um caráter científico e pedagógico.

Apoios:

A presente edição foi financiada pelo LIDA – *Laboratório de Investigação em Design e Arte*, a partir de fundos nacionais FCT – *Fundação para a Ciência e Tecnologia*, I.P., projeto UIDBI/05468/2020



R3iAP

Rede de Informação Investigação e Intervenção em Arte Pública



Dedicado a Albert Ayler



APRESENTAÇÃO

Teatro das Aparições | As Práticas do Espanto na Configuração Espacial do Comum

Olhar o tempo presente implica o reconhecimento de um *sintoma inquietante*: uma sociedade impulsionada pelo utopismo tecnocientífico procura obliterar e esquecer as formas da vulnerabilidade e da finitude. Lidar com essa condição denegada e relegada para as margens, convoca-nos à abertura de novas dimensões da *inclusividade*, se nela escutarmos o apelo a integrar o novo e o diferente. A arte desde sempre soube abrir o espaço para este *dar a ver* – da nossa comum exposição à fragilidade do existir.

O *Teatro das Aparições* é um projeto de investigação informado pela criação artística contemporânea. Tem por objetivo *dar a ver* algumas configurações desse *espaço-em-comum* aberto pela criação do lugar do *totalmente outro* enquanto *aparição*, i.e., enquanto acontecimento desestabilizador e *insurreição* – termo ao qual Georges Didi-Huberman deu renovado sentido – criadora do (ser) humano. Procurar-se-á criar e recriar as condições de acolhimento das *manifestações do espanto* – recuperando o sentido amplo do *thaumazein* grego – e das suas intensidades relacionais, alcançando luz para as *cartografias emergentes do comum*, numa série de iniciativas culturais multidisciplinares capazes de *dar a ver* este horizonte movente onde se mistura incerteza e confiança, descoberta e reconhecimento

Tratar-se-á de dar a ver a *constelação do encontro* do agora com o outrora, aquela que fazia aparecer a energia crítica das imagens dialéticas de que falava Walter Benjamin. Convocando o ser e o saber dos diferentes agentes da imaginação, procurar-se-á empreender leituras inovadoras das múltiplas pontes e ligações que possam ser estabelecidas entre artes, ciências e humanidades. Pois há que fazer do espanto a primeira – e mais originária – *tecnologia relacional*.

Mário Caeiro (LIDA)
Madalena Folgado (LIDA)
Rodrigo Silva (LIDA)

ORGANIZAÇÃO

A organização destas conferências baseou-se numa parceria entre o LIDA e o CITAR, Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes | Escola das Artes | Universidade Católica Portuguesa, estendendo-se a investigadores de outros centros de investigação universitários, através da R3iAP – Rede de Informação, Investigação e Intervenção de Arte Pública.

Teremos muito gosto em retomar as reflexões, discussões e ideias aqui apresentadas, em futuras conferências e edições, caso se manifeste um interesse genuíno em torno destas questões e temas.

A preparação do ciclo de conferências que agora apresentamos contou com o aconselhamento e o apoio de um grupo de autores e investigadores, cooperando sob a seguinte estrutura.

Comité Executivo

José Guilherme Abreu (R3iAP) & Mário Caeiro (LIDA)

Comité Científico

José Guilherme Abreu (R3iAP); Laura Castro (CITAR); Mário Caeiro (LIDA); Vítor Pomar (Artista); Rodrigo Silva (LIDA); Gabriela Vaz-Pinheiro (I2ADS); Daniel Verney (ARARE).

AGRADECIMENTOS

Estamos profundamente gratos aos autores, colegas e colaboradores que nos ajudaram a conceber e a realizar a epopeia da concretização de um ciclo de conferências, cujas ideias principais começaram a ser discutidas durante um período de vida normal, foram implementadas pela primeira vez em tempos pandémicos instáveis, e acabaram por ser publicadas em tempos conturbados de guerra dura e pesada.

Antes de mais, queremos agradecer aos conferencistas das conferências online. Estamos gratos, não apenas por terem aceite os convites para participar, mas também pelo trabalho minucioso e paciente de transformar as conferências *online* em textos escritos.

Os nossos agradecimentos devem ser dirigidos a Dominik Lejman, César Barrio, Simeon Nelson, Jo Joelson, Rodrigo Silva, e muito especialmente a Rudolph Bauer, que teve a amável iniciativa de escrever um texto sobre as três conferências online, realizadas antes da sua. Essa feliz iniciativa levou-nos a criar uma nova secção no livro, a que chamámos FEEDBACK, e a escrever outro texto, refletindo sobre as quatro restantes conferências, segundo os nossos próprios pontos de vista.

Para além dos autores, queremos agradecer também aos membros do *Comité Científico* que nos ajudaram a sustentar a iniciativa, enraizando-a no seu próprio terreno: a investigação científica. Assim, agradecemos aos investigadores/as Laura Castro, Gabriela Vaz-Pinheiro, Madalena Folgado, Rodrigo Silva, Vítor Pomar e Daniel Verney, pelas suas sugestões e apoio.

Para além dos participantes mais diretos, estamos igualmente muito agradecidos ao Conselho de Direção do LIDA, pela confiança científica e pelo apoio material que permitiram levar a cabo um projeto algo audacioso. A investigação científica é frequentemente arriscada, e pensamos que assim deve permanecer, se quisermos realmente abrir as portas da descoberta. Importa, por isso, agradecer ao Diretor do LIDA, Renato Bispo, bem como aos restantes membros da sua Direção.

Por fim, as conferências online não teriam sido possíveis sem o suporte técnico e o apoio do secretariado. Ou seja, sem a diligente e competente assistência de Inês Faria e Vítor Braga, a quem estamos também profundamente agradecidos.

UM GUARDA-CHUVA ESPIRITUAL

A reivindicação da correlação *Arte-Vida* é uma premissa instigadora da contemporaneidade artística. As infindáveis formas de o fazer traduzem a pulverização material e conceptual dos meios e práticas de interpretar esse *desiderato*. A arte é uma instância fenomenológica do ser, como refere Husserl na sua carta a Hugo von Hofmannsthal quando afirma que “*o artista que observa o mundo, [...] comporta-se em relação ao mundo como se comporta o fenomenólogo*” – ideia que Beuys logo completará, ao afirmar que “*todo o homem é um artista*”, quando é *gesto-em-ação*, ou seja, projeto de gestação.

Gestação de quê? Gestação da “*sociedade como uma obra de arte*” (Marcuse, 1968:186). Em Abellio, essa esfera “*é um modelo invariante, universal, que funciona tão bem sobre o plano da intuição, da percepção mais elementar, como sobre o plano das intuições mais fortes (a percepção dos factos tal como a percepção das essências), mas que funciona também em relação ao estudo das situações em qualquer domínio: a estruturação das ciências, a estruturação das funções sociais, ou das relações das civilizações umas com as outras*” (Abellio, 1987:213)

Considerando a importância da arte como realidade pública (Catherine Grout) – coerente com o facto de o espaço e a esfera pública serem o palco quotidiano de gestos que produzem diferença – a ideia de *Aparição* desvela-se como um tema fenomenológico, de acordo com Vergílio Ferreira, quando refere “*Sinto, sinto nas vísceras a aparição fantástica das coisas, das ideias, de mim [...] Nada mais há na vida do que o sentir original*” (Ferreira, 1971:9). O espanto é uma consequência do inesperado do aparecer. E o inesperado não tem tempo. Tocamos o domínio da “*necessidade do anacronismo*” (Didi-Huberman, 2017:17).

O presente ciclo de conferências articula posições na órbita de uma emergente espiritualidade secular que, sem disjunção lógica, percebe que “*o despertar está próximo – mas é necessário um supremo esforço para o*

atingir. O Despertar está distante – mas é realmente acessível” (Batchelor, 1997:13). Com repercussões sociais e simbólicas na gestação de uma esfera pública convivial adaptada aos tempos e culturas que somos, participam na discussão investigadores, professores, artistas e autores, muitos com uma atividade que cruza estes e outros territórios de ação. Sob o guarda-chuva operativo da gestação da Esfera Pública, continuaremos a procurar e a escavar os interstícios de onde a arte brilhará através das sombras opacas que flutuam acima e ao nosso redor, enquanto emerge publicamente como a força de cura do universo, fazendo eco à invocação de Albert Ayler em seu último concerto de free jazz na Fundação Maeght, em Vence, no sul da França, em 1970.

José Guilherme Abreu
Mário Câmara Caeiro

MUSIC IS THE HEALING FORCE OF THE UNIVERSE

(Albert Ayler & Mary Maria Parks - lyrics)

*Music is the healing force of the
Universe,
Music of love,
Music is the spirit,
Music is life,
Life is music,
Music is played, listened to, danced to,
Sometimes not understood but felt,
Music causes all bad vibrations to fade
away,
It makes one want to love instead of hate,
It puts the mind in a healthy state of
thought.
It reconciles, unites, becomes oneness,
It brings about a state of wholeness and
purifies,
Oh, let it come in,
Oh, let it come in,
The music of the universe,
The music of love,
Be healed.
Music is the healing force of the universe,
Music of love,
Music is giving,
Music is greatness,*

*It's never complete, it is a being,
It's always there,
To feel,
To let in,
To become obsessed by,
To be healed by,
So open up your door,
And let it come in,
Let it into the very interior of your soul,
Sometime our very soul is in need of
spiritual medication,
We do not always need the pill and its
contents,
Just open up your heart and soul and let
it come in,
Oh, let it come in,
Oh, let it come in,
The music of the universe,
The music of love,
Be healed.
Oh, let it come in,
Oh, let it come in,
The music of the universe,
The music of love,
Be healed*



Albert Ayler e a sua mulher Mary Parks durante o concerto *Nuits de la Fondation Maegh*, 17/07/1970, em Saint-Paul-de-Vence.

Gravações: Duplo-Album, Shandar, e Filme por
J-M Meurice, *Albert Ayler : le dernier concert*, 1971

Música acessível aqui:

<https://www.youtube.com/watch?v=rhzRdTDYux4>



CONFERÊNCIAS

A GENÉTICA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA. UMA VISÃO ABELLIANA

José Guilherme Abreu

ESFERA PÚBLICA OU *SPHERA PÚBLICA*?

No dia 21 de abril de 2021, a revista científica *Molecular Psychiatry* publicou um artigo muito relevante intitulado “Evolução das redes genéticas para a criatividade humana”. De autoria de numerosos autores, liderados por Jorge Sergio Igor Zwir Nawrocki e Coral del Val, da Universidade de Granada, mas também incluindo pesquisadores de várias universidades ao redor do mundo, este artigo descreve e discute pesquisas complexas de DNA.

A fim de dar uma rápida compreensão do conteúdo do artigo, sintetizo os principais pontos, citando o resumo:

Descobrimos que os neandertais tinham quase os mesmos genes de reatividade emocional que os chimpanzés, e que eles eram intermediários entre os humanos modernos e os chimpanzés em termos do número de genes para autocontrole e autoconsciência. [...] Concluimos que os humanos modernos possuem mais de 200 genes únicos não codificadores de proteínas que regulam a co-expressão de muitos outros genes codificadores de proteínas em redes coordenadas que estão subjacentes às suas capacidades de autoconsciência, criatividade, comportamento pró-social e longevidade saudável, que não são encontradas em chimpanzés ou neandertais. (Zwir et al., 2021:1)

Nas conclusões do artigo, encontrei uma afirmação que teve um maior impacto nos meus pensamentos, e passo a citar:

Quando criados em condições de calor e tolerância parental, os Sapiens com a rede genotípica de autoconsciência tendem a desenvolver um perfil de personalidade caracterizado pela criatividade, altruísmo e longevidade saudável, criando uma dinâmica social distinta. (Zwir et al., 2021:17)

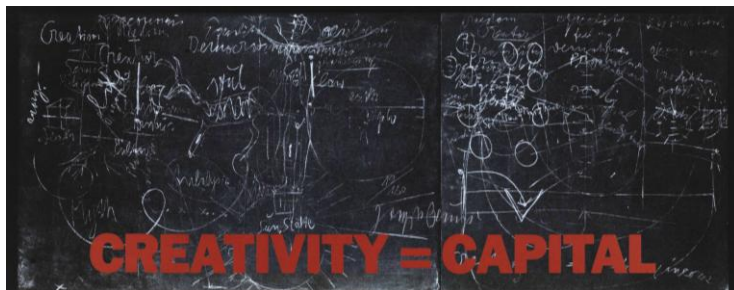


Fig. 1- J Beuys, *New York Subway Poster*, 1983, litografia e impressão s/papel, 27.9×70.5 cm, MoMA.

Esta declaração não foi uma surpresa completa nem um anúncio sem precedentes. O valor excepcional da criatividade já havia sido reconhecido por muitos artistas, como Joseph Beuys, como pode ser visto em seu cartaz para o metrô de Nova York, 1983, cuja cópia está nas coleções do Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York.

Eminentemente metafórico, este trabalho procura mostrar a criatividade através da linguagem simples e básica da publicidade, uma vez que o projeto envolveu a “*produção de 120 cartazes para serem colocados dentro dos vagões do metro de Nova York*” (O'Brian, 1983, pp. 80-81).

É evidente, que num contexto tão problemático como o atual, o valor da criatividade parece ainda mais decisivo, uma vez que a visão que requerida para encontrar as respostas e a capacidade para aplicar as soluções que resolvam os problemas que ensombram as sociedades e os povos de hoje, emergirão, decerto, das forças criativas.

O cartaz de Beuys sublinha precisamente este ponto. A criatividade e o capital contêm em si os meios de reprodução e multiplicação. Reprodução e multiplicação ao nível material: capital. Reprodução e multiplicação a nível espiritual: criatividade.

Esta fórmula é uma das afirmações mais claras do conceito de “escultura social” de Beuys. Cada ser humano tem um papel (uma missão) a cumprir na terra, e essa missão é transformar a sua passagem terrena numa (grande) “obra de arte”.

Agora, chego à minha extrapolação: se estimular o crescimento de uma personalidade criativa e confiável requer calor e tolerância dos pais para permitir a autoconsciência da rede genética dos *Sapiens*, então estimular uma dinâmica social baseada na criatividade pública e no altruísmo social, requer igualmente a presença de uma esfera pública estimulante e inspiradora: a *Sphera*!

Contudo, enquanto o calor e a tolerância dos pais dependem principalmente do compromisso da família em promover a sabedoria e a compaixão no desenvolvimento formativo, a promoção de uma esfera pública estimulante e inspiradora depende principalmente da mediação de uma dimensão espiritual, ou, como preferimos dizer, de uma esfera pública espiritual.

Isso nos leva à questão principal: que mediações podem criar tal esfera pública?

Nossa sugestão é que só a arte tem a capacidade de gerar as mediações necessárias para o crescimento de uma esfera pública inspiradora e estimulante.

Antes de prosseguir, é necessário pensar no que entendemos por esfera pública.

De facto, desde o ensaio histórico-político de Hannah Arendt sobre o público e o privado (Arendt, 1958), e especialmente desde a tese de habilitação sociocrítica de Jürgen Habermas (Habermas, 1962), tem sido um conceito bem conhecido e muito discutido na sociologia, bem como na teoria da arte pública (Miles, 1997).

Não obstante, a abordagem que gostaria de propor é distinta da formulada pela sociologia crítica, e especialmente da desenvolvida por Jürgen Habermas, porque tal “esfera” é formada e dirigida pela burguesia e visa envolver seus membros em debates públicos “dirigidos de cima” para influenciar o poder público. A ênfase desta interpelação está no acesso à aquisição de bens e valor social, questões que permanecem privadas enquanto denotam relevância pública. A esfera pública burguesa expressa, assim, o domínio do debate público, que é entendido como “uma privatização de orientação pública” (Habermas, 1991, p. 10), carecendo assim de qualquer característica comum específica, tal como citamos:

A sociedade civil nasceu como corolário de uma autoridade estatal despersonalizada. Atividades e dependências que antes eram relegadas ao quadro da economia doméstica emergiram desse confinamento na esfera pública. [...] A atividade econômica que se tinha tornado privada tinha de ser orientada para um mercado de produtos de base que se tinha expandido sob direção e supervisão públicas; as condições econômicas em que esta atividade teve lugar estavam fora dos limites do agregado familiar; Pela primeira vez, eram de interesse geral (Habermas, 1991, p. 18-19).

Esta conceção socioeconómica da esfera pública histórica evidencia a sua função normativa e pragmática, se não coerciva. Como diz Habermas, a transformação social da esfera pública tende a funcionar como uma “plataforma publicitária” (Habermas, 1991, p. 181). A esfera pública, portanto, é a esfera pública burguesa e não a esfera do todo, como exprime a palavra “comunidade”. É um grupo de pessoas privadas que se juntam para formar uma audiência, tal como citamos:

A esfera pública burguesa pode ser concebida sobretudo como a esfera das pessoas privadas agrupadas como público; Eles rapidamente reivindicaram a esfera pública regulada de cima, contra os próprios poderes públicos, para envolvê-los num debate sobre as regras que regem as relações na esfera essencialmente privatizada, mas relevante para a publicidade da troca de mercadorias e valorização social. (Habermas, 1991, p. 27).

Aí está! A esfera pública burguesa não é pública nem sequer é uma esfera. Não é público porque é um grupo privado que discute a riqueza comum e o valor social. Não é uma esfera porque é regulada a partir do exterior – por hierarquias superiores – pelo que o seu conceito e função continuam a ser inúteis quando se trata de desenvolver uma cultura democrática e solidária.

Esta desvalorização da esfera pública torna-se ainda mais evidente quando falamos da opinião pública como ficção, mesmo nos tempos modernos, tal como citamos:

Assim, por enquanto, a novidade dos factos e a necessidade de desvios tornaram-se tão decisivas que a opinião do povo fica também privada do apoio de uma sólida tradição histórica... que é daquele trabalho energético particular no laboratório intelectual de grandes homens que depositaram a sua fé nos princípios e sacrificaram tudo por eles. O que há um século era, segundo a crença dos contemporâneos, um princípio social que impunha uma obrigação a cada indivíduo (isto é, a opinião pública), ao longo do tempo, tornou-se um *slogan* pelo qual a massa complacente e intelectualmente preguiçosa recebe um pretexto para evitar o trabalho de pensar por si mesma (Habermas, 1991, p. 240).

O conceito de esfera pública que quero propor não está enraizado na teoria sociológica de Habermas sobre a transformação da esfera pública, mas sim na perspectiva fenomenológica de Natalie Depraz. É por isso que prefiro chamá-la de *sphera* pública, em vez de esfera pública, de forma a sinalizar a diferença entre os dois conceitos.

Penso que é inevitável que após a disseminação da comunicação em tempo real, e ainda mais após o *boom* das redes sociais, para não falar do impacto da inteligência artificial podemos ver um gigante (se não um monstro) emergindo à nossa frente, um campo de diferentes forças apontando para a construção de um futuro comum renovado, como aconteceu nos processos históricos mais decisivos, como migrações em massa, a descoberta de Ultramar ou conquistas imperiais.

Nesses movimentos, há algo mais (ou algo diferente) do que meros objetivos empíricos e pragmáticos. Há um objetivo comum ligado a um sonho comum. Chamo-lhe efeito *El Dorado*, e vejo-o como uma força poderosa, tão transcendente quanto selvagem.

O que torna selvagem esta transcendência partilhada? Este poderia ser o tema para outro artigo. A nossa hipótese preliminar é que, atualmente, a esfera pública está intoxicada de narrativas. Muitas vezes, de narrativas sem sentido, efémeras e vazias que criam e espalham grandes danos à nossa vida partilhada e comum, como Natalie Depraz nos mostra claramente.

De facto, enquanto Habermas baseia sua teoria na interação e tensão entre grupos sociológicos específicos e poderes políticos bem definidos, Natalie Depraz concebe a esfera pública como uma pluralidade comunicativa coesa, tal como citamos:

Esta comunidade é certamente recapturada sob a espécie de unidade de um sujeito comum, gerada e reativada pela presença de um “mundo” comum, mas essa unidade já não é chamada aqui apenas de centralização egológica constitutivamente

estendida à pluralidade de egos. A “pluralidade comunicativa” (kommunikative Vielheit) é inteiramente, no seu dinamismo e nas suas tensões, essa unidade não resolvida, aberta ao espaço e ao tempo dos outros, gerando-se como unidade no próprio movimento de cruzar e penetrar nos outros, em suma, “opera (fungiert) como sujeito”, como eloquentemente diria Husserl. (Depraz, 1994, p. 56).

O conceito de esfera pública de Natalie Depraz não se define pela interação sociológica de atores e objetivos, porque estes parecem ser contingentes. Pelo contrário, ela acredita que a esfera pública só pode ser adequadamente apreendida através de um caminho ontológico que procure captar o sentido essencial do próprio mundo da vida, tal como cito:

... A via ontológica do mundo da vida oferece-nos uma recompreensão genética da redução transcendental, que nos permite então recapturar o próprio fenómeno da socialidade política na sua origem não mundana. (Depraz, 1994:53).

Assim, embora concebido como um processo retrocursivo, não visa reconstituir um princípio arcaico, atemporal ou esquecido. Em vez disso, visa conduzir os nossos pensamentos para uma região indeterminada (ontológica) onde uma nova síntese constantemente é gerada.

Graças a esta abordagem retrocursiva do lugar original do político no mundo da própria vida, alcançamos um sentido transcendental da esfera política, livre de qualquer interferência natural.

Esta nova síntese pode ser chamada de ARTE. Se ela é gerada em nome de uma pluralidade comunicativa, podemos chamá-la *Arte Pública*, porque, como diz Siah Armajani, e sua obra o confirma, “*a arte pública não é uma arte refinada, mas uma arte missionária*” (Armajani, 1995, p. 112).



Fig. 2- S. Armajani, *Table de Picnic pour Huesca*, 2000, Vallée Pineta, Huesca. Photo: JG Abreu

A *Mesa de Piquenique para Huesca* aparece como uma das peças mais paradigmáticas do ideário de escultura pública de Siah Armajani, pois

combina tanto a celebração da vida, como a constituição de uma comunidade, mesmo que esta seja apenas temporária ou recorrente. E embora a sua forma a faça parecer quadrada, cria a redondeza de uma esfera, porque é construída em torno de um eixo central e reúne pessoas de todas as esferas da vida.

Além disso, embora totalmente funcional, esta mesa de piquenique não é apenas uma mesa de piquenique. Na verdade, é uma mesa social, onde ninguém vira as costas a ninguém, e apesar do seu uso prático, esta mesa é também uma homenagem ao poeta espanhol Federico Garcia Lorca, executado durante a *Guerra Civil Espanhola*. Nos quatro atris colocados a meio de cada lado, é possível ver uma reprodução de um poema e de um desenho de Garcia Lorca, poemas esse que foram escolhidos por alunos de uma escola próxima.



Fig. 3-6- Federico Garcia Lorca, Poèmes et aquarelles, 4 feuilles de papier dans des couvertures en plexiglas.

Falando sobre a *Mesa de Piquenique para Huesca* de Siah Armajani, Nancy Princenthal diz:

... A imagem de animados banquetes comunitários evocada pela grande mesa e pelos oito amplos bancos que a emolduram é discretamente contrabalançada por um pormenor que aparece nos quatro lados: inserido entre cada um dos quatro pares de postes que sustentam o telhado, há um suporte de cristal em forma de livro aberto. Numa “página” de cada livro há um poema de García Lorca; por outro, há uma reprodução de uma das aguarelas de Lorca; Juntos, oferecem um momento de contemplação silenciosa e discussão partilhada. Por outras palavras, há espaço nesta grande mesa para a solidão: sendo a própria imagem do convívio cordial, é tanto mais integradora quanto se apresenta como um cenário ideal para a contemplação individual. Ao mesmo tempo, permite a recitação pública: uma leitura que, por si só, engloba a experiência individual e comunitária (Princenthal, 2000:25).

Outro exemplo muito diferente, mas não menos importante, é a *Imagine Peace Tower* de Yoko Ono, inaugurada em 2007 na ilha de Videy, na Islândia, ao largo da costa de Reiquiavique.



Fig. 7- Yoko Ono, *Imagine Peace Tower*, 2007, Ilha Videy, Islândia

Embora dedicado à memória de John Lennon, este “monumento” de luz é, acima de tudo, uma forma de afirmar e defender o valor da paz, como disse Yoko Ono no seu discurso inaugural:

Todos os espíritos de bondade desta terra mágica, do planeta e do universo, obrigado, obrigado, obrigado, por testemunhar o nosso humilde encontro para a inauguração da *Imagine Peace Tower*. [...]

A luz é a luz da sabedoria, da cura e do empoderamento. Mesmo nos momentos de confusão, medo e escuridão de suas almas, guardem a luz em seus corações, e saberão que não estão sozinhos, que estamos todos juntos para ver a luz da paz. (Ono, 2008:9)

Para além dos seus objetivos idealistas e generosos, este projeto é também relevante do ponto de vista estritamente conceptual, uma vez que a escolha da Islândia como local para o monumento se baseou principalmente no facto de a Islândia não ter bases militares permanentes no seu território, apenas uma estrutura naval defensiva, e no dia da inauguração, foi proferida a seguinte declaração:

A Campanha *Contra as Bases Militares* congratulou-se com a decisão de divulgar a importância da luta pela paz mundial, bem como com a vontade das autoridades da cidade de Reiquiavique de promover Reiquiavique como um centro de paz. A associação instou ainda as autoridades locais, numa resolução, a aproveitarem a oportunidade para anunciar que, no futuro, os navios de guerra serão proibidos de atracar no porto de Sundahöfn, a poucas centenas de metros da Torre Imagine Peace. (Blondal, 2008:16)

Outra característica relevante de *Imagine Peace Tower* é o fato de que a eletricidade usada para alimentar seu poderoso feixe de luz é produzida por processos geotérmicos, usando o calor vulcânico do

solo islandês para gerar a energia necessária, sem emitir dióxido de carbono.

Mas ainda há mais! A luz na *Imagine Peace Tower* segue critérios específicos. Simbolicamente, o feixe de luz é aceso todos os anos entre 9 de outubro e 8 de dezembro, as datas do nascimento e morte de John Lennon. Mas também é iluminada “no solstício de inverno e permanece acesa até o dia de Ano Novo, [...] e durante a semana seguinte ao equinócio da primavera, bem como em ocasiões especiais acordadas pelo artista e pela cidade de Reykjavik” (Jónsson, 2008:21).



Fig. 8- Yoko Ono, *Imagine Peace Tower*, 2007, Inauguração, Ilha Videy, Islândia

Imaginemos, pois, um futuro em que *Imagine Peace Tower* esteja sempre iluminada, porque cada dia é reconhecido como uma “ocasião especial” para o fortalecimento do movimento internacional pela paz.

Esta imagem de pessoas de mãos dadas ao redor da *Imagine Peace Tower* voltadas para o centro a imaginar a paz, em vez de viradas para periferia a fim de a proclamar, pode tornar-se uma metáfora do que chamo de *Sphera Pública*. Aqui, não se trata de apoiar uma causa – a paz – e propagá-la aos outros, mas ajudar a torná-la realidade pela maneira simples e fácil de imaginar o que poderá ser um mundo pacífico, o que é isso metodológica e teoricamente algo bem diferente. É que, se não se consegue imaginar o que poderá ser um mundo pacífico, como pode a guerra ser erradicada? Proibindo as armas? Embora as armas não devam ser uma mercadoria facilmente acessível, a sua proibição não parece ser eficaz a longo prazo.

2. A fenomenologia genética de Raymond Abellio

A fenomenologia transcendental tem sido adotada em muitos campos das ciências humanas e sociais, e a sua metodologia pode ser encontrada até mesmo nos mais rigorosos campos de investigação, como a medicina (Moustakas, 1994). No entanto, a fenomenologia transcendental geralmente permanece um método descritivo baseado na suspensão do julgamento (*epoché*), permitindo-nos reconhecer como as coisas aparecem para a mente consciente.

Assim, a fenomenologia transcendental tende a permanecer estática. Descreve o que aparece para a mente consciente de dentro ou de fora. É uma nova percepção. É um novo entendimento. É mesmo uma partilha intersubjetiva e transpessoal. Mas isso continua passivo.

Como é que as coisas se modificam? Como evolui a realidade em constante mudança? Existe um modelo ou padrão que, baseado na mesma premissa da suspensão do julgamento, possa descrever as mudanças registadas ao longo do tempo?

Este problema já foi notado por Husserl, e é a base de sua distinção entre fenomenologia estática e genética: esta última obedece às chamadas “leis da génese”, tal como citamos:

... o fluxo de consciência é um fluxo de constante génese; Não é uma mera série, mas um desenvolvimento, um processo de devir segundo as leis da sucessão necessária em que apreensões concretas de diferentes tipicidades (entre elas todas as apercepções que dão origem à apercepção universal de um mundo) emergem das apercepções primordiais ou intenções perceptivas de um tipo primitivo. Cada apercepção exhibe a estrutura de *noesis* e *noema*. (Husserl, 1921, p. 137)

Descrita aqui como um fluxo de génese constante, a consciência não é uma mera série de instantes (ou instâncias), mas um desenvolvimento. Assim, ela preenche (ou esconde) um sentido, e tal sentido é dado pelo processo de devir. Um processo construído por apercepções, cuja estrutura reflete a complementaridade entre *noema* e *noesis*.

Assim, temos aqui três conceitos fundamentais a tratar, quando falamos de fenomenologia genética: apercepções, como o núcleo intencional que manifesta o próprio processo de devir; *noema*, como o elemento primário do conhecimento; *noesis*, como a própria capacidade de perceber.

Obviamente, isto não é idealismo. O mundo da vida está inteiramente lá, embora se reduza ao universo das apercepções. No entanto, não é fácil lidar com tal teoria e criar uma metodologia adequada, pois requer a capacidade de lidar com a *redução transcendental*, *eidética* e *fenomenológica* e a *epoché*.

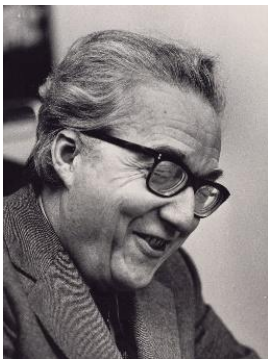


Fig. 9- Raymond Abellio

Raymond Abellio (1907-1986) foi um dos poucos a dominar uma forma de operar e sistematizar uma metodologia fenomenológica genética baseada na apercepção, enquanto decompunha e cruzava *noema* e *noesis* de duas maneiras.

Começemos por discutir uma das suas citações mais inspiradas, que visa ligar e contrastar o fluxo interminável de mutações com o polo fixo do imutável, colocando assim a ciência contra a gnose:

Acredito que neste campo [física quântica] estamos diante da dialética da superação perpétua. Por outro lado, na gnose, estamos na presença do insuperável. É um drama, mas é um drama esclarecedor.

É preciso, portanto, implementar uma dialética entre a superação perpétua e a presença do insuperável, e é aí que reside o conflito interno, o do cientista.

Se o cientista toma consciência deste conflito, a sua conversão ocorre quase automaticamente. (Abellio, 1987, p. 47)

Este excerto, pronunciado na última palestra de Abellio em *Sainte Baume*, cinco meses antes de seu falecimento, na minha opinião, é seu testamento gnóstico e uma brilhante síntese do seu pensamento.

Aqui temos uma expressão perfeita da lacuna que separa, mas também conecta, ciência e gnose. A ciência é um processo contínuo e aditivo que opera a um certo nível de realidade, cujos resultados são temporários e aproximados, e que cedo se tornam obsoletos. A gnose é imutável. A sua sabedoria não é adquirida gradualmente, nem é transitória. Está sempre “quase lá”, e é, portanto, insuperável.

Estranhamente, o mesmo se pode dizer da arte. Tal como a ciência, a arte continua a ser um processo criativo contínuo, operando a um nível específico da realidade, cujos resultados são diversos e mutáveis, mas que permanecem sempre válidos.

Com isso em mente, vamos modificar a citação de Abellio e ver se ela mantém seu significado:

Penso que neste campo [*correntes artísticas*] estamos perante a dialética da superação perpétua. Por outro lado, na *gnose*, estamos na presença do insuperável. É um drama, mas é um drama esclarecedor.

É preciso, portanto, implementar uma dialética entre a superação perpétua e a presença do insuperável, e é aí que reside o conflito interno, o do cientista-artista.

Se [o artista] toma consciência desse conflito, a sua conversão é quase automática. (Abellio, 1987, p. 47)

Embora existam diferenças entre ciência e arte, uma vez que a ciência denota os aspetos quantitativos/objetivos do mundo, enquanto a arte reflete os aspetos qualitativos/emocionais, penso que podemos

dizer que a gnose de Abellio é um desafio para a ciência e a arte, pois sua finalidade pode ser expressa da seguinte forma:

Reconhecer a transitividade dos resultados científicos e das realizações artísticas (perpétua superação)

Iluminar a mente consciente com a visão gnóstica (a presença do insuperável)

Instaurar uma dialética da superação perpétua e da presença do insuperável (salto criativo)

A fenomenologia genética abelliana parte de um modelo gnóstico: a *Esfera Senária Universal* (ESU). Eis como o autor a caracteriza:

Na visão natural ou empírica, vejo-me, é um facto, num estado de simples dualidade com o mundo. O mundo e eu estamos frente a frente. Vejo tal e tal objeto, um livro por exemplo, como está disposto nas prateleiras da minha biblioteca, e o bom senso para nesta simples relação: um livro e eu, o casal de um objeto a ser olhado e um sujeito a ser olhado. Examinemos, porém, mais de perto esta percepção, e passemos, como diria Husserl, à percepção dessa mesma percepção. Este livro é um objeto que pertence ao mundo e, para que seja visível, já deve ser removido de alguma forma do fundo mais ou menos distinto, que é ele próprio o mundo como suporte unitário e global de objetos, pois o mundo não é de modo algum a soma de objetos, mas, pelo contrário, a condição a priori de sua aparência como tal. Este pano de fundo, este horizonte de objetividade, não pode ser tematizado. Não se enquadra numa visão eficaz. Ao contrário, é o que torna eficaz qualquer visão. Para cair sob os meus sentidos, para aESUmir um sentido, este livro, que pertence ao mundo, remete o resto do mundo para um certo cinzento, uma certa indistinção, e consequentemente estabelece com ele uma primeira relação, a de um objeto destinado a ser percebido, em relação ao resto do mundo não destinado a sê-lo. Digamos, para simplificar, que tal objeto se torna ativo (+) em relação ao resto do mundo considerado passivo (-). Portanto, já existe — e sempre haverá — uma dualidade do lado do percebido, mas há também uma do lado do observador, pois é necessário que o olho, que percebe o livro e se interessa especialmente por ele, também se abra e se torne ativo, e se eleve sobre o fundo do meu corpo em repouso, tornado passivo, e que já não especifica nem isola mais nada. Aqui novamente dizemos que o olho torna-se ativo (+) em relação ao resto do meu corpo que se torna passivo (-). Por outras palavras, este livro e o meu olhar não são mais do que emergências locais de uma realidade global, na qual devem ser reenraizadas: qualquer outra visão é alienante. No final, são dois pares ativo-passivo e não apenas um que estamos lidando, e a percepção geral é estabelecida na forma de uma proporção: livro/mundo = olho/corpo; ou ainda: objeto/mundo = órgão dos sentidos/corpo; o sinal intermediário “igual” aqui tem um significado convencional, mas simbólico, ao qual voltaremos longamente em breve. (Abellio, 1965, p. 43-45)

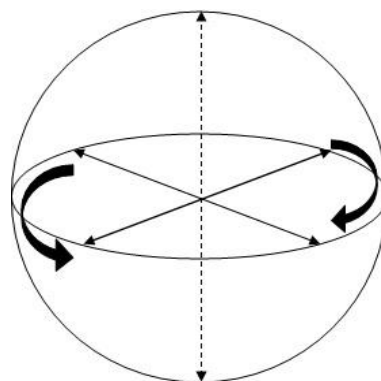


Fig. 10- Raymond Abellio's *Sphère Séniaire Universelle* (modèle)

Este é um ponto fundamental para a minha apresentação. A gnose de Abellio – curiosamente representada por uma esfera – nos mostra como confrontar e conectar ciência e arte, abordando tanto a partir de diferentes perspectivas (quantitativa/qualitativa) quanto de níveis de realidade (matéria/espírito).

Como devemos ler a *Esfera Senária Universal (ESU)* de Abellio?

Em primeiro lugar, vamos lembrar que a ESU não é realmente um esquema, ou pelo menos não apenas uma esquema. Além disso, detém uma espécie de dimensão simbólica, por exemplo, o símbolo da cruz, como mostrou René Guénon (Guénon, 1931). Por isso, prefiro chamar-lhe modelo simbólico-transcendental.

A esfera aparece aqui como símbolo de totalidade: uma totalidade construída a partir das seguintes categorias:

1. **Elementos**
 - Hemisférios
 - Eixos
 - Polos
 - Signos
2. **Funções**
 - Rotações
 - Sentidos
 - Modos
3. **Resultados**
 - Ressonâncias

No que diz respeito aos seus elementos, devemos considerar em primeiro lugar os dois hemisférios da esfera: o hemisfério superior e o hemisfério inferior, ambos separados pelo plano equatorial onde, sob o efeito agregador dos polos superior e inferior da esfera, operam as tensões dialéticas do modelo. O hemisfério superior denota a natureza

espiritual do ser, enquanto o hemisfério inferior denota a sua natureza material. Ambas as conotações se intensificam à medida que se afasta do topo (superior ou inferior).

Quanto aos eixos, estes correlacionam dois domínios opostos do modelo. De um lado, o domínio interno, polarizado pelo corpo, onde a experiência se acumula, e pelos sensores perceptivos que a coletam. Do lado, o domínio externo, polarizado pelo mundo, como fonte de todos os objetos, e pelo objeto que nos atrai a atenção ou permite o seu uso.

Os dois eixos que se cruzam dão-nos o plano equatorial da experiência, reduzido à sua essência, para gerar apreensões. Há um terceiro eixo vertical que cruza os dois primeiros, orientado em direções opostas. Por um lado, ascendendo para a convergência para a unidade mais universal e integrativa. Por outro, descendo para a divergência para a multiplicidade mais díspar e diversa.

Quanto aos polos do modelo, situam-se na extremidade de cada eixo, onde aparecem como entidades e/ou qualidades puras, obtidas pela redução eidética (redução à essência do sentido) ou pela redução transcendental (redução ao sentido intencional), sendo a redução fenomenológica (redução ao resíduo do ser) representada pelo polo central da esfera que é a sede da consciência transcendental, donde emerge o ego transcendental, como resíduo cognoscível do ser.

Quanto aos signos, eles alternam entre ativo (+) e passivo (-), e indicam o estado de cada polo em um dado momento do ciclo dialético do processo genético do devir. Quando um determinado polo está ativo, o polo oposto está passivo, e vice-versa.

Quanto às funções, devemos primeiro considerar as rotações. Indicam uma passagem do interior para o exterior, ou vice-versa. Devido à sua natureza dialética, as funções expressam uma descontinuidade, ou uma mudança na correspondência lógica, entre os dois domínios diferentes. Além das rotações, a intensificação deve ser também considerada. Estes indicam uma emergência de um domínio ou imersão em um domínio.

Quanto aos sentidos, referem-se à natureza de cada rotação. As rotações representam uma mudança de contexto ou de fundo, e alternam entre dentro e fora, ou entre cima e para baixo.

Os modos expressam o tipo de intensificação dos resultados dos processos, e variam entre intensificações de acordo com o modo de intensidade e de acordo com o modo de extensão.

Quanto aos seus resultados, uma vez que o modelo constitui uma instância simbólico-intencional, os resultados são de foro transcendental, alternando entre meditação e epifania.

No modelo de Abellio, o fluxo dos fenómenos é concebido como um processo genético gerado pela interação de duas polaridades duplas opostas: uma polaridade dupla interna oposta a uma polaridade dupla externa. Sendo cada polaridade conectada por um eixo, os dois eixos cruzam-se um no outro como uma cruz. Assim, se estamos falando do desenvolvimento de uma ideia ou de um sonho, a polaridade ativa está localizada no eixo interno, enquanto o eixo externo permanece passivo. Por outro lado, quando falamos sobre o aparecimento de relâmpagos ou trovões, a polaridade ativa está no eixo externo, enquanto o eixo interno permanece passivo. No entanto, o interior e o exterior estão intimamente relacionados, pois ambos são instâncias dentro da consciência, uma vez que a noção de fora é um *noema* dentro da consciência, assim como a noção de dentro é outro *noema*, sendo a *noesis* a faculdade que nos permite percebê-los como essências opostas.

Assim, quando o repentino clarão de uma trovoada que se aproxima atinge a sala da casa onde ouço música à noite, as luzes apagam-se, um poste externo torna-se ativo (+) e o meu corpo e mente tornam-se passivos (-), paralisados pelo efeito do raio, percebido pelo olho ativado, que até então se mantinha passivo. Isso significa que, antes do raio, o mundo fora de casa era passivo, enquanto minha audição estava ativa, seguindo a música.

Enquanto ouvia música, o mundo exterior era passivo, tal como o meu corpo, enquanto a minha atenção se concentrava no som proveniente de um objeto ativo do mundo interior: as colunas de som da aparelhagem *hi-fi*. O meu corpo era então um fundo indistinto e inativo, sem iniciativa. O relâmpago lembrou-me que havia um mundo fora de mim, e que era impermanente e instável. A minha audição desligou-se da música que continuava a tocar. Estimulados pelo clarão de luz, meus olhos e meu corpo ficaram ativos. Levantei-me e fui até a janela para ver a tempestade aproximar-se de casa.

Normalmente, se o objeto que me chama a atenção é um livro, meus olhos ficam ativos enquanto estou lendo, e todo o corpo permanece passivo (sentado numa cadeira confortável), limitando-se a armazenar o seu conteúdo algures no meu corpo. Mas se o livro é um guia gastronómico, o seu conteúdo pode despertar-me a vontade de comer e, de repente, o meu corpo torna-se ativo. Levanto-me da cadeira, e parto à procura da iguaria indiana que me chamou a atenção. Aí um polo do mundo torna-se ativo: o restaurante indiano que existe nas proximidades.

Finalmente, a decisão de comer reflete uma atitude intencional específica: a atitude de encarnação, porque o meu comportamento intencional indica um propósito material. Se o conteúdo do livro

tivesse sido de natureza espiritual, então, em vez de me levantar da cadeira para ir a um restaurante, eu poderia ter começado uma prática meditativa. Neste caso, devemos falar da tendência intencional à aceitação, que busca o caminho para a unidade espiritual.

Estes exemplos simples mostram que o processo de devir envolve sempre transições e inversões entre eixos, polos, funções e intenções opostos. A transição de dentro para fora. A inversão entre ativos e passivos. A intenção para a multiplicidade da matéria ou a intenção para a unidade do espírito.

Assim, como exige a fenomenologia, o processo de devir aqui não é uma descrição de como os fatos ocorrem no “mundo posicional”, mas como eles aparecem na “esfera transcendental”, ou seja, no campo psíquico. Isso decorre da primazia do *cogito* revelada pela época, uma vez que a consciência transcendental é vista como o *locus* da máxima adequação.

Esta forma de encarar a gênese atribui, por um lado, ao campo psíquico o estatuto de coprodutor do devir – porque os factos não podem ser compreendidos independentemente da psique, já que a noção de facto é uma constituição da psique. Além disso, o campo psíquico não é uma mera inspeção subjetiva do mundo objetivo – pois sem a psique não há gênese, apenas repetição. Fora do campo psíquico, não há criação, porque a criação tem necessariamente um núcleo e/ou um significado intencional.

A psique torna-se então o campo central do processo criativo. No caso do processo criativo artístico, a sua dialética é uma dialética genética, como nos mostrou Daniel Verney.

3. A dinâmica do processo criativo artístico de Abellio, segundo Daniel Verney

Com base na teoria genética da atividade criativa de Raymond Abellio, cujos cumes são designados pelo autor como arte (Abellio, 1965), Daniel Verney explica em detalhe a aplicação da metodologia de Abellio à criação artística da seguinte maneira:

O primeiro passo na operação estrutural é identificar as características-chave – chamadas de “polos” nos escritos de Abellio – da situação em estudo. Estes devem ser distribuídos em dois eixos horizontais perpendiculares, como opostos em cada um deles. Vários sistemas de polos podem ser relevantes, dependendo da perspectiva adotada. No nosso modelo de atividade criativa, tomemos o artista e o seu trabalho em curso. Qualquer um dos quatro polos pode ser considerado inicialmente ativo; Vamos escolher o artista aqui como ponto de partida. O artista está então ativamente voltado para a obra a criar, que é, nesta fase do ciclo, apenas uma imagem ou visão interior [Fig. 12,

fase 1]. Esta imagem “volta-se” para o domínio material através do qual a obra deve tomar forma: por exemplo, mármore ou madeira para um escultor, um conjunto de dispositivos para um artista visual, etc.

Abellio usa a expressão “rotação” para enfatizar o fato de que a obra, no processo criativo, adquire uma autonomia, uma dinâmica própria para sua realização, dinâmica que pode ser considerada como resultado do desejo ou da vontade do autor – pelo menos na aparência. A ideia de rotação contida nesta expressão, bem como na configuração geométrica [Fig. 12 e Fig. 13], constitui o esboço de uma operação fundamental de qualquer processo criativo (ou intuitivo): um salto descontínuo entre dois níveis relativos de realidade, um mais virtual, outro mais concreto. Abellio estava profundamente consciente da natureza desta operação, que está no centro da nossa pesquisa.

Na terceira fase [Fig. 12] do ciclo criativo, o material a ser trabalhado desafia o artista e convida-o a usar ferramentas e técnicas para processar a criação. Então, na fase 4, essas ferramentas são retomadas pelo artista a fim de modificar – e, espera-se, enriquecer – a imagem da criação futura. Abellio observa que cada um dos quatro polos da estrutura pode ser considerado inicialmente ativo ou inativo, o que gera vários ciclos com resultados diferentes. É assim que a estrutura universal de Abellio pode ser aplicada como uma abordagem heurística das situações vividas (Verney, 2018, p. 328-330).

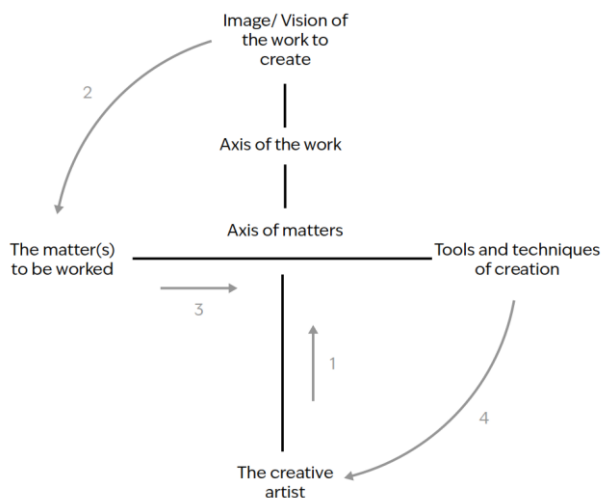


Fig. 11- La dynamique du travail créatif

Mas, como mostra Verney, o processo criativo não pode ser reduzido às suas operações dinâmicas, se levarmos em conta outros níveis de realidade. Seguindo as ideias de Abellio, Verney explica que para apreender a estrutura do processo criativo, é necessário

considerar outro eixo: o eixo vertical, que visa introduzir os níveis psíquicos da criação.

Este terceiro eixo mostra a dupla forma como a dimensão psíquica interfere na dinâmica operativa do processo criativo, sendo essa interferência estabelecida não por uma articulação dinâmica direta, mas por um fenômeno de ressonância.

No ápice do eixo, o polo A do nó psíquico representa a psique não individual: o polo que dá – “inspiração” – e atrai “expiração”. Na extremidade inferior do eixo, o polo do nó B, em relação à psique individual, é o polo que dá – “expiração” – e atrai – “inspiração”.

Assim, ao longo desse eixo, ocorre uma espécie de “respiração psíquica”, como explicam Verney e Abreu:

O processo de criação artística é, portanto, uma espécie de inalação-exalação que ocorre entre nós ressonantes, individuais ou coletivos [Fig. 13, Fig. 14]. Como no mundo musical, onde as ressonâncias sonoras requerem estruturas sintonizadas (instrumentos, cordas vibratórias, colunas de ar), no mundo psíquico as ressonâncias criativas requerem estruturas subjacentes adaptadas ao campo artístico, em vários níveis de universalidade, como discutido acima.

Na [Fig. 13], as palavras *emissão/detecção*, *modulação/demodulação* sugerem analogias com a transmissão de informação através de um canal físico. Mas, no campo psíquico, não há transmissão de *bits*, como na teoria da informação, mas de ressonâncias entre nós psíquicos. Cada nó psíquico individual é ao mesmo tempo um *recetor* e um *transmissor* de ressonância inspiradora, dependendo da sensibilidade e do contexto do criador. O processo de doação ao universo é o correlato do que o criador recebe através da inspiração. (Abreu & Verney, 2022, p. 289-290)

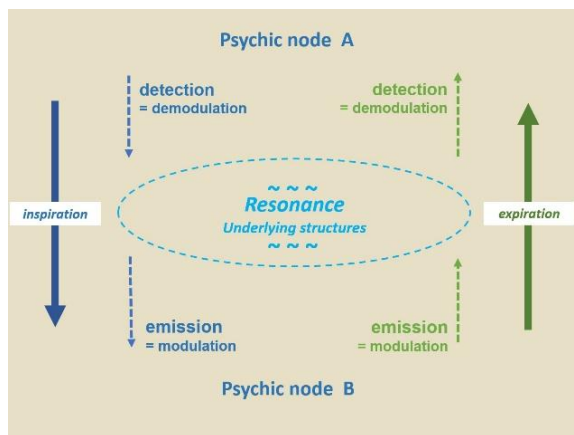


Fig. 12- Ressonâncias artísticas no campo psíquico universal.

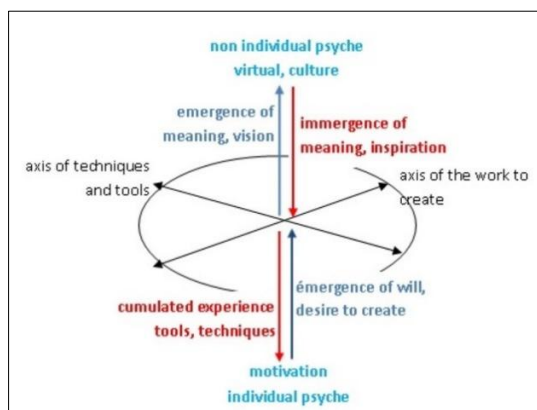


Fig. 13- *Emergência e imersão no ciclo criativo*

Este terceiro eixo abre o modelo às dimensões não circunstanciais ou a-temporais da criação artística, que transcendem fatores objetivos como competências, interesses ou influências, e aparecem como induções complementares que se manifestam através ou nelas.

Chegamos então à conclusão de que o processo criativo não é apenas sobre a produção de um objeto cultural, ou mesmo a criação de algo novo e único, mas sim sobre um episódio psíquico ou *flash*, cuja experiência supera a dinâmica unidimensional da produção. O processo torna-se genético — ou seja, verdadeiramente criativo — quando o campo plano de interação dinâmica se torna esférico, assim que a verticalidade é adquirida, como explicam os autores:

A criatividade reside na psique do criador como um impulso para criar. Esta energia impulsiva, originariamente indiferenciada, deve ser orientada, direcionada para um objetivo: este é o papel da motivação do criador, que se torna cada vez mais precisa à medida que o projeto criativo é realizado. Na Fig. 15, isso é representado pela seta vermelha para cima, que traz a energia criativa do polo psíquico do criador para o mundo fenomenal onde a obra está em andamento. Alimentada pelo ciclo da criação, esta tendência ascendente estende-se para o hemisfério superior, como um apelo à inspiração, orientando-se cada vez mais precisamente para o polo psíquico universal ao qual o projeto de criação é concedido: isto é simbolizado pela seta azul ascendente na Fig. 15.

Enquanto essa ressonância se mantém viva, o polo psíquico universal responde com um fluxo inspirador (seta azul para baixo na Fig. 15), que traz energia espiritual e novas formas para o processo criativo, e que, além disso, nutre a psique do criador com habilidades refinadas e contribui para sua experiência, fortalecendo sua motivação (seta vermelha para baixo na Fig. 15). (Abreu & Verney, 2022, p. 291-292)

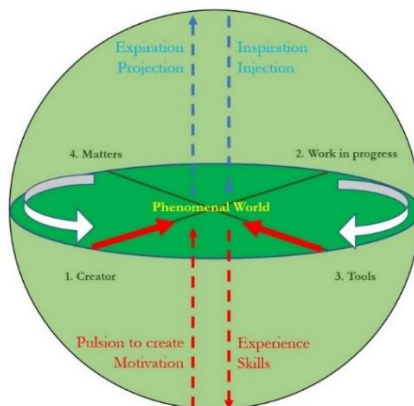


Fig. 14- Une vue globale (sphérique) de la création artistique

Segundo Daniel Verney, o processo criativo aparece como um processo esférico. Dentro da criação, reconhecemos uma sincronicidade complexa, multinível e pluridimensional, cuja articulação se torna perceptível graças ao modelo esférico. De relance, o processo criativo pode ser visto como um evento genético, dentro do qual uma atividade dinâmica de produção é moldada pela intervenção psíquica individual e universal, por meio da inspiração e da projeção, que interferem na interatividade entre interior e exterior, mesclando estratos transcendentais e imanentes.

Nesse sentido, sentimo-nos autorizados a chamar “arte” à integração ótima destes elementos. Com base nesse critério, podemos, portanto, formular três hipóteses importantes:

1. A “arte” não deve ser reduzida à chamada obra de arte, mas estendida a tudo cuja “vida” reflete o funcionamento esférico que gera o novo e o único.
2. “Arte” não é apenas um novo produto resultante de uma série de produtos culturais diversos; é também, se não principalmente, o efeito psíquico que produz na mente individual e coletiva.
1. A “arte” é então a experiência vivida e partilhada da descoberta sem fim do que é a criação e do modo como ela transforma o nosso olhar e lugar no mundo.

A partir dessas hipóteses, podemos compreender melhor o significado profundo do “campo expandido” (Krauss, 1979) reivindicado pela arte contemporânea. O campo expandido é, em última análise, o lugar da própria vida. E o lugar da vida é o único terreno fértil para uma arte concebida como criação genética: aquela cujo correlato é gerar novas formas de pensar a esfera pública.

Numa palavra, considerada como um processo genético, a arte assume um papel específico e poderoso. Surge como uma ferramenta de transformação. Individual e coletiva.

Como funciona?

4. O Genoma da Criação Artística

Concebida como processo genético, a criação artística partilha traços com a ontogenia. Da mesma forma que, na concepção, o germe se torna um embrião através da fusão do ADN masculino e feminino, o embrião torna-se um feto por incubação no corpo da mãe, e ao nascer o feto torna-se uma criança ao sair do corpo da mãe, também a obra de arte é o resultado de um processo genético cujas fases são as mesmas: concepção, gestação e nascimento, que correspondem às três etapas genéticas mencionadas por Abellio: visão – ação – arte.

As fases são as mesmas, mas, curiosamente, o processo inverte-se: enquanto na ontogenia o processo começa como um processo físico-psíquico para se tornar cada vez mais psicofísico, na criação artística, o processo começa como um processo psicofísico para se tornar cada vez mais físico-psíquico.

Em suma, enquanto o genoma da criança é eminentemente físico, o genoma da obra de arte é eminentemente psíquico, como mostrou Daniel Verney. Isso não significa que o genoma da criança não tenha também uma assinatura psíquica, assim como o genoma da criação artística não é inteiramente psíquico, uma vez que um suporte material é sempre necessário, mesmo quando a obra permanece no estado conceptual, como um projeto. Na criação artística, portanto, é sempre necessário um nível de consideração física, assim como na ontogenia um nível psíquico nunca deve ser ignorado. O problema é que a assinatura psíquica da ontogenia, embora saibamos que ela deve existir, ainda não foi identificada.

O alter ego do artista – ou, melhor, o seu ego transcendental, i.e., o núcleo intencional interior do artista – é modelado pelos quatro vetores criativos do campo psíquico: inspiração e projeção, no hemisfério superior, e motivação e aptidão, no hemisfério inferior. A interação entre o estado operativo (ativo ou passivo) desses vetores gera um alter ego intencional, é determinado pelos quatro vetores intencionais que proponho a seguir:

Inspiração (+/-)	Projeção (+/-)	Motivação (+/-)	Competências (+/-)	Vetores operativos	Linhas artísticas
-	+	-	+	<i>Forma</i>	<i>Formatividade</i>
+	-	+	-	<i>Fragmentação</i>	<i>Redução</i>
+	-	-	+	<i>Maneira</i>	<i>Expressão</i>
-	+	+	-	<i>Integração</i>	<i>Utilidade</i>

Quando falamos de criação nas artes visuais, a aparência externa da obra artística varia de acordo com a tendência a apresentar a integridade de formas ou imagens, ou a decomposição de fragmentos ou conceitos, enquanto sua aparência interna varia de acordo com a tendência a apresentar um certo grau de integração ou assimilação, ou a manifestar um certo modo ou sensibilidade. Assim, **forma versus fragmentação**, e **integração versus maneira**, podem ser vistos como os **quatro vetores criativos eidéticos** da prática artística.

Quando o **núcleo intencional** da *persona* criativa do artista (psiquismo individual) está centrado no domínio exterior da extensão da **forma**, o artista cria no quadro literal inferior da **formatividade**. Mas quando este núcleo intencional está centrado no domínio exterior da **intensificação** através da invenção de conceitos ou da dissolução de fragmentos, o artista cria dentro do quadro conceptual superior **da redução**.

Da mesma forma, se o núcleo intencional do artista está centrado no reino interior **da assimilação** das coisas, o artista cria dentro do quadro material inferior **de utilidade**. Mas quando este núcleo está centrado no domínio da **intensificação** das coisas através da manifestação de uma **maneira**, o artista explora dentro do quadro conceptual superior de **expressão**.

5. Linhas de produção artística contemporânea segundo Renato de Fusco

Se aceitarmos a premissa acima como válida, podemos então vincular esses vetores às **seis linhas da produção artística contemporânea** definidas por Renato de Fusco (1929-) em sua *Storia dell'Arte Contemporanea* (1983).

Recordemos as seis linhas artísticas de Renato de Fusco:

- Expressão
- Formatividade
- Redução
- Utilidade
- Onírico
- Arte social

Vejamos agora como essas linhas artísticas podem ser relacionadas aos vetores intencionais que acabamos de propor, ecoando a estrutura geral da criação artística formulada por Daniel Verney.

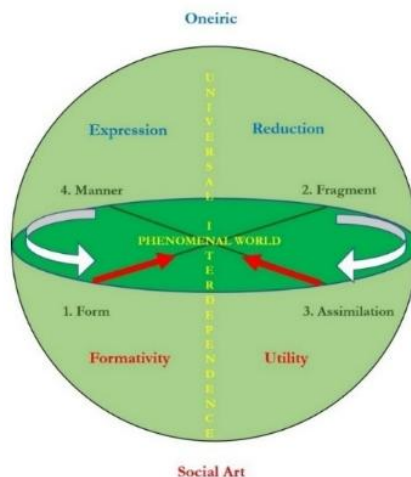


Fig. 15- Vecteurs opératifs de la création artistique

A nossa hipótese é que existe uma relação íntima entre estas seis linhas artísticas. As quatro linhas dinâmicas são: *Formatividade*, *Redução*, *Utilidade* e *Expressão*, pois manifestam o efeito dos quatro vetores dinâmicos – *Forma*, *Fragmento*, *Assimilação* e *Maneira* – ativados e orientados pelo núcleo intencional do artista, ao mesmo tempo em que alternam entre as modalidades interna e externa da prática artística, sob a influência das duas forças vitais do propósito artístico – Global-Espiritual e Local-Material – perseguindo a Arte do Onírico e a Arte Social.

De acordo com esta hipótese, as linhas artísticas de De Fusco aparecem como resultado da interação entre os quatro vetores dinâmicos e as duas forças vitais que postulamos para a criação artística.

A sede deste núcleo intencional é o polo central da Esfera Senária Universal (ESU), onde a consciência transcendental toma forma. Não é o artista em si, mas sim o seu alter ego ou, como disse Husserl, o seu *daímon*. É a partir deste núcleo intencional íntimo que os quatro principais vetores intencionais assumem o seu significado e geram um resultado que produz um duplo efeito: o efeito externo visível da obra de arte e um efeito interior invisível que forma o *daímon* do criador.

É aqui que passamos a entender como a arte funciona de forma esférica. Além do efeito externo visível, que Michel Henry chama de fenomenologia do mundo, há também um efeito interno invisível, que Michel Henry chama de fenomenologia da vida.

Quando a arte molda o núcleo interno do indivíduo, ele ou ela tornam-se artistas criativos. Quando a arte molda o núcleo coletivo interno, o grupo torna-se uma comunidade criativa.

As obras de arte que emergem desses quatro vetores nunca são puras. Eles aparecem sempre como resultado de constante transformação, devido à poderosa afinidade que os une, mesmo que seja uma interdependência dialética impulsionada por oposições.

Acima e abaixo dos quatro vetores intencionais dinâmicos, estão dois polos extremos cujo efeito de ressonância ajuda a manter a estrutura conectada e coesa. Estes polos não são dinâmicos e instáveis. Pelo contrário, são fixos e permanentes. O polo superior é o lugar imaterial (*nó*) onde convergem o imaginário e o imaginado (*psique universal*). O polo inferior é o lugar material onde a multiplicidade e a diferença divergem (*psique individual*).

Temos, portanto, aqui os vetores operativos eidéticos e as forças vitais globais/locais presentes e em plena interação. Não obstante, vale a pena perguntar: qual a vantagem de considerar o fenômeno artístico e o processo de criação artística a partir desta perspectiva?

Penso que a principal vantagem deste modelo é que nos mostra a genética da criação artística. Refiro-me à criação artística e não à produção artística, e isso não é uma coincidência. A arte requer trabalho, mas a arte não é industrial, mesmo que use a indústria. Se o artista recorre a meios industriais para produzir uma obra de arte, é porque cria na parte inferior da esfera intencional, seja para explorar novas possibilidades formais – como no caso das obras de Alexander Calder – seja para propor novos usos práticos – como no caso das estruturas de Siah Armajani, como a mesa de piquenique para Huesca que já mencionamos.

Além disso, creio que este modelo esclarece, se não revela, a natureza infinita da arte, identificando as suas constantes estruturais e explicando o seu processo genético, o que é extremamente útil para a compreensão dos meios e significados da arte contemporânea, cujos resultados são muitas vezes particularmente enganadores, até confusos, quando analisados segundo modelos histórico-culturais.

Este modelo não só consegue assimilar e integrar toda a arte contemporânea num leque coerente e abrangente de possibilidades diversas, mesmo contraditórias, como nos fornece as chaves mais valiosas para decifrar o seu significado e, mais ainda, ferramentas para avaliar o seu valor.

Isto porque este modelo não procura classificar a obra de arte segundo critérios estilísticos, estéticos ou outros. Pelo contrário, procura reconhecer e reconstruir a sua génese. A arte não é uma

questão supérflua – “arte pela arte”, como dizia Ad Reinhardt. A arte não é um truque – “a arte é o que o artista diz que é”, como proclamava Marcel Duchamp. Tais fórmulas podem produzir um efeito estético, mas carecem de relevância teórica. A redundância não esclarece. A falsidade não interpreta. Estes dois exemplos ilustram o mesmo problema e o mesmo erro: tentar definir a arte com base nos seus resultados é, na minha opinião, um beco sem saída teórico.

Assim, condicionada pela psique universal através do fluxo descendente da inspiração e do fluxo ascendente da assunção, bem como pela psique individual através do fluxo ascendente da motivação e do fluxo descendente da técnica, a criação artística aparece como poder para gerar projetos, e como ferramenta para transformar a matéria.

A gnose de Raymond Abellio aparece aqui como uma ferramenta da fenomenologia genética, porque é generativa e sua operatividade é estruturada por um núcleo intencional de apreensões e objetivos inerentes à criação artística. Então acho que podemos dizer que a visão de Abellio é uma gnose de arte. Chamo-lhe gnose de arte porque, a partir desta perspectiva, tomamos consciência do poder da arte. A gnose de Abellio mostra-nos como a arte provoca a metamorfose do ego do artista, moldando seu núcleo intencional interno, pela exposição às correntes dos quatro fatores criativos. Esta exposição revela gradualmente ao ego do artista o seu alter ego, para que este se torne o seu próprio modelo e o alimento com esta sua nova personalidade.

6. A Sphera, um projeto de libertação?

Se a arte consegue moldar o alter ego do artista, um processo semelhante pode ser induzido para que o espírito coletivo – a Sphera – também possa ser moldado a partir de dentro.

Voltamos agora ao início da nossa apresentação, simplesmente para recordar que as condições necessárias para o surgimento e desenvolvimento da criatividade humana não são apenas a estrutura biológica dos genes, mas também um ambiente social adequado. Quando se trata de melhoria individual, um ambiente adequado pode ser assegurado pelo calor familiar e a tolerância. Quando se trata de melhoria coletiva ou comunitária, acreditamos que um ambiente social estimulante e inspirador deve ser gerado através da arte.

Trata-se, evidentemente, de uma ideia utópica. Mas isso não significa que seja sem eficácia social. Pelo contrário, os projetos utópicos são muitas vezes os mais socialmente inspiradores, como diz Herbert Marcuse:

Isto significa um dos sonhos mais antigos de qualquer teoria e prática radical. Isso significa que a imaginação criativa, e não apenas a racionalidade do princípio da performance, tornar-se-ia uma força produtiva aplicada à transformação do universo social e natural. Isto significaria a emergência de uma forma de realidade que é o trabalho e o meio de desenvolver a sensibilidade e a sensibilidade humanas. E agora deixei de lado o conceito terrível: significaria uma realidade “estética” – a sociedade como obra de arte. (Marcuse, 1968 : 186)

Para sustentar um ambiente social moldado pela arte, é necessário colocar a arte na vanguarda da mediação social. É, pois, necessário proceder a uma intervenção coletiva.

Como é que isso pode ser conseguido? Como podem os artistas e os cidadãos participar em iniciativas artísticas conjuntas? Isso significa que os projetos de arte colaborativa alienam a noção de autoria?

Para promover mediações sociais catalisadas pela arte, é essencial criar uma metodologia genética que conecte *Autores* e *Mediações* como elementos internos, a par de *Participantes* e *Resultados* como elementos externos. *Autores* e *Participantes* alternam entre papéis ativos/passivos, assim como *Mediações* e *Resultados*.

A operacionalidade de tais processos gera uma mescla de papéis ativos e passivos, como se segue:

Autores (+/-)	Mediações (+/-)	Participantes (+/-)	Resultados (+/-)	Mediações sociais	Modelos históricos
-	+	+	-	Celebração	<i>Culto dos Grandes Homens</i>
+	+	-	+	Iniciativa	<i>Ereção de Estatuária</i>
-	-	+	-	Intervenção	<i>Derrube de Estatuária</i>
-	+	+	+	Produção	<i>Empoderamento</i>

Estranhamente, essas mediações sociais existem. Celebrações e iniciativas eram práticas sociais comuns no século XIX, especialmente na segunda metade do século.

Os programas destas celebrações baseavam-se nos monumentos já dedicados aos grandes homens. Em torno destes monumentos organizaram-se então solenes festividades por ocasião dos sucessivos centenários do seu nascimento, como foi o caso em 1880 com a celebração do terceiro centenário da morte de Camões, o mais famoso poeta nacional português, cujo monumento fora inaugurado em 1867.



Fig. 16- *III Camões Centenary*, In, *O Occidente*, vol. 3, III Ano, nº 61, 1880

No entanto, as celebrações não eram apenas uma reunião em torno de um monumento. Envolveram a organização de extensos programas culturais, como foi o caso de Camões. Patrocinada pela *Sociedade de Geografia de Lisboa*, a celebração do terceiro centenário do seu nascimento durou três dias e incluiu muitos espetáculos: iluminações, música, fogo de artifício, conferências, exposições e espetáculos teatrais. O culminar das comemorações foi um enorme desfile cívico que percorreu as ruas de Lisboa durante várias horas. Curiosamente, uma das paragens do desfile foi a Rotunda, onde foi anunciada pela primeira vez a decisão de erguer um monumento ao Marquês de Pombal.

Mas o impacto desta iniciativa foi ainda maior do que a simples aposta na construção de novos monumentos. Por exemplo, a decisão de erguer um monumento ao Infante D. Henrique, por ocasião do quinto centenário do seu nascimento, não foi uma proposta do Governo, mas uma iniciativa do Colégio Von Haffe do Porto, que desempenhou um papel central nas mediações sociais relacionadas com a sua criação, construção e inauguração, solenemente formalizadas numa Comissão Executiva.

A Comissão Executiva foi criada para organizar todos os trabalhos preparatórios necessários, começando com o concurso para a seleção do desenho do monumento, passando pela sua inauguração, incluindo a cerimónia de lançamento da primeira pedra e o lançamento de uma subscrição pública para angariar os fundos necessários para a sua construção.

Neste caso, a cerimónia de lançamento da primeira pedra do monumento ao Infante D. Henrique, no Porto, foi acompanhada por um extenso programa comemorativo, cujos principais elementos foram os seguintes:

1. Concurso artístico entre escultores portugueses para selecionar o projeto do monumento ao Infante D. Henrique, no Porto.
2. Concurso literário e científico sobre o valor histórico, ações, factos e importância das navegações iniciadas pelo Infante D. Henrique.
3. Exposição Colonial e Industrial.
4. Desfile cívico.
5. Festival náutico, com barcos do tipo utilizado durante as primeiras navegações de descoberta.
6. Lançamento da primeira pedra do monumento ao Infante D. Henrique.
7. Palestras sobre temas históricos, coloniais e industriais relacionados com a comemoração.
8. Outros elementos cuja solenidade desperta interesse patriótico. (Abreu, 2012:86)

Agora vamos ver algumas imagens de algumas das festividades mais populares e dos momentos mais solenes do programa.



Fig. 17- Centenário do Infante, 1894, Parada Naval, Porto



Fig. 18- Centenário do Infante D Henrique, 1894, Festas, Porto



Fig. 19- Centenário do Infante, 1ª pedra, 1894, Porto



Fig. 20- Centenário do Infante D Henrique, inauguração, 1900, Porto

Este foi o efeito da agenda cultural *fin-de-siècle*, na qual o culto dos grandes homens e dos grandes feitos desempenhou um papel central. As concepções do final do século XIX, maioritariamente retóricas e ingénuas, de um progresso contínuo da humanidade, careciam de uma abordagem genética: assumiam que bastava substituir a velha religião metafísica pela nova ciência positiva para regenerar o mundo e a humanidade, substituindo assim a fé na religião pela fé na ciência.

A modernidade, no entanto, negligenciou a fé, preferindo o ceticismo, até mesmo o niilismo. Assim, em vez de promover celebrações ou apoiar iniciativas levadas a cabo por forças quase anónimas, uma nova agenda cultural, já não apologetica mas crítica, deu origem à **Intervenção**, cujo modelo de funcionamento mais radical consistia em derrubar as estátuas. Estátuas de ditadores, suprematistas e escravagistas foram derrubadas ou, mais raramente, mutiladas ou embrulhadas.

No que diz respeito à intervenção, note-se que não se confunde com destruição. As estátuas derrubadas não são necessariamente desmanteladas. Muitas vezes, são apenas deslocadas. Assim, derrubar uma estátua não é um ato de iconoclastia. As estátuas deslocadas são removidas do espaço público e amiúde deslocadas para um museu.



Fig. 21- DMPA, Ato de embrulhar, 1974, Lisboa



Fig. 22- DMPA, Após embrulhar, 1974, Lisboa



Fig. 23- I Almeida, Salazar, 1965, bronze, Stº Comba Dão



Fig. 24- Salazar decapitado, 1975, Stº Comba Dão

No entanto, a **Intervenção** pode também assumir a forma de atos legislativos menos agressivos. Foi o caso da edificação do monumento a Humberto Delgado – o intrépido general que, em 1958, desafiou a ditadura de Salazar numa eleição presidencial duramente disputada, cujos resultados – a sua derrota – se revelaram fraudulentos.

Primeiro grande monumento erguido após a Revolução dos Cravos de 1974, o monumento ao General Humberto Delgado foi uma iniciativa da população camponesa da aldeia de Cela Velha, no concelho de Alcobaça, onde o general habitualmente passava as férias de verão numa propriedade familiar pertencente aos antepassados da sua esposa. Tal como este último, gozava de grande popularidade junto dos habitantes e a iniciativa foi tomada por um comité executivo local popular, que a mandou publicar na imprensa.

A consequência imediata foi que um escultor de renome, associado à doutrina artística oficial da ditadura, se ofereceu para fazer a estátua gratuitamente.

Quando os artistas democráticos souberam que ia ser feita e inaugurada uma estátua em homenagem a uma vítima da ditadura portuguesa por um apoiante do próprio regime que assassinara Humberto Delgado, formou-se um movimento de oposição, com a publicação na imprensa de uma carta assinada por Eurico Gonçalves, secretário do *Movimento Democrático dos Artistas Plásticos* (MDAP), denunciando e rejeitando o projeto do escultor, nos seguintes termos:

Sr. Presidente da Câmara Municipal de Alcobaça,

Lisboa, 1 de outubro de 1976

O Movimento Democrático dos Artistas Plásticos tomou conhecimento de que a Câmara Municipal a que Vossa Excelência preside está a planear erguer um monumento em honra do General Humberto Delgado.

Este Movimento considera que, após o 25 de abril, a linha estética das obras de arte de significado nacional não pode, de forma alguma, ser confundida com aquela que orientou e inspirou a estatuária do anterior regime, ou constituir uma extensão desta.

É preciso apelar a novos conceitos que expressem, através da sua capacidade criativa, o novo país que todos estamos empenhados em construir.

É num espírito da mais sincera colaboração que vos informamos das preocupações que atualmente norteiam as atitudes e ações dos artistas democráticos e, como tal, pedimos-lhe que nos informe das decisões tomadas relativamente à referida iniciativa.

Queira aceitar, Senhor Presidente, a expressão das nossas distintas saudações.

Pelo Comité Central do MDAP

O Secretário

Eurico Gonçalves (Abreu, 2007: 590)

Um primeiro concurso foi então organizado em colaboração com a *Sociedade Nacional de Belas Artes*, mas os modelos apresentados foram todos rejeitados pelo júri.

Foi então lançado um segundo concurso, desta vez o júri aprovou por unanimidade um modelo não figurativo.

Foi graças à intervenção pública de duas instituições diferentes – o *Movimento Democrático dos Artistas Plásticos* e a *Sociedade Nacional de Belas Artes* – que a estátua original de Humberto Delgado, bem como os modelos estatuarios do primeiro concurso, foram rejeitados, e um novo modelo modernista foi aprovado e inaugurado, num ambiente altamente participativo e festivo.



Fig. 25- J. Aurélio, Monumento ao General sem Medo, 1976, polo simbólico, Alcobaça



Fig. 26- J. Aurélio, Monumento ao General sem Medo, 1976, polo simbólico, Alcobaça



Fig. 27- Idem, 1976, polo cívico



Fig. 28- General sem Medo, 1976, polo cívico, detalhe

Outra forma de intervenção consiste na criação de um contra-monumento junto a um monumento repudiado. Esta abordagem tem a vantagem de evitar a perda da memória histórica ao mesmo tempo que denuncia os erros, ou mesmo crimes, contra a humanidade, cometidos por poderes e regimes não legítimos, como foi o caso do *Monumento aos Mortos do Regimento de Infantaria Hanseático* em Hamburgo, projetado por Richard Kuöhl e erguido pelos nazis em 1936. Depois de numerosas manifestações públicas contra este monumento renegado, embora o mesmo continuasse a ser usado pelo regimento militar próximo para comemorar os seus camaradas caídos, as autoridades locais decidiram finalmente convidar Alfred Hrdlicka a criar um contra-monumento ao seu lado, a fim de se opor e denunciar as histórias e os símbolos do memorial nazi. (Abreu, 2020: 31)

Todas estas modalidades de intervenção pública têm em comum o facto de reconhecerem como válida e útil a ativação de uma vontade comum e partilhada relativamente à exibição pública de símbolos políticos ou figuras de regimes repudiados, cuja presença é sentida como profundamente ofensiva por aqueles que sofreram com as suas atrocidades ou crimes.

A última modalidade de operação a incluir a intervenção pública nos critérios de instalação e inauguração de arte pública é a de produção. Neste modelo, o paradigma do autor individual é subvertido, uma vez que membros do público ou da comunidade estão diretamente envolvidos na produção de projetos de arte pública.

Os projetos de arte pública participativa, concebidos de acordo com uma grande variedade de critérios e propósitos, envolvem geralmente uma elevada dose de criatividade, uma vez que a capacidade de motivar e envolver o público é muitas vezes o objetivo

principal e mais relevante destes projetos, que frequentemente visam promover o **Empoderamento dos Cidadãos**.

Este foi o objetivo do *Visual Exploratorium 0.1*, uma instalação artística participativa integrada no Programa de Arte Pública de Paredes, criado em 2012 pelos alunos da Escola Secundária de Paredes, sob a coordenação do professor de artes visuais Moisés Duarte.

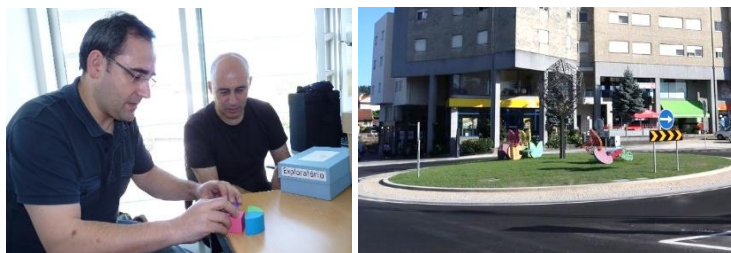


Fig. 29- Duarte & Espírito, *Exploratório Visual 0.1*, ESP Fig. 30- Duarte (coord), *Exploratório Visual 0.1*, CAPP

Foi um projeto em evolução, cuja instalação é particularmente digna de nota, por ser a primeira obra no circuito de arte pública de Paredes, simbolizando assim os objetivos de empoderamento.

Outro trabalho participativo é o *Histórias de Paredes*, também incluído como projeto temporário no programa de arte pública de Paredes. Concebida como uma obra imaterial, as *Histórias de Paredes* dividiu-se em três momentos distintos: *Instigação*, *Comunicação* e *Publicação*.



Fig. 31- A Midori, *Histoires de Paredes*, 1^{er} pas: *Instigation*

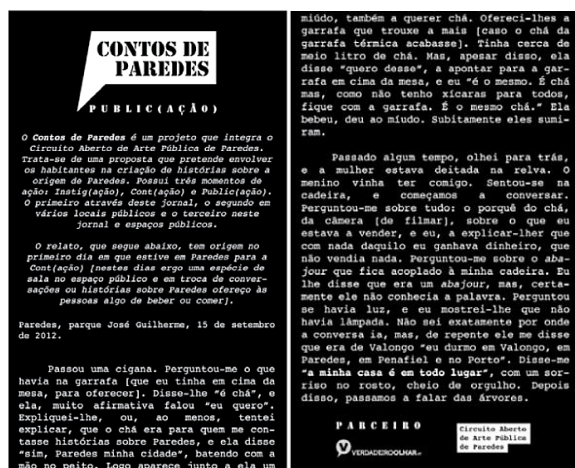


Fig. 32- A Midori, *Histoires de Paredes*, 3^o pas: *Publication*



Fig. 33- A Midori, *Histoires de Paredes*, 2^e pas: *Communication*, *Marché de Paredes*.



Fig. 34 Public Art Lab, *Conversations*, *Maire de Paredes*



Fig. 35- Public Art Lab, *Conversations*, *marchants de Paredes*

Para além das *Conversas Abertas*, foi desenvolvida outra atividade participativa, combinando as atividades programadas dos investigadores com a colaboração dos proprietários de vários negócios em Paredes. A ideia era organizar uma exposição de obras de arte feitas por alunos de artes visuais de várias escolas do ensino básico local.



Fig. 36- *Vitrines*, 2012



Fig. 37- *Vitrines*, 2012



Fig. 38- *Vitrines*, 2012

As atividades do *Laboratório de Arte Pública* incluíram ainda outros programas diferentes, tal como se encontra documentado em *O circuito de Arte Pública de Paredes. Um Programa de Arte Pública Orientado para a Comunidade* (Castro & Abreu, 2014).

Todas as suas atividades e programas visavam aproximar a arte contemporânea do público através da organização de projetos de arte

Por fim, penso que existem outras formas não programáticas de promover os mesmos objetivos: tanto através da pedagogia como através do reconhecimento, constituindo o último uma nova e mais adequada forma de homenagear o trabalho de artistas inspiradores.



Fig. 39- JG Abreu, *Percursos Pedagógicos do Museu Internacional de Escultura Contemporânea*, 2009, visita orientada com alunos do Ensino Secundário, Santo Tirso

Registros de Leituras

Da série de obras que observou, escolha uma que o/a tenha particularmente "tocado" e descreva sucintamente os aspectos que mais o/a impressionaram, salientando as qualidades (ou falta delas) que a individualizam do resto do conjunto. Se preferir, pode confrontar duas obras, indicando os aspectos que as distinguem ou as assemelham.

O presente registo deverá realizar-se durante uma segunda observação, destinando-se o seu conteúdo a servir de comparação com um estudo semelhante anteriormente realizado sobre a recepção da escultura contemporânea em Portugal, devendo o mesmo ser devolvido, unicamente se se aceitar que os pontos de vista avançados possam ser objecto de análise e de eventual publicação.

[illegible]

Obrigado pela colaboração

José Guilherme Abreu

Percursos



volta



P

 da 

Escultura
Pública
de



Santo Tirso

Orientação: José Guilherme Abreu e Iracema Moura
Maio de 2009

Fig. 40- JG Abreu, *Percursos Pedagógicos do Museu Internacional de Escultura Contemporânea*, 2009, *Material Didático 1*, ESDD, Santo Tirso

Designação	Autoria	Data	Materiais / Técnica	Tipologia	Localização	Elementos de Análise
1. <i>As Caudas de S. Bento</i>	Ant ^o Coelho da Silva	1892	Mirrors/Pedra	Monumento Estatuário	Pq. Conde de S. Bento	<i>Convenção, Posição, Movimento</i>
2. <i>Água sobre a Terra</i>	Alberto Carneiro	1990	Granito e Água	Monumento Escultórico	Núcleo 1 Pq. de Camilo C. Branco	<i>Reflexão, Integração, Metáfora</i>
3. <i>O barco, a montanha, a lua</i>	Alberto Carneiro	1990	Granito			<i>Conteúdo, Atribuição, Metáfora</i>
4. <i>Sem o teu Nome</i>	Rui Chafes	1996	Ferro pintado	Escultura	Núcleo 2 Jardim dos Carvalhais	<i>Negatividade, Esquecimento, Paisagem</i>
5. <i>Mira hácia dentro de ti</i>	David Lameiras	1996	Ferro pintado	Escultura		<i>Contradição, Penetração, Paisagem</i>
6. <i>Sem Título</i>	Dani Karzvan	1999	Granito, azulejo, basalto	Escultura	Núcleo 3 Jardim da Pq. 25 de Abril	<i>Extensão, Percurso, Lugar</i>
7. <i>A Natureza da Pedra</i>	Reinhold Klossinger	1991	Granito, ferro e vidro	Escultura		<i>Resistência, Resistência, Paisagem</i>
8. <i>Scultura Santo Tirso</i>	Mauro Staccioli	1996	Cimento e Ferro	Escultura		<i>Penetração, Reflexão, Movimento</i>
9. <i>A Família</i>	Matilde Paz	1991	Granito	Escultura		<i>Forma, Espiritualidade, Metáfora</i>
10. <i>Le non d'un fin...</i>	Paul van Hoeydonck	1997	Granito	Escultura		<i>Figuração, Fluxo, Fantasia</i>
11. <i>Sem Título</i>	Zulmino de Carvalho	1991	Granito e bronze	Escultura		<i>Massa, Textura, Contraste</i>
12. <i>Arte Vácuo</i>	Manuel Rosa	1991	Granito	Escultura		<i>Pontos, Paisagem, Metáfora</i>
13. <i>Natureza, amor e mais</i>	Ant. Campos Rosado	1991	Granito e ferro	Escultura		<i>Objeto, Estado, Paisagem</i>
14. <i>Fragmentos</i>	Nissim Merlado	1999	Ferro e Granito	Escultura		<i>Existência, Material, Forma</i>
15. <i>Escada</i>	José Pedro Croft	1997	Ferro Galvanizado	Escultura		<i>Objeto, Integração, Contraste</i>
16. <i>Sem Título</i>	Ângelo de Sousa	1996	Ferro Pintado	Escultura		<i>Forma, Metamorfose, Jogo</i>
17. <i>O Guardião da Pedra</i>	Mark Bresse	1999	Granito	Escultura		<i>Figuração, Simbolismo, Metáfora</i>

Avaliação:

Manifeste o seu juízo estético, indicando com o seu respectivo número de ordem, as três peças preferidas e as três peças preteridas da série:

1^o preferida; 2^o preferida; 3^o preferida 1^o preterida; 2^o preterida; 3^o preterida

Fig. 41- JG Abreu, Percursos Pedagógicos do Museu Internacional de Escultura Contemporânea, 2009, Material Didático 2, ESDD, Santo Tirso

Registo das Respostas dos Alunos							
Aspectos inquiridos	+1	+2	+3	Qualitativo	-1	-2	-3
1. <i>As Caudas de S. Bento</i>	2	5		Bastante realismo	9	2	1
2. <i>Água sobre a Terra</i>	19	3	1	Obra tem grande relação de amizade com a cidade. Muito abstracta à partida mas é esse facto que cativa	1	1	2
3. <i>O barco, a montanha, a lua</i>	4	5	3	O barco simboliza o mar; a montanha a terra e tudo o que faz parte dela, a lua simboliza o espaço e tudo o que ainda não descobrimos totalmente	8	6	2
4. <i>Sem o teu Nome</i>	3	1	-	Faz surgir várias ideias. Representa o belo que é a terra, o ar e o infinito do céu	6	5	7
5. <i>Mira hácia dentro de ti</i>	2	3	6	Tem utilidade e beleza	1	2	4
6. <i>Sem Título</i>	8	5	3	Dá desconstrução da cultura clássica para o milénio contemporâneo	-	-	1
7. <i>A Natureza da Pedra</i>	3	3	2	Não tem grande fundamento	1	5	3
8. <i>Scultura Santo Tirso</i>	-	3	1	[Não teve comentários]	-	4	1
9. <i>A Família</i>	2	3	2	Representa a força que a família tem se se mantiver unida	4	1	2
10. <i>Le non d'un fin se trouve partout</i>	3	2	2	Formas encaixadas ... ser comparado com um extraterrestre	3	1	2
11. <i>Sem Título</i>	3	3	-	[Não teve comentários]	4	4	3
12. <i>Arte Vácuo</i>	-	3	3	Não tem muita piada	4	-	4
13. <i>Natureza, amor e mais</i>	4	3	3	Bastante criativa e bem pensada. A realidade da arte é aquela que nós queremos	-	1	1
14. <i>Fragmentos</i>	3	-	2	Está criativa e chama atenção	3	2	2
15. <i>Escada</i>	3	6	5	A sensação de subir cada vez mais alto tocando-me	2	2	2
16. <i>Sem Título</i>	4	3	3	Idêntica às belches dos moinhos de vento	2	3	2
17. <i>O Guardião da Pedra</i>	5	8	6	Espécie de um Deus que protege o mundo	1	2	2

Fig. 42- JG Abreu, Percursos Pedagógicos do Museu Internacional de Escultura Contemporânea, 2009, Análise dos resultados 1, ESDD, Santo Tirso

Os materiais produzidos a partir dos textos escritos pelos alunos foram apresentados numa exposição organizada durante as 1^{as} Jornadas do MIEC, realizada a 4 de abril de 2011, para a qual o escultor Alberto Carneiro, enquanto iniciador do MIEC, aceitou o convite.



Fig. 43- Exposição do trabalho realizado pelos alunos, 4-9 abril 2011, Biblioteca Municipal de Santo Tirso

As 1^{as} Jornadas do IMCS foram uma organização que envolveu a Escola Secundária de Santo Tirso, a Biblioteca Municipal de Santo Tirso e o Centro de Investigação da Universidade Católica Portuguesa (CITAR), com o seguinte programa:

10h00 – Boas-vindas aos participantes

10h15 – Abertura: C. Teixeira (Vice-Diretor da ESDD), M.C. Duarte (Diretor do MLST), J.G. Abreu (coord.)

10h30 – 1^a sessão: José Guilherme Abreu, A obra escultórica de Alberto Carneiro

11h00 – 2^a sessão: Alberto Carneiro, Projeto IMCS. Gênesis e Devir

11h30 – Debate 1 1h45 – Coffee break

12h00 – 3^a sessão: Laura Castro, A obra de arte na construção da paisagem

12h30 – 4^a sessão: José Guilherme Abreu, Itinerários Primários para a Arte Pública

13h00 – Debate

13h15 – Encerramento dos trabalhos

Graças ao apoio do CITAR, todas as partidas foram filmadas. E, como esperado, a palestra de Alberto Carneiro foi inesquecível, e provavelmente uma das suas últimas palestras públicas antes da doença que o atingiria no ano seguinte.



Fig. 44- Conferência de Alberto Carneiro, 1ª Jornadas do MIEC, 4 de abril de 2011, Biblioteca Municipal de Santo Tirso

Chegámos, portanto, às sementes dominantes da gestação da esfera pública: a pedagogia e o reconhecimento. Embora opostos, estão claramente ligados. Na pedagogia, o ensino pode ser visto como a transmissão de conhecimentos e/ou aptidões. O emissor está ativo e o recetor é (ou deveria ser) passivo, recebendo e integrando o conteúdo do ensino com os demais conteúdos que já possui. No reconhecimento, quem recebe o reconhecimento é passivo (observado-analisado-avaliado). Já quem promove o reconhecimento é ativo, desde logo ao ponderar se há ou não evidências suficientes para que o potencial reconhecido receba efetivamente reconhecido.

A pedagogia culmina no reconhecimento. O reconhecimento, porém, não é (não deve ser) uma rotina banal. Requer uma atmosfera particular e um enfoque particular. Acho que é uma espécie de momento litúrgico. Então, porventura, num fugaz vislumbre, a *sphera* surja iluminada, como numa aparição!

Momentos como estes correspondem ao que Natalie Depraz chama de “fenomenologia prática”, como cito:

Vejo essa prática experiencial na primeira pessoa, a qual em parte renova a fenomenologia, destinada a federar múltiplas abordagens para lá das oposições doutrinárias, constituindo uma maneira de a fenomenologia encontrar, sem complexos, o empirismo em todas as suas formas. Daí a multiplicidade de “campos” para testar a fenomenologia em sua dimensão operativa. A partir de *Entendendo a Fenomenologia: Uma Prática Concreta*, menciono sete principais:

- A experiência íntima da oração;
- Experimentação científica;
- Meditação budista;
- A relação psiquiátrica do cuidador;
- A situação antropológica do encontro com o estrangeiro;
- A contemplação da obra de arte;
- O trabalho da emergência do sentido na escrita. (Depraz, 2021)

A esta lista de campos, não deveria ser acrescentada a *Gestão da Sphera Pública*?

Bibliografia

Abellio, R. (1987) *Gnose et Transfiguration*. In, SMEDR, Marc (dir.), *Question de*, n° 72, *La Structure Absolue, Textes et Témoignages Inédits*, Paris : Albin Michel, pp. 35-48

Abreu, J.G. (2007) *Escultura e Monumentalidade em Portugal. Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Tese de Doutoramento, Lisboa: FCSH-UNL

Abreu, J.G. (2012) *A Escultura no Espaço Público do Porto. Classificação e Interpretação*, Porto: Universidade Católica Editora

Abreu, J.G. (2020) *Letter on Statuary and Power. Statues as Political Statements*. In, Abreu, J.G. (co-ed.) *Public Art Journal*, n° 2, Vol. 2, *Public Art Research. Aims and networks*, Lisboa: FBAUL, pp. 6-33.

Arendt, H. (1958) *A Condição Humana*, 2001, Lisboa: Relógio de Água

Abreu, J.G. & Verney, D., 2022, *The Creative Sphera. Art as a Transdisciplinary Tool*, In, Modreanu, S. & Pasquier, Basarab Nicolescu. *Omul cosmodern, L'Homme Cosmoderne, The Cosmodern Human*, Isai: Editura Junimea, pp. 281-303

Armajani, S. (1995) *Manifesto Public Sculpture in the Context of American Democracy*, In, AA.VV., *Reading Spaces*, Barcelona: MACBA, pp. 111-114.

Blondal, P. (2008) *Shall we Turn on the Light?* In, AA.VV., *Imagine Peace Tower*, Reykjavic: Iceland Post, pp. 13-17.

Castro, L.; Abreu, J.G. (2014) *Paredes' Public Art Circuit. A Public Art and Community Oriented Program*. In *Lisbon Street Art & Urban Creativity*. International Conference, Lisboa, Portugal, 3-4 Julho 2014. — In, NEVES; Pedro Soares; SIMÕES, Daniela V. de Freitas (Ed.). *Lisbon Street Art & Urban Creativity 2014 International Conference*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, pp. 166-171.

Dawkins, R. (1976) *The selfish gene*, Oxford: Oxford University Press

Depraz, N. (1994) *Enjeux et statut d'une réduction phénoménologique du politique. Séminaire de Phénoménologie et Herméneutique*, ENS Ulm, nov. 1992, In: *Cahiers de philosophie*, N°18, pp. 41-69.

Depraz, N. (2012) *Comprendre la phénoménologie : Une pratique concrète*, Paris : Armand Colin

- Fusco, R. (1983) *Storia dell'Arte Contemporánea*, Bari: Editora Laterza.
- Habermas, J. (1962) *The Structural Transformation of the Public Sphere*, 1991, Cambridge: MIT Press. Translation: Thomas Burger
- Husserl, E. (1921) *Static and genetic phenomenological method*, In, 1998, *Continental Philosophy Review*, nº 31, Kluwer Academic Publishers, pp. 135-142.
- Jónsson, E. (2008) *A Rendezvous of Art and Engineering* In, AA.VV, *Imagine Peace Tower*, Reykjavic: Iceland Post, pp. 21-26.
- O'Brian, G. (1983) *Group Material*, In, *Artforum*, Volume XXII, nº 4, pp. 80-81.
- Ono, Y. (2008) *Good Spirits*, In, AA.VV, *Imagine Peace Tower*, Reykjavic: Iceland Post, p. 9.
- Marcuse, H. (1968) *Liberation from the affluent society*, In, Cooper, D. (ed.), *The Dialectics of Liberation*, (Harmondsworth/Baltimore: Penguin, 175-192.
- Miles, M. (1997) *Art, the Space and the City. Public Art and urban Future*, London and New York, Routledge
- Moustakas, C. (1994) *Phenomenological Research Methods*, Thousand Oaks: Sage.
- Princenthal, N. (2000) *Congregación: Siah Armajani Y el Arte de Reunir A la Gente*, In, Maderuelo, J. (dir.) *Arte Público. Huesca: Arte Y Naturaleza. Actas del V Curso*, Huesca: Disputación de Huesca, pp. 17-37
- Verney, D. (2017) *Art Creativity versus Computer Models*, In, *Public Art in the Digital Creativity Era*, Proceedings from the International Conference, pp. 326-334.

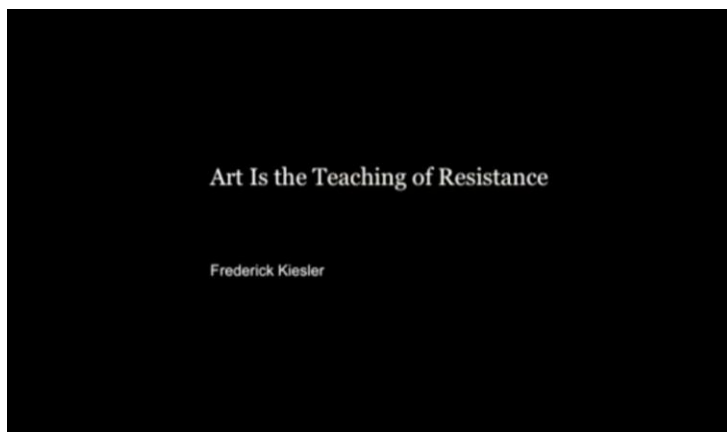
Périodiques

- Movimento Democrático dos Artistas Plásticos (1974), *A arte fascista faz mal à vista*, In, Flama, Nº 1370, Maio de 1974, pp. 40-41.
- O Occidente (1880) vol. 3, III Ano, nº 61, 1 de Julho de 1880.
- Krauss, R. (1979) *Sculpture in the Expanded Field*, In, *October*, Vol. 8 (Spring, 1979), pp. 30-44.
- Zwir, I., et al. (2021) *Evolution of genetic networks for human creativity*, In, *Molecular Psychiatry*, Vol. 26, nº 4. URL: <https://www.nature.com/articles/s41380-021-01097-y>

PURGAÇÃO. TRANSCRIÇÃO DA CONFERÊNCIA

Senhoras e Senhores, sejam bem-vindos. Estou muito satisfeito por estar aqui convosco. O Mário acaba de dizer que não é tão intelectual como o José. Pela minha parte, diria que sou o menos intelectual neste caso, porque a minha intervenção será essencialmente prática.

Penso, no entanto, que importa partilhar convosco a forma como abordo uma imagem e a sua inspiração, basicamente a partir da ideia de **purgação** – o que significa, simplesmente, que considero que qualquer inspiração, qualquer imagem que recolhemos, que apreendemos, requer algum tempo – para dizer de forma simples – para digerir. Eu diria que este é o momento preliminar do **atraso**, que me parece realmente importante como artista, agora em que tudo parece destinado a ser **atual**. A atualidade e a temporalidade parecem estar a apoderar-se de áreas que, anteriormente, nem sequer eram consideradas como podendo preocupar-se com a ideia de atualidade.



Parte disso é a forma como trabalho as minhas pinturas – porque me vejo antes de tudo como pintor, e poderia explicar-vos mais tarde como e de onde vem esta perceção da minha identidade artística, a qual realmente pressupõe que o ato criativo é um ato de resistência. De resto, para Frederick Kiesler a arte é a aprendizagem da resistência. Pois a resistência é sempre, eu diria, algo relacionado não com o processo de fazer, mas com o processo de **desfazer**, ou de esperar a ocasião e o momento certo. Resumindo, gostaria de começar com algumas citações que acho que estão muito próximas da minha visão do que faço, bem como da minha experiência. É uma experiência muito concreta que quero partilhar com todos vós.

A primeira citação é de Michelangelo Antonioni, extraída de *A Arquitetura da Visão*: “Não se pode penetrar nos acontecimentos através da reportagem.”

**You cannot penetrate events by
reportage**

Michelangelo Antonioni
The Architecture of Vision

A arte é, de facto, algo diferente da reportagem. Diria mesmo que está mais perto da **deportação** do que da **reportagem**.

A segunda citação é de John Berger, em *A Painter of Our Time*: “A arte não tem sentido para aqueles para quem a vida é apenas um espetáculo.”

**Art has no meaning for those for
whom life is only a spectacle**

John Berger
A Painter of Our Time

Eu diria que as pessoas que estão genuinamente focadas em ser um perceptor puro do momento presente... não precisam realmente de usar esse processo, que – eu diria – faz parte da caixa de ferramentas, necessariamente não só do artista, mas também do espectador.

A terceira citação é de Deleuze e Guattari, e penso que também expressa com muita precisão o que nos falta neste momento: a falta de resistência ao presente.

**We do not lack communication,
on the contrary we have too
much of it. We lack creation. We
lack resistance to the present.**

Gilles Deleuze Felix Guattari
What is Philosophy?

Porque quando eu crio, eu realmente gostaria de pensar que as coisas que ganham vida são, de certa forma, percebidas subconscientemente, sem realmente saber como elas se encaixam, onde elas se encaixam ou o que eu vou fazer com elas. É uma coleção de linguagens, um conjunto de impressões diversas, e acho que uma das coisas que às vezes fazemos – erradamente – é tentar atualizá-las, questioná-las imediatamente, incliná-las para o processo criativo.

Então, o aspecto de *atraso* é realmente crítico para mim. O momento da criação, do gesto artístico e o momento da conceção da obra não são necessariamente os mesmos. Eu diria que a incompreensão desta posição é uma das características mais visíveis do **grafomaniaco**. O grafomaniaco não reconhece o momento entre a coleta da imagem, a inspiração e a emergência real – o surgimento de algo que realmente encontrará seu próprio tempo e lugar, em um determinado momento, em um determinado espaço.

Como pintor, o aspecto espacial, mas também o aspecto temporal são prioridades para mim. E para começar pelo filme, que pode permitir que você mergulhe na minha atividade, gostaria de mostrar em primeiro lugar a exposição intitulada “*Air wants to go*” [2020], que faz parte da minha colaboração com o poeta americano Howard Altman. Teve lugar em Wrocław, na Galeria Op Enheim.



<https://www.youtube.com/watch?v=YHLw0EBLD5c>

Se você assistir a este curta-metragem sobre a obra, você pode ser capaz de se familiarizar com o tipo particular de trabalho que eu estou muito ligado no momento. Uma das obras da exposição intitula-se “*Sem título*” [2020].



Fig. 1- D Lejman, *Sem título*, 2020 – acrílico s/tela, 200x155cm, vídeo

A fórmula específica desta obra, que está na tradição da pintura barroca, foi concebida a partir de uma gravação da minha mulher. Esta gravação tem cerca de seis anos, e o que posso dizer é que criamos coisas, fazemos coisas... Mas não temos realmente consciência da forma como a obra se contextualiza.

Acho que isso é algo que quero compartilhar com vocês também, porque sinto que as obras não são necessariamente objetos cujo escopo você pode controlar totalmente no momento – quando você está no momento da criação. Não sabemos realmente qual será o contexto do trabalho nos próximos anos. E penso que é a primeira obra que gostaria de apresentar aqui, porque se refere claramente a este problema do desfasamento entre a obra em si – enquanto gesto artístico – e o seu fazer, bem como as razões puramente formais que a acompanham.

A ideia da boneca, a ideia da mulher grávida, a oração – tudo isto é muito diretamente contextualizado pela situação atual na Polónia, com as leis antiaborto. De repente, uma obra que tinha sido concebida por razões completamente diferentes adquire o direito de falar do presente, mesmo que o presente não estivesse inscrito na obra no momento da sua criação, ou pelo menos não tenha sido voluntariamente introduzido. Portanto, temos apenas de esperar para ver como o trabalho encontra o seu próprio caminho no mundo, como encontra a sua própria resposta.

Eu diria que o trabalho é muito mais eficaz quando não o concebemos necessariamente para o presente, como uma resposta direta às questões atuais. Como muitas outras, esta obra não foi assim concebida, e isso surpreende-me. Surpreende-me, porque de repente se este trabalho tivesse sido planeado como uma espécie de reflexão literal, ou como resposta à atual situação na Polónia, não teria sido tão bem-sucedido. E não teria sido a mesma coisa. Eu não teria achado convincente, porque eu o teria achado demasiado literal.

Para mim, o elemento de resistência no trabalho reside também na capacidade de lidar com o desejo. Todos nós temos desejos. Como o desejo de reagir a situações políticas e sociais. Vivemos num determinado ambiente, o que, naturalmente, nos coloca uma certa pressão. Mas eu diria que essa pressão tem de ser, de uma forma ou de outra, controlada pelo artista. Caso contrário, ele acaba migrando para outro campo, muitas vezes confundido com o que percebo da pintura: o da ilustração.

Não acho que essas obras sejam ilustrativas no sentido de que possam ser percebidas como um certo tipo de ilustração. Do ponto de vista do artista, não são de todo ilustrativas, pois não foram feitas ou concebidas para ilustrar. É por isso que eu diria que o momento entre a realização da obra e a sua perceção real numa galeria ou no espaço público é realmente essencial.

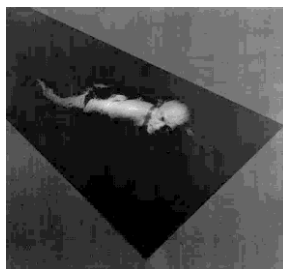


Fig. 3- *Swimmer*, 2009, acrylic

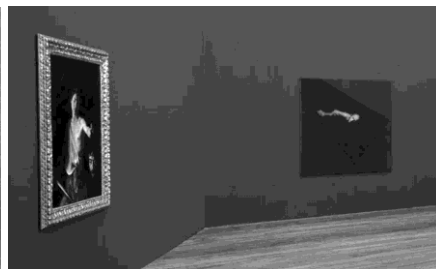


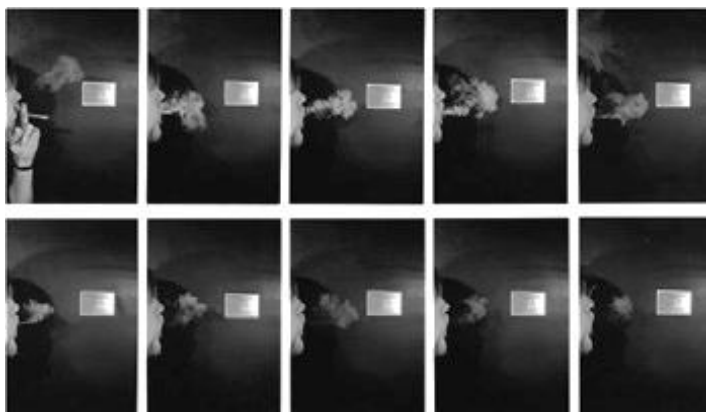
Fig. 4- *Swimmer*, 2018, installation, Fondazione Prada

Foi o que aconteceu com este trabalho, intitulado *Harness Swimmer*, que foi apresentado em 2018 numa exposição sobre o barroco, *Sanguine*, comissariada por Luc Tuymans. A pintura esperou por esse momento para realmente encontrar o seu lugar – na vizinhança de Caravaggio. Na verdade, o que se vê é uma fotografia do pai da minha ex-namorada, que tinha uma piscina na cave, dois por dois metros. Ele se prendeu a um dos lados para poder nadar no local. Essa é realmente a minha inspiração. Eu achava que se parecia muito com as figuras das pinturas de Rivera, então fiz esse tipo de pintura que serve como uma arquitetura de tela para essa projeção.

E, no entanto, na altura da sua criação – isto é, quando estava a gravar aqueles poucos segundos que são tocados em *loop* – não fazia ideia de que este quadro um dia seria exposto ao lado do *David de Caravaggio com a Cabeça de Golias* [1605-1610?]. Finalmente, porém, acabou por encontrar o seu caminho.



Vemos aqui David Hammons [1943-], um dos meus artistas favoritos. Cito-o, porque essas bolas de neve, é claro, vão acabar por derreter [risos], e acho que também ilustra muito bem essa questão da exposição, de oferecer, de uma forma um tanto irónica, o processo de criação, bem como o processo de apresentação de algo que, na realidade, é totalmente desprovido de substância, desprovido de qualquer oferta real. Se você não pensa sobre isso, como pode você projetar algo que é também vendável? Para mim, não é apenas uma grande piada sobre o mercado de arte ou sobre a ideia do artista como protagonista de objetos, na frente dos objetos que ele cria. É também uma representação do absurdo do tempo: estamos a tentar encontrar uma imagem ou uma proposta para oferecer ao espectador num dado momento, e acho que esse tipo de absurdo que ele encena ilustra perfeitamente a minha ideia do que tenho para oferecer, e do momento em que encontro coragem para atravessar essa ponte entre a ideia, a sua execução e a sua apresentação.



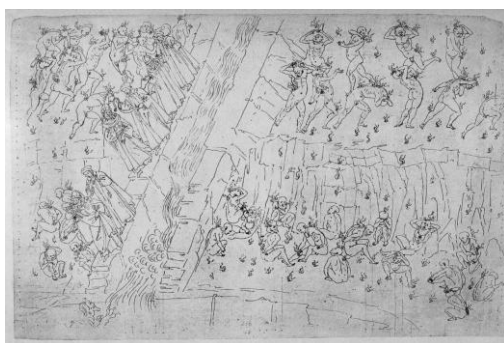
Outro artista de que gosto particularmente: já reparou que John Baldessari [1931-2020] finge fumar o seu charuto para imitar a forma de uma nuvem? Acho que é também uma boa metáfora para a minha ideia de projeção, e o tipo de mimetismo que a projeção implica em relação à imagem real. Em outras palavras, a maioria das minhas pinturas projetadas não são realmente representações. Como a nuvem do charuto, na obra de Baldessari, não representam, como na sua obra, a figura real ou o intérprete; representam a projeção do intérprete: são personificações de projeção, de espíritos. Um dos curadores, originário da América do Sul, disse-me uma vez que faço pinturas fantasma, e acho que isso é muito próximo – e muito preciso – do que faço. Assim, pinto fantasmas em vez de figuras reais, embora use o processo de projeção para representar esses fantasmas e uma certa forma de tempo.

Para mim, é uma questão entre quando a obra é concebida, o momento presente da obra e a afirmação que ela faz – o que pode ser uma afirmação completamente diferente – e o momento em que a obra é exposta. O que é uma forma de dizer: ainda estou vivo. [risos]

E, acima de tudo, uma forma de dizer como não fazer arte enfadante. A arte enfada-me quando crio algo no meu estúdio, sei exatamente como vai terminar e em que tipo de produção estou envolvido. Nesse ponto, não fazemos mais arte, simplesmente fazemos design. Do ponto de vista do design, pode não ser enfadante, mas do ponto de vista da arte, eu diria que é. Então, como evitar a arte enfadante? Basicamente, eu diria: mudando a forma como percebemos o ato criativo, usando o nosso gesto para nos surpreendermos. E não por corresponder às nossas expectativas antecipadas.

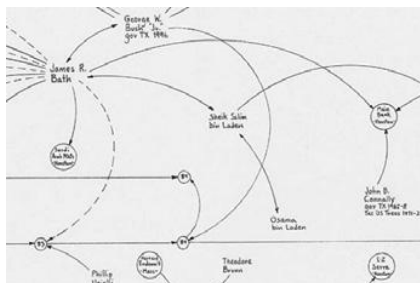


Como esta obra de Opalka [1931-2011]. Pode ter sido enfadante, do ponto de vista do ato criativo visto pelo espectador, incrivelmente chato. Mas eu diria que, do ponto de vista do artista, ainda pode ser uma fonte de surpresa. O efeito, como a vida, como a respiração, como cada respiração que tomamos, pode ser surpreendente, desde que sejamos capazes de usar nossa criatividade para tornar essa respiração interessante – mesmo que seja repetitiva, mesmo que forme um *loop*.



Então entramos nesse momento de purgação, e o purgatório é naturalmente um lugar abstrato, mas na realidade, no tempo presente – que é inteiramente regido pelo momento e pelo aqui – ele acaba sendo um lugar real, e ocorre em tempo real. E eu acho que isso é muito verdade em termos de como eu percebo esses desenhos de Botticelli retratando a *Divina Comédia* de Dante, onde todas essas

figuras desenhadas com precisão, são traçadas e depois apagadas, rastreadas e depois apagadas novamente... Para mim, o purgatório é, portanto, também um processo de apagamento. Apagamo-nos para que possamos trazer uma nova surpresa, e essas surpresas podem depois ser contextualizadas de uma forma muito inesperada e, de certa forma, perigosa para os artistas. Por isso, temos de ser cautelosos.



Estes desenhos proféticos de Mark Lombardi [1951-2000] ainda me surpreendem, até porque o artista desapareceu de uma forma muito misteriosa depois de os ter feito. Eles foram feitos muito antes do *World Trade Center*, mas pareceu-me... que eles foram contextualizados de uma forma tão poderosa que nos tocaram mesmo na morte súbita de seu autor, como se às vezes pudéssemos caminhar sobre o mistério – não realmente brincando com significados, mas brincando com a realidade.

Para alguns, o que mais tarde chamei de *agelast*, esse termo emprestado de Rabelais e retomado por Kundera, que se refere a pessoas que são incapazes de entender uma certa forma de ironia – uma ironia que não é necessariamente a única verdade, mas sim uma possibilidade – bem, essas pessoas muitas vezes esperam que o artista seja definitivo, preciso. O que eu penso que não é a abordagem correta não é o contrato que devíamos realmente reconhecer.

Yves Klein, o homem que transformou o “nada” em arte.

Esta obra é uma catedral de 60 segundos, e é provavelmente a catedral mais alta já feita. Foi criado a uma altitude de mais de 5.000 metros, por 32 para-quedistas, durante sessenta segundos.





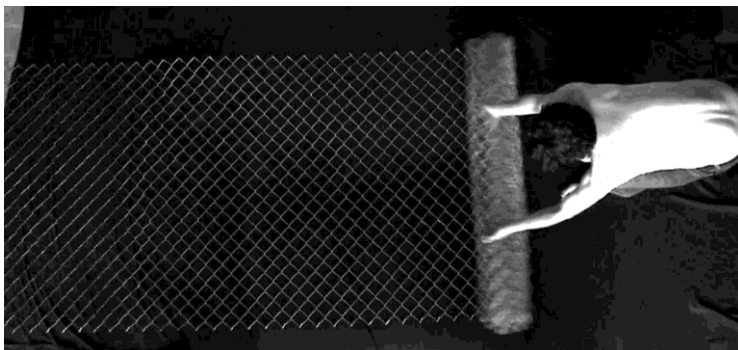
E este é o efeito real que foi apresentado em Tallinn, na secção do festival comissariada por Mário Caeiro.



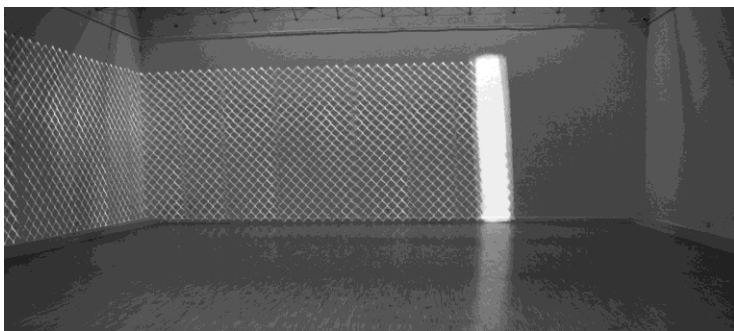
Assim, voltamos à ideia do gesto. Qual é o gesto real e o que você vê como resultado? Quando a *Catedral* estava a ser feita, fui colocado na situação mais importante para mim como artista — uma situação que, a certa altura, já não conseguia definir. E se você é incapaz de usar quaisquer ferramentas críticas para reinterpretar seu próprio trabalho, então você conseguiu. Acho que isso também está ligado à questão de como o trabalho é contextualizado depois.

Por exemplo, quando eu criei *Catedral*, eu não estava realmente ciente de que, ao recriar essas abóbadas laterais do teto de uma igreja, de repente o grupo de para-quedistas, como se pode ver, começava a lembrar-me da forma de um cromossoma. Esses elementos que, de alguma forma, escapam à nossa ideia inicial são os mais valiosos, como

é o que acontece com a obra — que, na realidade, não passou de um simples gesto.



A imagem em que estou a desenrolar uma rede de arame no chão do meu estúdio, faz parte do ambiente que estou a experimentar, no qual faço todo o tipo de coisas. E logo ficou carregado de significado, mas esse significado não é o significado que vem diretamente do estúdio em si, ele vem do tempo que deve passar entre o gesto e os resultados reais. Aqui está uma peça que eu acho que é uma das mais importantes para mim nos últimos tempos.



A maioria das minhas ideias tem origem na prática de estúdio. Mas a diferença está no que acontece no estúdio e depois no que aparece na exposição, por isso é a história de Plot, que na verdade é uma palavra intraduzível que decidimos não traduzir — eu e o curador Marek Bartelik, com quem me ofereci para trabalhar para o Pavilhão Nacional na Bienal de Veneza no ano passado. A exposição que aconteceu, eu me sinto muito sortudo com toda a situação. Acho que foi uma exposição muito boa, que criamos no ano passado com Marek Wasilewski, foi a verdadeira apresentação do projeto de grande escala proposto para a Bienal de Veneza. O projeto da Bienal de Veneza a que nos candidatámos com Marek Bartelik, que é um curador baseado em Nova Iorque, foi rejeitado, mas devo dizer que a rejeição faz parte do trabalho. Não sei se uma obra



com tamanha qualidade de sutileza pode ser rejeitada por razões formais, mas, por algumas razões, foi rejeitada. Então, na verdade, a rejeição acrescenta um pouco a todo o projeto e realmente funciona não apenas como uma obra, mas também como uma obra que é um projeto rejeitado. E, desta forma, foi apresentado numa galeria em Amsterdão no ano passado. *A Noiva Despida: Origens Esotéricas para o Grande Vidro de Duchamp* - Interlalia Magazineun Pavillon National à la Biennale de Venise.

Exatamente como eu dizia, é que o problema está muito ligado à ideia de atraso. Atraso em termos da maneira como a obra é contextualizada. Desde o momento da sua criação inocente, ela se torna realmente carregada de sentido. É provavelmente por isso que tive a coragem de usar agora *O Grande Vidro* de Duchamp, porque ele aceita o futuro do ponto de vista de um artista que acreditava – e é uma citação dele – por que deveríamos falar de pintura, vamos falar de atraso.

Então, há esse atraso, que é um elemento essencial da abordagem crítica da criação, da perspectiva do lado do ateliê, quando tenho a chance de olhar o mundo, de olhar toda a atualidade, no luxo de estar em atraso, de não estar exatamente no tempo. E isso só me dá a oportunidade de criar uma obra cada vez mais carregada de sentido real, o que penso que ainda acontece com uma obra como *Plot*, porque ela não desaparece. Acho que essas cercas nos rodeiam cada vez mais, há cada vez mais delas. Quanto mais isso avança, mais longo é o atraso, mais forte é a obra.

Com Duchamp, *O Grande Vidro*, você tem a aceitação do acaso. Penso que esse tipo de elemento também é essencial para a nossa abordagem da obra a partir do ponto de vista do atraso como perspectiva crítica, do lado da criação da obra, mas permitindo-nos realmente estar em atraso, não necessariamente estar no tempo, porque acredito que é o único meio, como pintor, de sair desse regime de tentar ser atual, de tentar ser jornalístico, na nossa abordagem ou no nosso desejo em relação ao que acontece agora no tempo, que se acelera cada vez mais. Acho que isso também tem a ver com essa ideia de sombra e de purificação, porque uma vez que somos capazes de passar dessa posição de estar no tempo, para o atual, somos de fato capazes de perceber a nossa sombra. Entramos, então, no momento de progressão, pois o purgatório é o único lugar na *Divina Comédia* de Dante onde você pode realmente ver a sombra. Como a primeira sombra em Masaccio, saindo do Paraíso.

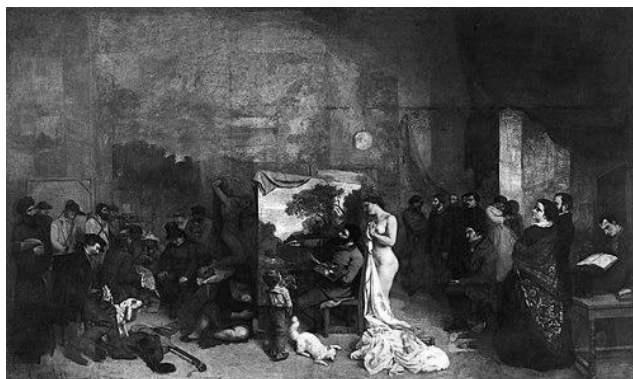
Acho esse tipo de percepção incrivelmente inspirador. Durante algumas das minhas performances no Japão, tive a oportunidade de ver o teatro Bunraku. Eu pensava que as roupas pretas dos marionetistas

eram para camuflá-los no fundo... na verdade, é o contrário. Eles não são o disfarce da invisibilidade, não procuram tornar os marionetistas invisíveis, eles são, na verdade, destinados a torná-los simbolicamente invisíveis, a tornar o seu ser visível como invisível. Como no meu trabalho, a projeção: isso significa ser a própria projeção ou representar a projeção em vez de simplesmente projetar uma imagem. Se você olhar para os marionetistas, os únicos que não são obrigados a usar essas roupas pretas são aqueles cujos rostos podem ser totalmente indiferentes, e penso que há aí algo muito verdadeiro em termos de distância entre o momento da concepção e o momento de realmente entregar a obra: é esse momento de alcançar a indiferença em relação ao seu trabalho.



Há tantos artistas que sentem a necessidade ou estão tão emocionalmente ligados ao seu trabalho que o deixam quando essas conexões ainda estão lá; Eles ainda estão emocionalmente ligados ao que fazem, à sua luta ou ao conteúdo do significado do trabalho, e acho que esse é o momento que eu compararia com aquelas situações que acontecem com todos nós em planos. Muitas vezes apanho um avião e quando voou, quero fazer um filme ou filmá-lo, filmar o vídeo, fazer o vídeo de fora da janela ou o que quer que seja, há centenas de filmes que fiz assim e não uso nenhum deles, são completamente inúteis porque assim que aterro, consigo essa indiferença a este momento de fuga e depois o filme torna-se completamente inútil.

Por isso, compararia este estado liminar a este processo de indiferença para com o vosso trabalho. Contanto que você seja capaz de alcançá-lo, então você provavelmente é capaz de obter a perspectiva certa sobre o que você realmente fez.



Penso que expressa o problema de um artista tentar ilustrar a realidade que nos rodeia e como a acomoda como uma realidade, uma realidade política e social, no seu próprio domínio. Então, como Courbet fez, ao fazer essa pintura maravilhosa, ao colocar todas as classes sociais e essas estruturas em seu ateliê, onde há essa ferramenta do pincel e um pouco de substância espalhada, é exatamente assim que negociamos a nossa indiferença, ou como nos tornamos capazes de alcançar a indiferença, a indiferença que se consegue quando não nos concentramos no sentido político, aspetos sociais ou outros de toda a cena que temos diante de nós, mas nos aspetos formais. Só então seremos provavelmente capazes de chegar ao contexto crítico certo.



Como o que fiz com os meus alunos, montando cavaletes em frente ao palácio presidencial, quando tivemos as manifestações pela paz para tomar o poder. Apenas ao pintar esses protestos pela paz que visavam a tomado do poder. Éramos apenas aguarelistas, não estávamos a criticar a situação do ponto de vista da reportagem direta, por isso diria que estávamos a fazer uma espécie de *deportage* – o uso dessa palavra significa que estávamos apenas a criar um contexto de inocência, do artista inocente que pode realmente confiar na superfície, porque os

pintores estão maioritariamente ligados à superfície. Sou uma pessoa superficial e dou-me ao luxo de ser superficial, superficial na forma como me aproximo do meio com que trabalho, mas também superficial na forma como vejo a realidade, o que está muito próximo da proposição que Simmel fez antes de os fascistas se tornarem realidade – disse que a análise superficial, ou olhar para a superfície, permite-nos ter uma compreensão muito melhor do tempo e do lugar em particular do que a análise científica aprofundada do mesmo.

Painting is the suspension and the exposition
of potentiality of the site
as much as poetry is the suspension and
exposition of the potentiality of language.

Giorgio Agamben

É tempo de outra citação de Giorgio Agamben: “*A pintura é a suspensão e a exposição da potencialidade deste lugar, tal como a poesia é a suspensão e a exposição da potencialidade de uma linguagem*”. Este elemento de potencialidade nesta suspensão está muito presente na minha abordagem, neste momento entre a criação da obra e a concretização da indiferença que me permite finalmente dar-lhe. Mas dar-lhe, oferecer este elemento de potencialidade ao espectador real, poder libertar-me do meu próprio apego ao problema real através do processo formal de espera, como se poderia dizer com a série da reserva de uma gravidez. Como com obras que são meio historicamente carregadas, que é o caso da projecção da multidão que se reuniu em frente ao Palácio da Cultura em 1956, quando Gomułka fez esse discurso sobre a possibilidade de afrouxamento dos direitos comunistas, e você teve essa multidão de pessoas que criaram essa projecção...

Foi o arquivo original que utilizei, mas, na verdade, a divisão entre os dois correspondia exactamente ao que eu agora consideraria ser a Polónia, que está totalmente dividida politicamente em termos de sentimentos em relação ao atual governo. Assim, há uma imagem espelhada que cobria a galeria quando o discurso foi proferido. E o que se vê é o fluxo de pessoas que vêm ouvir na esperança de um futuro melhor. Mas, de facto, este elemento dos arquivos do passado reflete

muito fortemente, eu diria, a situação atual na Polónia neste momento. Foi em 2016, no 50º aniversário deste discurso.



Quanto às obras que se contextualizam de uma forma um pouco paranoica, permito-me simplesmente seguir o fio da meada da capital da Polónia. Há este monumento que foi criado para comemorar o (pequeno) desastre aéreo, mas por causa da ameaça do protesto contra ele e contra Kaczyński, tivemos essa multidão de polícias de guarda ao monumento, mas, na verdade, o monumento é criado pelo contexto desse ambiente empoderado, completamente alheio ao fato de que esses agentes que estão vestidos para lutar com os manifestantes estão realmente a criar a obra real; São eles que criam a obra, não a obra em si. É um poema de Charles Bukowski.

Chega de traição, ódio, violência
absurdo no ser humano médio
para alimentar qualquer exército em qualquer dia.

E os melhores quando se trata de assassinato são aqueles que pregam
contra ele.
E os melhores quando se trata de ódio são aqueles que pregam o amor.
E os melhores em guerra – finalmente – são aqueles que pregam a paz.

Não querendo solidão,
Não compreender a solidão,
Vão tentar destruir tudo
O que difere da sua própria visão.

Não ser capaz de
criar arte,
Não o fazem
não vai entender.

Eles vão considerar o seu fracasso

como criadores
Apenas como um fracasso
do mundo.

Não ser capaz de amar plenamente,
Eles acreditarão que o seu amor é incompleto,
E ENTÃO ELES VÃO ODIÁ-LO,
E o seu ódio será perfeito,
Como um diamante brilhante,
Como uma faca,
Como uma montanha,
COMO UM TIGRE,
Tal como a CIGUE,
A sua maior ART.

It is proof of a base and low mind for one to
wish to think with the masses or majority,
merely because the majority is the majority.
Truth does not change because it is, or is not,
believed by a majority of the people.

Giordano Bruno

E é por isso que acredito que todo artista está realmente condenado a ser imigrante. Porque ser imigrante permite que você tenha uma perspectiva total sobre o que está acontecendo ao seu redor. Se não for imigrante, mesmo que se encontre no seu próprio país, não pode fazê-lo. E de novo, uma obra chamada *Leak in the floor* [2014] está a atualizar-se a si mesma. É uma compilação de documentários de guerra, mas ainda vemos esses documentários nos *media*, de uma forma fragmentada, de uma maneira separada, de modo que essas mensagens realmente se tornam, eu diria, meio permeáveis a qualquer senso de interação por parte do espectador, porque estão fragmentados.

O que estava a fazer aqui é criar algo que, da mesma forma, parece muito inocente. Quase um brinquedo. Ao mesmo tempo, porém, cria uma perspectiva global da guerra que não somos capazes de ver, de tal forma que possamos vê-la a partir da posição de um imigrante, de alguém que se separa, usando realmente os meios de comunicação com os quais se relaciona, o que nos mostra a situação atual.



Acho que, na situação atual, esse trabalho começa novamente a contextualizar-se. Então não é um grande mistério perceber por que motivo decidi mostrar aqueles que hoje se encontram envolvidos, no momento da guerra com a Ucrânia.

Acho que isso, de alguma forma, dá-nos essa fuga no chão. A forma como percebemos isso, é também a questão de como lido com a proximidade de uma imagem. A maneira como muitas vezes somos enganados pela tragédia de uma perspectiva dramática em que estamos a ser colocados neste momento pelas redes de informação.

Basicamente, acho que o problema geral é sempre ótico, e acho que sempre acreditei que a ótica, de certa forma, precede a ética. Portanto, a menos que sejamos capazes de mudar a ótica, não seremos capazes de mudar a ética.



Aqui está outra pintura que estou expondo. Foi feito em 2016, há algum tempo, e chama-se Putin's Tie [2016]. Esta é a gravata original de Putin, retirada dos seus discursos. É um acrílico sobre tela – 1,85

m por 1,65 m – com uma projeção de vídeo. E enquanto produzia a obra, não era realmente eu que estava a fazer o trabalho.... Eu estava a responder ao que imediatamente pensei dessa figura, mas de repente o trabalho merece ser mostrado agora, e não na época em que foi feito. Nunca tinha sido exposto numa galeria antes.

“No peace is possible between the novelist and the agélaste [those who do not laugh]. Never having heard God's laughter, the agélastes are convinced that the truth is obvious, that all men necessarily think the same thing, and that they themselves are exactly what they think they are. But it is precisely in losing the certainty of truth and the unanimous agreement of others that man becomes an individual. The novel is the imaginary paradise of individuals. It is the territory where no one possesses the truth, neither Anna nor Karenin, but where everyone has the right to be understood, both Anna and Karenin.”

– Milan Kundera, *The Art of the Novel*

Então, novamente, há essa questão da distância, porque eu diria que aquele que não ri, não é apenas alguém que aceita a verdade ou a realidade a partir de uma posição de sim ou não, ou que espera que o mundo seja ilustrativo. É também alguém que não consegue encontrar o momento certo, ou que não consegue acreditar que a reflexão sobre o mundo, ou a forma como podemos rir do mundo, está sempre relacionada com o atraso temporal, e não apenas com uma diferença espacial, que podemos assumir como sendo a razão pela qual estamos a rir do mundo, ou que não é capaz de acreditar que a reflexão sobre o mundo, ou a forma como podemos rir do mundo, está sempre relacionada com esse atraso, e não apenas com uma diferença espacial, que podemos assumir como sendo a razão pela qual rimos das coisas, porque elas não estão diretamente relacionadas connosco.

Portanto, é uma diferença espacial que define o nosso riso, mas as pessoas que não riem também não percebem a beleza de um atraso, a beleza do tempo que nos permite afastarmo-nos do problema e, portanto, rir do problema não só do ponto de vista espacial, mas também do ponto de vista temporal.



Este é um trabalho de Krzysztof Wodiczko, que é um dos artistas ativistas mais importantes que usa projeções atualmente. Eu sempre fiquei incrivelmente impressionado com sua atividade. Mas, ao mesmo

tempo, eu diria que há esses caminhos paralelos que tomamos. Sobrepoem-se do ponto de vista formal, mas nunca se sobrepuseram verdadeiramente na forma como concebe o papel do artista em relação ao aqui e agora. É uma obra magnífica, magnífica. Eu diria que a beleza é uma ferramenta e não uma descrição estética. Acho bonito na medida em que a beleza promove um certo tipo de função na sua atividade. Mas esta atividade é a atividade — eu diria — muito mais de um designer.

Não tem nada a ver com o seu trabalho, é claro. Tenho muito respeito pelo seu trabalho, mas o que estou a dizer aqui é apenas para apontar uma pequena diferença entre nós: ele está a referir-se, e é isso que está a dizer na forma como descreve o trabalho, ao facto de os artistas deverem participar ativamente num discurso sobre o aqui e agora e tentar mudar isso aqui e agora. É uma abordagem otimista e idealista — eu diria — de que a arte pode curar. Eu não tenho certeza, porque eu diria que, do meu ponto de vista, eu não acho que eu possa curar nada. Também não acredito que possa mudar a realidade de uma forma funcional. Eu estaria mais no campo da reflexão cultural do que no da conceção, porque considero a conceção parte da realidade, que está muito ligada aos acontecimentos atuais. Então, talvez esse aspeto da notícia, mesmo que eu ache que meu trabalho pode assumir uma posição muito forte em termos de atualidades, mas as notícias não estão diretamente presentes no meu trabalho.

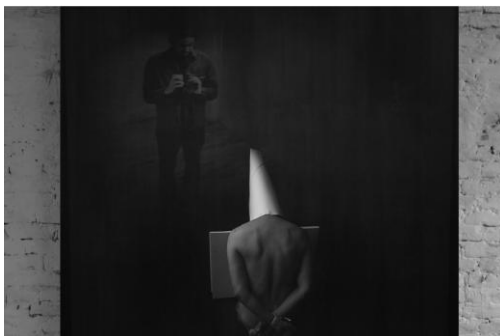


Por isso comparei este trabalho com outro que talvez descreva melhor a minha ideia de abstrair a imagem e, quando a imagem é abstrata, pode contextualizar-se de acordo com a parede em que está pendurada. Esta pintura está pendurada numa determinada parede e num determinado lugar e contextualiza-se... não pelos seus próprios meios, mas pelo ambiente em que existe, embora represente apenas o treino de um cão policial, o cão é invisível. A figura do treinador é visível. Talvez essa seja a diferença: eu não mostro exatamente a fonte da animação. Ao contrário de Wodiczko, apenas mostro o efeito, que é muito mais abstrato e menos individual, menos pessoal do que o seu

trabalho. No seu trabalho, Wodiczko desempenha um papel muito importante ao proporcionar um palco para pessoas que estão retrabalhando os seus próprios traumas e as suas próprias posições para que possam ser ouvidas. Considero-o o cenógrafo perfeito. Embora a cena seja necessária, eu diria que esta cena no meu trabalho é mais uma oferta de reportagem sobre a interação com o espectador, de uma forma mais direta, do que fornecer um espaço para o participante tomar parte ativa nela.



Este é Goya, *The Court of Fools* (1793-4), uma pintura incrivelmente importante por causa desse aspeto luminoso que existe na questão de que tipo de atividade absurda podemos exercer como artistas. E como podemos ser julgados de forma diferente. Somos julgados com base no tempo e no espaço, como neste trabalho intitulado YoLoVie (2018). É também uma referência a Goya, porque tenho o espectador — que sou eu nesta pintura — que está ativamente atrasado na projeção.



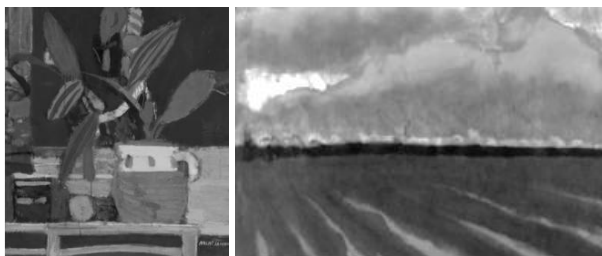
Na verdade, o espectador talvez possa perceber o que é a frase.



Outra referência a outro pintor, Caspar David Friedrich, que fez esta maravilhosa pintura intitulada *O Monge à Beira-Mar* (1808-10). Mais uma vez, a imagem leva-nos a esta ideia de uma figura humana que não é uma figura humana... É apenas este traje que é uma espécie de anti-imagem, que é o traje anti-pandemia, e a única fonte que anima esta figura em frente à paisagem é o ar.



Mais uma vez, esta é uma pintura feita há alguns anos. Mostro-o simplesmente para ilustrar a minha surpresa pelo facto de algumas destas imagens que nasceram completamente fora de contexto se terem revelado muito diretas e um comentário sobre a realidade atual, mesmo que não tenha sido intencional, tal como Artur Nacht-Samborski (1898-1974), artista ativo no final dos anos 50, durante os anos 50 estalinistas em Varsóvia, que pintou flores. Acontece que ele era um político e foi expulso da Academia de Belas Artes de Varsóvia por causa do que pintava. Ele não queria fazer pinturas realistas sobre trabalhadores, ele só queria pintar flores... Então, para mim, essa foi uma declaração muito forte. E esta afirmação foi apenas a de alguém que — para regressar a Kiesler — resistiu. Este tipo de resistência acabou por ser política, numa altura em que se era obrigado a ser pintor, com a única condição de pintar um certo tipo de imaginação.

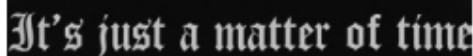


Emil Nolde (1857-1956), que era pró-nazi no período inicial do Terceiro Reich, queria realmente ser aliado dos nazis, simpatizando com essa ideologia. Na verdade, porém a sua pintura acabou por ser algo contra, com esse tipo de tom de cor poderoso, que era chamada *arte degenerada* e que foi proibida. Assim, o seu trabalho foi contextualizado pela política, contra a sua vontade.

A última fonte de inspiração é Luc Tuymans (1956-) e a *Câmara de Gás* (1986). Estou novamente tentado a olhar para a frente e ser atual, usando um meio que já está desatualizado e parece um artefacto encontrado que prevê um futuro que já é passado.



Então eu acho esse tipo de *loop* duplo incrivelmente interessante, também do ponto de vista de como estamos historicamente relacionados com certos significantes do momento, que estão de alguma forma muito fortemente relacionados com a maneira como nos percebemos nessa esfera temporal, que é o agora e a questão do futuro, como neste fantástico estandarte de Felix Gonzalez Torres (1957-1996), é apenas uma questão de tempo. Portanto, é apenas uma questão de tempo, e é apenas uma questão de tempo, e é apenas uma questão de tempo, como nos encontramos.



It's just a matter of time

Está na hora de terminar a minha apresentação. Este é um dos trabalhos que fiz com a maravilhosa artista argentina Maria Coluzzi. Uma vez mais, encontrámo-nos e não questionámos o contexto. Não questionámos o conteúdo. Fizemos o que fizemos. Eu pintei, ela brincou, e não discutimos. Discutimos todos os tipos de coisas, mas não entramos no aspeto formal do trabalho. O trabalho ficou em cima da performance dela, e eu e as minhas pinturas demos a ela uma cena muito atípica, talvez a única cena na época, porque o trabalho foi feito há cerca de dois anos, quando a pandemia começou, e ela realmente não tinha um lugar para se apresentar. Eu só tinha o meu estúdio, e este encontro é para mim um exemplo incrível de dois artistas se encontram e concordam com a situação. Não tentam fazer algo juntos. Mas tentam fazer algo em paralelo. É um pouco como no teatro Bunraku, onde o marionetista é responsável pelas pernas e antemãos, e há uma luta — e por causa disso, eles se aceitam, mas na verdade são responsáveis por diferentes maneiras de se expressar...



Então acontece algo fenomenal que ninguém poderia realmente prever, porque ela não tinha projetado, ela não tinha me pedido para pintá-lo de uma certa maneira, para que isso pudesse acontecer. Eu não pedi a ele que agisse de uma maneira que se encaixasse na cena específica que eu tinha criado. Mais uma vez, a obra, neste nível muito abstrato de performance e pintura, torna-se um mistério em si mesma,

e é isso que adoro, porque não sou capaz de dizer mais nada sobre esta obra, a não ser o que vejo... E eu vejo exatamente o que todos veem.

Talvez seja também este aspeto que me faz não me encontrar realmente na superfície de uma pintura, ou a convicção de que não se trata de proporcionar ou facilitar o contacto ou mergulhar no mundo que está tão sobrecarregado hoje. Permitir que o espectador entre na imagem não é necessariamente a melhor maneira de proceder. Eu ainda acho que é preferível que o espectador fique fora da imagem, que eles não são capazes de a ela aceder na totalidade.

É por isso que provavelmente nunca uso som nos meus trabalhos, porque eles são imersivos, proporcionam uma certa forma de conforto dentro de uma imagem ou de uma situação. Acho que é novamente essa questão da distância ou da permeabilidade da imagem, quando o espectador não consegue aceder plenamente à obra. É por isso que, paradoxalmente, ele talvez esteja mais envolvido no trabalho do que na situação.

Quando se trata dessa caixa preta de cinema, como Mário mencionou no início, trata-se mais de estar consciente e presente diante da obra, do que estar dentro dela. É por isso que todas estas obras são apresentadas à luz do dia, para que o espectador esteja muito consciente da sua presença e do tempo que passa à frente da obra.



Esta é uma foto do Museu da Borboleta que eu tirei há muito tempo em Nova York. Mas acho que é um bom comentário para o final da minha palestra, que é a necessidade de resistir ao tempo, e a necessidade de resistir, do ponto de vista do artista, neste processo de purga, que eu diria que é necessário para que qualquer obra de arte seja independente e seja algo mais do que mais um bocado, outro fragmento grafomaniaco da realidade. Enquanto se permitir que a borboleta que voa no nosso espaço esteja no tempo, o que não está necessariamente intacto, então há a possibilidade de criar uma obra

que terá um efeito a longo prazo, porque será contextualizada pelas notícias do tempo em que vivemos...



É muito semelhante àquelas barreiras de controlo contra manifestações de multidões que montei numa galeria [Palácio Pimenta, Museu de Lisboa] e que tiveram um efeito dominó, que eu diria que é muito mais poderoso como consequência do que a obra que teria sido desenhada desde o início para ser percebida exatamente como eu tinha planeado. E assim termina a minha apresentação. Obrigado pela vossa paciência.

VIVER NOS INTERSTÍCIOS

César Barrio

Bonjour, bonjour à tous, merci beaucoup pour cette présentation. Et tout d'abord, je m'excuse de mal parler le portugais ; je vais donc devoir m'exprimer en espagnol pour pouvoir bien développer mes idées.

Le titre de cette conférence, tel qu'il apparaît à l'écran, est tiré d'un livre d'entretiens avec Peter Handke. Il m'a semblé très pertinent car Handke dit lui-même : « *Je vis seulement dans les interstices* ». Mais je crois vraiment que nous vivons tous dans un intervalle, dans un interstice – c'est notre manière de percevoir la réalité.

Ce que je vais essayer de faire dans cette conférence, d'une manière quelque peu créative, c'est de prendre de nombreuses citations de ce livre que j'ai publié cette année, et de les relier à mon œuvre, au travail que je réalise en tant qu'artiste – en particulier à la manière dont ce travail s'est développé dans divers espaces. J'espère que tout se passera bien et que vous passerez un bon moment.

Je vais commencer en parlant de trois auteurs très différents, mais en essayant de remonter à l'origine, à différentes façons de concevoir l'origine de l'interstice, de l'intervalle. Le premier est Josep Quetglas, architecte catalan, puis Gilles Deleuze, et enfin Aby Warburg.

Commençons par Quetglas. Dans son livre *Breviario de Ronchamp*, il établit un lien entre le dolmen de la Table des Marchands – que vous voyez à l'écran – et la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier. Dans les deux cas, on peut observer une dalle ou une couverture : symboles de protection, à la fois nef et nuage, dans lesquels s'opère une lévitation progressive. Leur lourdeur initiale se transforme en légèreté à mesure que l'on s'approche de leur proue, lorsqu'elles s'élèvent vers le ciel.

Il y a une phrase de José Luis Pardo avec laquelle je voulais commencer la conférence :

« Il n'est pas seulement vrai que tout cromlech est une œuvre d'art, mais bien plutôt que toute œuvre d'art est un cromlech. »

Pour moi, il est très important de rechercher la cause des choses, le *pourquoi*, car à l'origine des idées, des conceptions, se trouve tout leur développement.

Je poursuis avec une lecture de Quetglas sur cette relation. L'image du dolmen joue avec la contradiction entre la démesure de la pierre et la faiblesse de son appui. Souvent même, les bases qui soutiennent la pierre ne sont pas homogènes : d'un côté, des supports larges, solides, francs ; de l'autre, seulement quelques points d'appui faibles et provisoires, comme si le dolmen racontait théâtralement la

transformation de la pierre : lourde au début, légère et aérienne à la fin, levant sa proue.

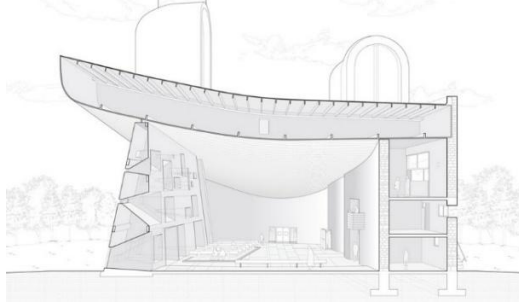
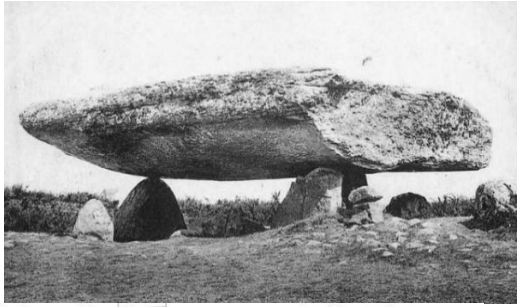


Fig. 1- *Table des marchands*, Cromelech, Locmariaquer
France

Fig. 2- Le Corbusier, *Notre Dame du Haut*, Ronchamp,

C'est ce que nous allons voir dans les différents exemples que je vais vous présenter : plus on concentre de densité dans un objet, plus on produit de la légèreté. Sur la partie droite (de l'image), à Ronchamp, on observe la même chose : une densité se manifeste et le dolmen finit presque par devenir un menhir. Il devient un élément absolument léger à sa proue, comme tourné vers le ciel.

Je commence par là car Quetglas nous parle de la naissance de l'architecture, en tant que telle, du premier interstice, du premier espace créé. Et il dit ceci :

Mais l'architecture du dolmen ne réside pas seulement dans le travail dépensé pour soulever et soutenir la pierre, ni dans la merveilleuse transformation de sa densité. Elle réside surtout dans la création de quelque chose qui n'existait pas auparavant ; dans l'apparition de quelque chose de radicalement inattendu, d'inconnu : car, au moment même où la pierre quitte le sol, apparaît sous elle un espace, inconnu jusqu'alors dans le monde ; un lieu nouveau, entre le sol et le ventre de la pierre, couvert et protégé par elle, un refuge. C'est cet espace merveilleux où s'abriter, pure création humaine, lieu humain par excellence. (Quetglas, 2017)

Parlons maintenant de Gilles Deleuze. Lors de sa conférence parisienne de 1981, comme en plaisantant, Gilles Deleuze commence à établir des liens entre différents textes de Bacon et de Cézanne, et c'est à partir de ces échanges que j'aborderai ce qu'il considère comme le signe espace-temps.

Pour les artistes, c'est la seule chose qui nous reste, car la seule chose que nous puissions faire, c'est peindre dans l'espace et le temps – nous ne faisons rien d'autre. Il est donc nécessaire de mener une analyse qui synthétise véritablement toute l'histoire de l'art, et cela nous est également utile en tant qu'explication de la naissance de l'intervalle.

Tout a commencé avec les Égyptiens et, à ce propos, Deleuze dit :

L'espace perçu par les Égyptiens se lit comme un plan. La forme et le fond sont dans le même plan. Ils ne conçoivent pas notre profondeur. Cela tient au fait que, pour eux, tout consiste à séparer l'essence, l'âme immortelle, de ce qui change, à la protéger de la variation, et l'on ne peut la convoquer que dans la superficialité du plan. L'essentiel est seulement de l'atteindre ainsi, dans cette essence, par le contour dans ce plan. Cet aplatissement de l'espace devient bas-relief. Il y a là trois éléments dans la peinture : la forme, le fond et le contour qui les sépare (Deleuze, 2008).



Fig. 3- *Akhenaten, Nefertiti and princess,*
c. 1350 BC, Egyptian Museum, Cairo

Nous sommes partis d'un plan, mais ce qui se produit ensuite, c'est un déplacement de ce plan, opéré par les Grecs. Il y aura un premier plan et un plan secondaire. Les Grecs rompent avec ce plan. Ils le

déplacent dans l'espace. Les Grecs découvrent la multiplicité des plans. Dans la vision grecque, le plan se scinde en deux : un premier plan principal se rapproche, tandis qu'un second plan s'éloigne. Il devient impossible de le percevoir. Dès les premières sculptures grecques archaïques, apparaît – selon les mots d'Alberto Ruiz Samaniego – la première indication que l'homme commence à se détacher du monde.

La forme apparaît dans ce premier plan et détermine par la suite la relation avec le plan secondaire. Cette relation entre les plans crée une profondeur qui se résout par une mise à l'échelle sculpturale. L'art devient mesurable grâce à cette mise à l'échelle, et l'échelle apparaît telle que nous la comprenons. C'est l'harmonie grecque ! Du monde tactile du regard égyptien, on passe à un monde optique qui renvoie à une forme tactile. Notre origine naît de ce premier éloignement. Notre essence surgit d'un déplacement dans le plan égyptien.

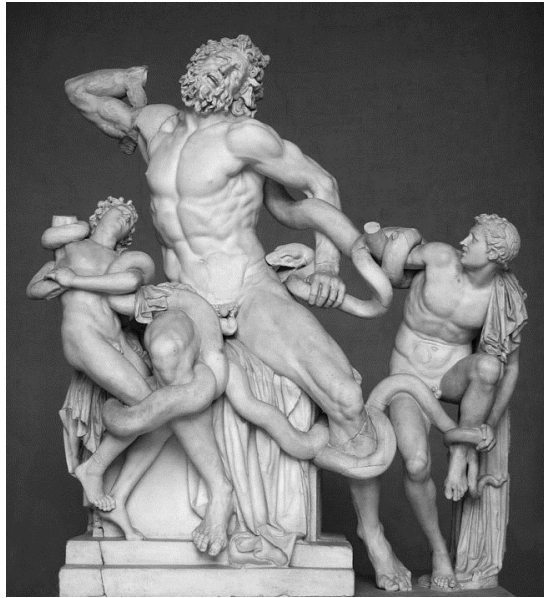


Fig. 4- *Laocoonte*, 27 BC-68 AD, marble, Vatican Museum, Rome

Ici, nous avons Laocöon. Ce qui importe pour les Grecs, c'est le développement de ce premier plan, et la manière dont cette mise à l'échelle de l'échelle apparaît depuis l'arrière-plan.

Nous avons donc maintenant deux espaces : le plan unique égyptien, et les plans doubles grecs. Ce qui se passe, c'est que Deleuze nous parle d'un troisième signe espace-temps sur lequel on peut travailler : l'espace byzantin.

L'espace byzantin est précisément l'inverse de l'espace grec. Désormais, ce qui prévaut, c'est le plan secondaire, c'est-à-dire la profondeur, et l'image surgit jusqu'au premier plan, qui, d'une certaine manière, disparaît. Alors, la forme cesse d'être une configuration rigide pour devenir une figure de lumière, à partir de laquelle le temps se « déploie ». Cela a beaucoup à voir avec Plotin.

Il se produit ainsi une libération du fond. Depuis cette profondeur, comme si elle était sans fond, la lumière émerge de l'arrière-plan. C'est la naissance de l'art byzantin. Deleuze explique comment l'art byzantin opère cette inversion complète de l'espace-temps grec :

À partir des plans, l'élément déterminant devient le fond. En d'autres termes, l'espace de l'arrière-plan devient un espace où la lumière et l'ombre se libèrent de cette manière. Désormais, c'est la forme qui dépend de la division entre lumières et ombres. Mieux encore, les Byzantins sont les premiers coloristes : ils mettent en œuvre la libération de la lumière dans la forme, au moment où l'on ne regarde plus la couleur comme un sommet, mais comme une émergence. Et je crois que les Byzantins sont les premiers, dans la civilisation de l'art, à manipuler les gammes de couleur : la gamme lumineuse des valeurs et la gamme chromatique des tons. Avec les Byzantins apparaîtront les trois couleurs primitives : l'or, le bleu et le rouge – les trois célèbres couleurs de la mosaïque – en relation complexe avec le noir et le blanc. Les yeux d'une figure byzantine sont partout, ils se répandent dans toutes les directions. Ces regards viennent de la diffusion de l'arrière-plan. C'est l'antithèse du monde grec. Et sans doute, c'est l'un des espaces les plus beaux. (Deleuze, 2008)

Justement, si l'on observe les sculptures grecques, ce qui prévaut, ce n'est pas la vue d'ensemble. Ce qui prévaut, c'est le premier plan. Surgissant de l'obscurité jusqu'à la lumière, jusqu'à ce premier plan, dans l'art byzantin, les couleurs apparaissent telles que nous les comprenons. Car il faut se rappeler – comme Paul Valéry l'avait bien perçu – que les Grecs ne voyaient pas la couleur comme nous. Le mot « bleu » n'apparaît à aucun moment dans l'Iliade. Lorsqu'ils parlent de la mer, ils ne mentionnent jamais le bleu. Leur regard – très mental – percevait les choses d'une manière bien différente de la nôtre. Ils ne percevaient que les valeurs secondaires de la couleur. Ce n'est qu'avec l'art byzantin que les couleurs primaires apparaissent.



Fig. 5- Rembrandt, *Night Watch*, 1642, Rijksmuseum, Holland **Fig. 6-** Michelangelo, *Last Judgement*, 1541, Sistine Chapel, Vatican

Voici le Jugement dernier de Buonarroti... Il est curieux que, pendant la Renaissance – pourtant si fondée sur les Grecs et sur la philosophie platonicienne – apparaisse un espace de type grec, où le premier plan est l'élément le plus important, contrairement au Baroque, qui s'appuie sur l'œuvre de Leibniz et entretient, à son tour, un lien profond avec Plotin.

De ces correspondances philosophiques naîtra une relation entre l'art byzantin et l'art baroque. Dans les deux cas, le concept d'infini, de profondeur infinie, est essentiel.

Ici, dans *La Ronde de nuit* de Rembrandt, je veux rappeler une citation de Paul Claudel qui la décrit parfaitement : « *toute la composition, de l'avant vers l'arrière, repose sur le principe d'un mouvement de plus en plus accéléré, comme une dune de sable qui s'effondre* ». (Claudel, 1950, p.48)



Fig. 7- Georges de la Tour, *Saint Joseph*, 1642, Louvre, Paris
Madrid

Fig. 8- Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1642, Museo del Prado,

Voici le Baroque. L'art baroque consiste à atteindre le point juste avant le déséquilibre. À mener l'image jusqu'au seuil de sa dissolution.

Je donne un autre exemple, tiré de Georges de La Tour. J'ai noté une phrase de Jaime Repollés lors d'une visite au Musée du Prado, où il parle exactement de la même chose – de cette sensation que l'arrière-plan devient le protagoniste :

La forme est atteinte lorsque la peinture est sur le point de s'effacer. C'est à ce moment que la lumière est capturée. Une fois cela accompli, le dessin apparaît sur sa limite, un instant, comme une extension, puis tout s'en va, et disparaît. » (Llaudaró, 2011)

Paul Claudel définit la composition comme « *une organisation saisie au point de déséquilibre* » (Claudel, 1950, p. 48). Tout cela nous amène précisément, selon moi, au moment le plus important : *Las Meninas*, dans lequel ce mouvement est capté à sa limite absolue, à tel point que la peinture elle-même semble ne plus exister – il n'y a plus que l'absence.

Le tableau possède une lumière initiale au premier plan, et, à l'arrière-plan, on peut voir ce mur blanc que l'on retrouve chez Fra Angelico et Vermeer, et qui agit comme une mémoire. Comme le cordon ombilical du réel.

Nous avons désormais trois types d'espace-temps. Je vais donc passer au quatrième.



Fig. 9- Gerhard Richter, Birkenau Painting series (?????)

Voici une peinture de Gerhard Richter – qui correspond au type espace-temps de la modernité. La modernité est, pour l'essentiel, un espace-temps qui émerge entre les deux plans. L'espace-temps généré dans la modernité – pour revenir aux cours de Deleuze – n'est plus l'espace grec, ni celui du XVI^e siècle, ni l'espace byzantin, ni celui du XVII^e siècle. Un nouvel espace-temps naît entre les deux plans. L'interstice du pli.

La forme ne cessera ni de tomber ni de s'élever. Elle ne cessera jamais son mouvement vertical. C'est-à-dire : un déséquilibre toujours sur le point de naître. Une organisation qui se libère de celle dont parlait Claudel.

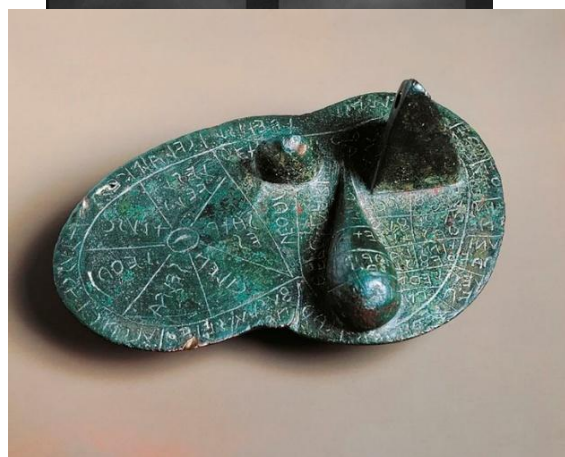


Fig. 10- Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne Panel 1*, 1929, London

Fig. 11- *Liver of Piacenza*, c. 1800 BC, bronze, British Museum,

Désormais, il s'agit d'essayer de saisir quelque chose qui s'échappe : « Notre présent — nous dit Ramón Andrés — sa véritable essence et sa signification, c'est l'impossibilité d'être saisi » (Andrés, 2016).

Je pense que cela apparaît déjà dans *Les Ménines*. Cette absence y est déjà présente. Il y a une phrase de Ramón Gaya à propos des *Ménines* que je ne veux pas omettre, et je cite : *La peinture des Ménines n'existe pas, il n'y a pas de peinture là. Elle disparaît, en ne nous laissant presque rien... de corporel, de matériel, de tangible, d'utile, d'agréable, de plaisant.* (Gaya, 1984)

Je vais maintenant parler de la troisième image de ce que peut être un intervalle, un interstice, selon Aby Warburg. Aby Warburg — ceci est l'un des premiers panneaux, le panneau 1 de son *Mnemosyne* — y a tenté de mettre en relation tous les sédiments de notre culture à

travers des images qui dialoguent entre elles, d'où naissent alors les concepts. Aby Warburg définit son iconologie comme une « iconologie de l'intervalle ». Chaque « image » de *Mnemosyne* pourrait sans doute être analysée en fonction du réseau « d'intervalles » que son propre cadrage a produit. Ses panneaux, comme des tables de dissection, sont des champs opératoires qui essaient de relire le monde à travers cette multiplicité d'images dissemblables, migratoires, en mouvement.

On se souvient de cette phrase de Dziga Vertov : « *L'organisation du mouvement, c'est l'organisation de ses éléments, c'est-à-dire, des intervalles.* » (Vertog, 2011, p. 166). Aby Warburg place sur le panneau 1 de son *Atlas Mnemosyne*, à côté d'images astrologiques, le foie de Plaisance – modèle en bronze étrusque d'un foie divinatoire, fruit de l'échange de savoirs entre les cultures hittite et babylonienne. Le foie était le centre du corps, il se trouvait au centre de la relation entre le corps et l'âme. Le bronze de Plaisance, une maquette à l'échelle et d'une grande précision anatomique, était un précis technique de divination. Didi-Huberman explique dans *Atlas* :

La divination liturgique, à laquelle appartient l'observation des foies d'animaux sacrifiés pour l'occasion, superpose l'artificiel au naturel, les pouvoirs de la culture aux forces de la nature, la construction intelligible à la connaissance sensible. Les replis viscéraux du corps animal permettaient effectivement de “lire ce qui n'a jamais été écrit” dans la carte céleste et dans le corps des dieux. (Didi-Huberman, 2018, p. 20)

C'est important parce que c'est exactement le même mouvement que fait le dolmen qui cherche à devenir menhir pour regarder le ciel. Le travail du devin consistait à observer, sur la table de dissection ou de consultation, une réalité naturelle, et, en transmutant le corps en templum, à la délimiter comme un champ strictement circonscrit d'action surnaturelle révélant ses signes de présage ; de sorte que regarder l'espace, c'est déjà regarder le temps. Il s'agit de transformer ces liens, une fois exhumés, en paradigmes d'une relecture du monde. Eugenio Triás définit le temple comme une « démarcation, un découpage ou une délimitation d'un espace sacré : par exemple, la création d'une clairière au milieu de la forêt, en abattant des arbres ou en exploitant une ouverture. Ériger un temple – pour les Étrusques cela avait tout son sens de regarder l'avenir dans le foie d'un bœuf, car le foie du bœuf délimitait en soi un véritable templum. Ériger un temple était, de droit, l'acte inaugural même de la fondation du monde – il avait toujours un caractère génésiaque, ou cosmogonique. (Triás, 1994)

Je lis cela parce que je pense que cela permet de comprendre pourquoi Aby Warburg commence toute son histoire de l'art avec cette pièce. Il faut vraiment aller aux entrailles pour voir le cosmos.

Dans le même fil, je veux commenter un texte de Ramón Andrés – *Les Lois de Gortyne*, trouvées en Grèce. Il commence par dire que nous sommes une terre pensante et il relie l'agriculture à la littérature. Ces lois lui donnent raison, car elles sont écrites en alternant une ligne dans un sens et la suivante dans le sens opposé, imitant les sillons tracés en labourant la terre. Le point important ici est que cela nous montre que, dans toute culture, nous essayons constamment d'inscrire l'infini dans un espace limité. Cela, je crois, permet de comprendre toute notion d'interstice – sur une feuille de papier, dans un roman, ou sur une toile. Et tout cela, Ramón Andrés le relie à la terre, à la manière de labourer la terre. Il effectue ce déplacement.

Je vais poursuivre avec une autre lecture de Warburg. C'est pourquoi, pour lui, l'histoire de la culture occidentale commence par des foies divinatoires de bélier. La beauté-cristal du tableau va surgir de la beauté-fracture de cette table de dissection, de ce templum-interstice capable de faire coïncider des ordres de réalité hétérogènes. C'est dans le même sens que Warburg suggère que les ex-voto marquent le début proprement artistique du portrait sculpté autonome. N'est-ce pas ce geste de fiESUrer, de creuser dans les viscères de ce corps devenu territoire pour atteindre les constellations des astres qui guide la peinture en Occident ? N'est-ce pas le même élan qui pousse Brunelleschi à projeter l'entonnoir de l'enfer de Dante dans sa coupole, une formalisation de la sphère céleste ? L'enfer de Dante, qui coïncide précisément avec le changement absolu d'image du monde en Occident.

N'étant plus dans un centre, ne vivant plus à l'intérieur d'une sphère comme dans le Panthéon – ce *Jardin des délices* de Bosch fermé – ce monde va disparaître, et au lieu de vivre *dans* une sphère, nous allons vivre *à la surface* de la sphère. Nous nous sommes nous-mêmes relégués hors du centre. Aujourd'hui, tout Internet, sans cesse, parle d'enveloppement – ce sont des idées de Sloterdijk – pour recréer un rêve de cette image d'habiter à l'intérieur d'une sphère, que Bosch reproduit ici.

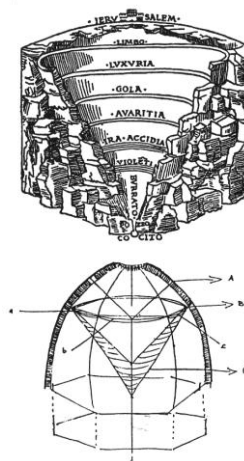


Fig. 11- Straet & Brunelleschi, Dante's
Hell, 1587/1436 ,

Fig. 12- Bosch, *The Creation of the World (3rd*

1480-90, Museo del Prado

À partir de Leibniz et Pascal, l'image va devenir une parabole – elle va vraiment être comme un œil. Cela a beaucoup à voir avec l'image de l'enfer de Dante à l'intérieur de la coupole. Je pense qu'à travers toutes les civilisations, on essaie toujours d'aller vers le bas, vers l'intérieur de la terre, pour pouvoir voir le cosmos.

Dans ce sens, je termine avec Warburg et ce qui constitue au fond sa révolution. Il ne comprend pas l'histoire de l'art comme quelque chose de linéaire, il la comprend comme ce dessin que nous voyons. Warburg défend un modèle culturel de l'histoire dans lequel un temps linéaire est perturbé par des temps exprimés en strates hybrides. Warburg dit : « *Nos ancêtres ne nous précèdent pas en lignes continues, ni*

même en arborescences généalogiques qu'on pourrait remonter par de simples bifurcations, mais en couches brisées, en strates discontinues, en blocs erratiques » (Didi-Huberman, 2009). Le symbole naît d'une répétition. Les mécanismes dionysiaques par lesquels le rite naît en tant que symbole – le sacrifice, la danse ou l'usage de masques – sont une appropriation protectrice de l'inconnu, qui implique la disparition du sujet, et ils survivent dans notre sensation corporelle et psychique, dans notre langage gestuel au présent. Nous restons entourés de symboles de toutes parts, reconnus comme tels ou non. Didi-Huberman, dans *L'image survivante*, explique encore Warburg :

Ce qui survit dans une culture, c'est ce qui a été le plus rejeté, le plus obscur, le plus lointain et le plus tenace de cette culture. Le plus mort, en un certain sens, en tant que le plus enfoui et fantomatique ; mais aussi le plus vivant, en tant que le plus mobile, le plus proche, le plus pulsionnel (Didi-Huberman, 2009, p. 138).

Rilke, par son tour, dira :

Et pourtant, ces êtres du passé vivent en nous, au fond de nos inclinations, dans le battement de notre sang. Ils pèsent sur notre destin. Ils sont ce geste qui remonte ainsi depuis la profondeur du temps. » (Rilke, 2001)



Fig. 13- G. Penone, *Spazio di Luce*, and 2015, Rome

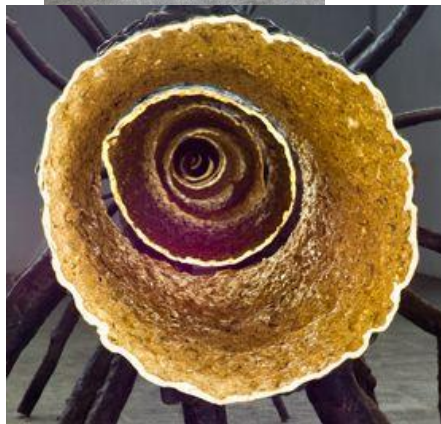


Fig. 14- G. Penone, *Spazio di Luce*, 2008, bronze gold, Gagosian, Rome

Cette pièce, de Giuseppe Penone, un artiste italien de l'Arte Povera, représente très bien pour moi toute cette question de la transmutation du foie de Piacenza, de cette descente dans les entrailles pour voir le cosmos. Je la relie beaucoup à un vers de José Ángel Valente qui dit : « *Il fallait percer l'épaisseur de la lumière pour commencer à voir* » (Valente, 2014). La sculpture est en bronze, elle comprend une série d'écorces de l'arbre, dorées à son intérieur.

Je vais maintenant lire un fragment que j'ai noté dans mon journal à Lisbonne en 2011, et dans lequel j'écrivais ce texte :

Il est curieux de constater que plus on descend à l'intérieur de la matière, en augmentant l'échelle de la vision, comme si l'on ouvrait un tunnel ou pénétrait dans une grotte, plus les images que l'on conserve dans les mains ressemblent, formellement, aux photos envoyées par les satellites (Barrio, 2011)

Plus on introduit de poids ou de densité dans l'objet, plus on produit de légèreté. Le lointain et le proche se confondent quand la matière, consciente d'elle-même, laisse éclater sa lumière.



Fig. 15- César Barrio, 2015,



Fig. 16- César Barrio, S

Ces images sont des détails d'œuvres que j'ai réalisées à cette époque, et elles ont tout à voir avec ce que je viens de dire. Plus tard, dans une interview d'Anselm Kiefer, j'ai trouvé cette citation d'E.T.A. Hoffmann qui exprime cela, mais encore mieux : « *Dans les profondeurs les plus profondes, sous la faible lumière de la lanterne du mineur, l'œil devient clairvoyant et sait voir dans la pierre merveilleuse le reflet de ce qui demeure caché derrière les nuages* » (Hoffmann, 1969, p. 154)

C'est cela, pour moi, que l'on peut appeler art.



Fig. 17- César Barrio,



Fig. 18- César Barrio,



Fig. 19- César Barrio,

Fig. 20- César Barrio,



Fig. 21- César Barrio,



Fig. 22- César Barrio,

Voici un tableau que j'ai peint cette année pour une exposition, et dont je veux montrer le processus : comment je procède par couches successives, comme des pelures d'oignon, en superposant un tableau sur un autre, puis en le recouvrant à nouveau, en pliant la toile, en peignant sur la toile pliée, puis en la redéployant, ce qui crée une surface avec une certaine épaisseur. Alors, arrivé à ce stade, je réalise tout ce que j'ai évoqué : je mène une œuvre archéologique sur le tableau. Je commence à brûler la peinture et à faire apparaître toutes les couches qui se trouvent en dessous.



Fig. 23- César Barrio,



Fig. 24- César Barrio,



Nous verrons cela à nouveau, sous une autre forme, dans l'installation que j'ai réalisée à Lisbonne en 2019, *Quatro Paredes de Água*, mais il s'agit toujours de retrouver ce reste de peinture. Il s'agit toujours de parvenir à une image qui semble s'être faite toute seule.

Voici pour moi le tableau fondamental du baroque, celui dans lequel tout est véritablement dit : *La Transfiguration* de Raphaël. J'écrivais dans mon livre :

Les corps dans la partie inférieure de ce tableau, entourés de terre, faisant eux-mêmes partie de cette matière sans horizon – la terre pensante dont parlait Ramón Andrés – indiquent la transmutation du corps en esprit, en lumière, vers l'ascension qui se situe au-dessus.

Chez Góngora et Quevedo, on retrouve cette même dualité. L'or, ce sédiment, cet excrément extrait des entrailles de la planète – des Indes en particulier – se transmute dans certains de leurs poèmes en étoiles et en soleils du firmament.

Il est frappant de constater comment, dans le Baroque, un point clé réside dans cette division du tableau en deux parties – comme dans *Les Ménines*, ou dans *L'Enterrement du comte d'Orgaz* d'El Greco. Il y a

toujours deux zones : celle de la terre, et celle de la transmutation vers la lumière. Et entre les deux, il est fondamental qu'apparaisse la clef, la fuite, la clef vers l'horizon. Ici, on voit le soleil, précisément là où les deux mondes se touchent.



Fig. 26- César Barrio,

Voici un retable que j'ai réalisé dans la chapelle du bâtiment des Masters de l'Université de Navarre à Madrid. Le projet de l'architecte était que tout le presbytère de la chapelle soit un immense puits de lumière. Tout ce mur était baigné de lumière réfléchié par un autre mur. Ce fut mon hommage à Quevedo et Góngora. On avait véritablement l'impression d'être dans une grotte, dans une mine. Et la matière s'est transformée en lumière, grâce aussi au travail de

Josean Medina, l'architecte, qui a réussi à créer cet effet de puits de lumière.

Ici, on le voit mieux.

En extrapolant cette même idée, je veux introduire une installation que j'ai faite à Tierra de Campos, à Palencia. Je veux transposer cela, ce que vous avez vu dans mon tableau précédent, mais en le sortant de son contexte. Je veux lire un texte de Yorgos Séféris, un de mes poètes préférés, qui parle lui aussi de ce changement d'échelle entre le microcosme et le macrocosme. En peinture, on tente toujours de cacher toute la profondeur dans la peau, c'est-à-dire d'unir l'extérieur et l'intérieur. C'est cela : que le microcosme et le macrocosme soient presque en contact.

Yorgos Séféris écrit :

Il y en a qui pensent que le poète a de l'imagination, c'est-à-dire qu'il est un nuage sautant d'un autre nuage. La vérité, c'est que le poète reproduit la vie bien plus fidèlement que les autres. Si fidèlement que l'objet représenté (d'après nature) se dissout. Un jour, j'ai vu au microscope la coupe transversale d'une épine d'oursin. C'était une broderie savante et complexe de la taille d'une pièce de monnaie. Qu'était devenu l'oursin ?

Je vais projeter une vidéo. Il s'agit, disons, de pousser la performance à son extrême : chaque geste que je fais doit être un commencement, chaque geste, chaque pas doit être une œuvre achevée. C'est cela, l'objectif.

Vous allez le voir ici dans *Le secret des lucioles*. Ce sont des photogrammes des vidéos qui vont suivre.



Fig. 27- César Barrio,



Fig. 28- César Barrio,

Tierra de Campos se trouve au milieu de nulle part, entre Valladolid et León. Ce village comptait 36 habitants, et pourtant il possédait une véritable acropole de pigeonniers en adobe, certains déjà en ruine. L'idée était de réaliser une installation très cosmogonique, lors d'une nuit de pleine lune. Dès que la lune apparaissait à l'horizon, plusieurs projections se mettaient en mouvement sur les pigeonniers, créant une relation avec la lune assez proche de celle des planètes. Ici aussi, comme l'adobe est en terre crue, projeter de l'eau en mouvement sur sa surface prenait tout son sens. Je vais vous montrer l'une de ces vidéos, faite dans mon atelier de Madrid, qui apparaissait dans cette installation.



Fig. 29- James Turrell, *Accretion Disk*, 2018, Photo: Florian Holzherr

Je veux maintenant faire une petite parenthèse – à tous les sens du mot – dans cette conférence. Cette pièce est de James Turrell, pour introduire quelques textes de Paul Valéry autour de cette absence, de cette quête de l'invisible. Pierre Reverdy disait :

La poésie est dans ce qui n'est pas. Dans ce qui nous manque. Dans ce que nous voudrions qu'il soit. Elle est en nous à cause de ce que nous ne sommes pas. De ce que nous aimerions être.

James Turrell nous dit :

Je m'intéresse à la lumière invisible, celle que l'on ne perçoit qu'avec l'esprit.

Tout ce qui est intangible renvoie à un seul sens, célèbre un seul principe fondamental, implique un seul objet ultime. Un objet qui n'est pas là. Cette absence est nécessaire pour saisir le sens au-delà de l'œuvre. L'œuvre repose sur une absence, se construisant sur un abîme.

On pourrait tracer une ligne parfaite à travers toute l'histoire de l'art en s'appuyant uniquement sur l'obsession de matérialiser l'invisible.

Paul Valéry écrit :

Ce que nous recevons des sens, ce n'est pas le monde extérieur – c'est ce avec quoi nous nous fabriquons un monde extérieur.

Comment cela se fait-il ? Cela passe par le remplacement des choses vues par des choses connues, et ce savoir contient des

puissances virtuelles. Nous ne percevons que ce qui entre dans un certain accord avec le signifiant. Nous ne percevons que le signifiant.

L'espace est en soi une idée confuse – utilisée par contraste, mais non positivement. Positivement, on parle de distances, de surfaces, de figures, de déplacements divers.

Valéry parle aussi du temps :

Ce que nous appelons Temps est une notion aussi grossière et confuse que celle de force avant la dynamique.

J'aimais ensuite citer Tarkovski, le cinéaste, qui dans *Sculpter le temps* dit ceci :

Le temps se reconnaît par une tension, non par le changement. Le “temps” est une condition de l'existence de notre “moi”. C'est une sorte d'environnement culturel qui disparaît quand il n'est plus nécessaire, une fois les liens entre la personnalité individuelle et les conditions de l'existence rompus.

C'est une quête continue pour capter cette matérialité de l'invisible. Tout ce proceESUs cherche cela.

Il y a un poème de Roberto Juarroz, grand poète également, qui en parle ainsi :

Les distances ne mesurent pas la même chose
de nuit et de jour.
Parfois il faut attendre la nuit
pour qu'une distance se raccourcisse.
Parfois il faut attendre le jour.

D'autre part,
l'obscurité ou la lumière
tissent parfois l'espace et ses combinaisons
d'une telle manière
que les valeurs s'inversent :
le long devient court,
le court devient long.

Et il y a un fait :
la nuit et le jour ne remplissent pas l'espace de la même manière,
même pas entièrement.

Et les distances pleines
ne mesurent pas la même chose
que les distances vides.

Pas plus que
les distances entre les grandes choses
et celles entre les petites choses.

Ceci aussi est un espace de James Turrell. Au fond, nous participons à la construction de l'image que nous voyons. Le contexte, le proceESUs, la spécificité du lieu sont toujours là.

Cela se relie fortement avec le texte d'introduction de María Zambrano, à propos de la difficulté à décrire l'intangible. Lorsque les Byzantins arrivent et créent ce mur qui reflète parfaitement la paroi chinoise d'en face, ils parviennent à toucher la beauté. Je vais lire ce texte, bien qu'il figure déjà dans l'introduction :

Un jour, un sultan – ce conte figure dans son livre *Les paroles du retour* – voulut décorer d'une manière particulièrement belle la salle de son palais. Il fit venir deux équipes de peintres venus de contrées aussi éloignées l'une de l'autre que Byzance et la Chine. Chaque équipe peindrait à fresque l'un des deux longs murs parallèles de la salle. Mais sans savoir ce que ferait l'autre. Et ainsi, sans qu'ils puissent communiquer, il confia à chacun une paroi ; un rideau placé au centre de la pièce empêchait toute communication entre les deux groupes. Quand les travaux furent terminés, le sultan alla d'abord inspecter la fresque peinte par les Chinois. C'était en effet d'une beauté merveilleuse. "Rien ne peut être plus beau que cela", dit le sultan, convaincu, et fit tirer le rideau pour révéler la paroi peinte par les Grecs de Byzance.

Mais les Grecs n'avaient rien peint. Ils s'étaient contentés de nettoyer, polir et repolir le mur jusqu'à ce qu'il devienne un miroir d'un blanc mystérieux, reflétant dans une pureté nouvelle les formes de la paroi chinoise. Et ces formes, ces couleurs atteignaient une beauté inimaginable, qui ne semblait plus de ce monde.

Je continue maintenant l'exposé de mon parcours en tant que peintre. Une étape très importante a été la résidence artistique que j'ai faite dans la basilique d'Arantzazu, construite par Saénz de Oíza dans les années 1950, située au Pays basque, au nord de l'Espagne. J'y suis resté trois mois à travailler, et j'y ai ensuite réalisé une exposition.



Fig. 30- César Barrio,



Fig. 31- César Barrio,

J'aborde maintenant un thème qui m'est cher : le similitude entre la peinture et la chair, la peau, ce qu'est l'envers du tiESU, sa face extérieure et sa face interne. Cette pièce est née là, dans cet espace. Le texte qui y figure est de Gaston Bachelard et dit :

La matière est l'inconscient de la forme. Il ne s'agit pas tant de décrire des formes que de peser une matière.

Ce que je voulais souligner à propos de cet espace et de cette exposition, c'est ceci : cette pièce est une seule et même pièce. Elle est apparue au sol, travaillée à l'horizontale, et quand la peinture était encore humide, j'ai collé une plaque de méthacrylate (on dit « acrílico » en portugais) par-dessus, en plaçant des poids, et j'ai continué à peindre sans toucher directement la peinture. À cause de ces poids posés sur le méthacrylate.

Quand la peinture était à demi sèche, j'ai arraché le méthacrylate. Je veux penser qu'il y a ici une relation avec ce que nous avons vu de La Transmutation de Raphaël. La pièce de gauche représente vraiment la terre pensante, et l'empreinte de ce tableau se trouve à droite, traversée par la lumière, déjà transmutée en lumière.

Voici d'autres images de cette exposition.



Fig. 32- César Barrio,



Fig. 33- César Barrio,

Et cette pièce, réalisée selon le même processus, mais sans arrachage du méthacrylate, évoque aussi une descente dans les entrailles de la terre pour finir par y voir le ciel.



Fig. 34- César Barrio,



Fig. 35- César Barrio,

Voici les deux dernières œuvres que j'ai peintes là-bas. Curieusement, j'ai commencé avec des œuvres de grande densité matérielle, et j'ai fini avec des pièces contenant presque aucune matière, construites essentiellement avec la lumière. C'est important pour comprendre le processus qui m'a conduit d'Arantzazu à Lisbonne, trois ans plus tard.

Je passe à un autre exemple, celui d'Anish Kapoor, autour du thème de la chair du monde.

Ces pièces, c'est très important, m'intéressent beaucoup chez Kapoor pour cette idée d'une existence antérieure à l'existence, dont il parle continuellement, cette recherche de l'origine. Cézanne disait que tout peintre, en réalité, est en train de peindre l'origine du monde. Cette idée que les pièces se fassent elles-mêmes, qu'elles soient réellement un simulacre, c'est-à-dire une pièce vivante, latente, pulsante, c'est un peu l'obsession des peintres, des artistes, depuis des siècles.



Fig. 36- Anish Kapoor, *Svayambhu*, 2009, Wax and pigment, Royal Academy of Arts

Je vous montre cette pièce de Kapoor précisément parce qu'elle constitue cet intervalle, ce vide, construit comme matière, mais comme une matière consciente de sa matérialité. C'est la peinture devenue chose, devenue matière.



Fig. 37- Anish Kapoor, internal objects, 2015, silicone and pigment, Lisson Gallery, London

Voici d'autres pièces d'Anish Kapoor exposées à la Lisson Gallery de Londres il y a quelques années, et ici je voudrais lire quelques textes de Roland Barthes, à propos de Twombly :

Le pouvoir démiurgique du peintre réside dans le fait qu'il fait exister la matière en tant que matière.

Et il continue :

De la même manière que, dans un palimpseste, l'écriture se trouve dans l'écriture, il y a aussi dans un tableau plusieurs tableaux : non seulement parce que les toiles sont réécrites ou repositionnées comme objets partiels dans un nouvel ensemble, mais parce qu'il y a autant d'œuvres que de niveaux de perception : si l'on isole, regarde, agrandit et travaille un détail, on crée une nouvelle œuvre, on traverse les siècles, les écoles, les styles, on fait de l'art nouveau avec de l'ancien. L'instrument virtuel de la peinture (en ce qui concerne la part, si minime soit-elle, qui revient à l'œil et non à la main), ce serait la loupe, qui permet non pas de mieux voir ou de voir plus complètement, mais de voir autre chose. (Barthes, ...)

La peau du tableau, la toile, devient un intervalle en soi, habitée comme structure du pli, comme interstice.

Schilder parle de la perception du toucher :

Le contact avec les objets provoque aussi un flou des limites. Les contours s'effacent ; il n'y a pas de démarcation nette entre le monde extérieur et le corps. La surface de la peau peut être comparée, dans ce qu'elle a d'indifférencié, à ce que Katz appelle la *couleur spatiale*. (Les couleurs spatiales flottent dans l'espace sans lien clair avec les objets.) Objet et corps sont psychologiquement séparés par un espace intermédiaire (Schilder, ...).

La peinture parle de l'épanouissement de cet espace intermédiaire, de cet intervalle de profondeur entre la peau et la chair.

Et Foucault, à propos de la danse, dit :

Après tout, le corps du danseur n'est-il pas justement un corps dilaté selon tout un espace qui lui est à la fois intérieur et extérieur ?

Cette frontière devient lieu, devient une démarcation, une densité dans laquelle se concentre toute la perception.

Tout cela s'inscrit dans cette réflexion sur le microcosme et le macrocosme, et sur la manière dont l'intérieur et l'extérieur ne sont pas si différenciés. Et c'est là le territoire de l'art.



Fig. 38- Bernard Réquichot, Réliaire, 1957,

Voici une pièce de Requichot, dont parle aussi Barthes, qu'il appelle reliquaires. C'est une manière d'atteindre... et je pense que

Kapoor a été très influencé par cela. C'est une sorte d'autoportrait, il peint son intérieur, c'est comme un autoportrait mais à l'envers, ce qu'il resterait si on arrachait la peau.

En me basant là-deESUs, j'ai réalisé mes dernières œuvres dans une exposition que j'ai en ce moment à la Citadelle de Pampelune, en Espagne. J'y ai présenté une série de pièces qui sont comme des palimpsestes, mais au lieu de montrer, comme dans les tableaux que nous avons vus auparavant en atelier, les différentes strates, les pelures d'oignon, tout est contenu dans une même capsule. C'est un palimpseste, mais avec une variante différente. Il était très important pour moi qu'elles soient dans des boîtes, par elles-mêmes.



Fig. 39- César Barrio, Exhibition "*Solo aquello que pasa por todas las puertas*", 2021, Ciudadela, Pamplona



Fig. 40- Delacroix, *Sardanapale*, 1827, oil, Musée du Louvre, Paris

Je voulais aussi évoquer ce poème, cette pièce de Paul Klee, un poème peint qui m'obsède depuis longtemps, car même si on ne le perçoit pas bien sur la photo, la bande grise est en argent, et elle donne

vraiment tout son sens à cet avertissement intangible que l'on tente d'atteindre en art.

Je lui ai rendu hommage dans la résolution formelle de certaines de mes pièces.

Si l'on fait pivoter cette pièce de 90 degrés, elle donne la même image que le poème de Paul Klee.



Fig. 41- P. Klee, ... *Gray of Night*, 1918.

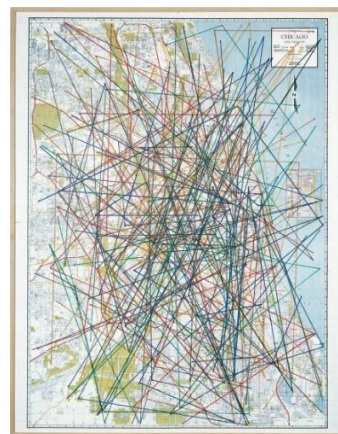


Fig. 42- J. Cage, *Dip*, 1978, pen on map, MCA

Et ici, en ce qui concerne le proceESUs créatif, je voulais montrer ce dessin de John Cage – d'ailleurs, la musique qu'on entendait dans *Le secret des lucioles* était de lui.

Pour percevoir la réalité, nous sommes en train de tisser en permanence, c'est ce que nous faisons, ce que ce dessin représente. Différentes perceptions, nous mesurons sans cesse.

Je pense qu'il existe deux formes de proceESUs créatif fondamentales.

La première est celle qu'utilisent le plus souvent les architectes ou les réalisateurs de cinéma : relier des points, assembler différentes choses – un poème, un parfum, un détail constructif, un type de lumière, un puits de lumière – tout cela se connectant point par point. Et l'autre, celle de nombreux compositeurs ou d'une famille de peintres, consiste à suivre le même chemin, mais dans l'autre sens : ouvrir des faisceaux, ouvrir des éventails.

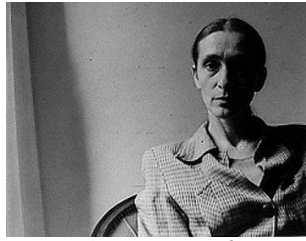


Fig. 43- Pina Bausch

Dans ce sens, comme nous avons parlé de la danse avec Foucault, je voulais ici évoquer Pina Bausch, qui est l'exemple clair des paroles de Foucault. Pendant que je montre un extrait de *Café Müller* de Pina Bausch, un instant, je vais lire un texte d'elle expliquant son processus créatif :

Un jour, je suis arrivée à un carrefour : soit je suivais un plan établi, soit je laissais apparaître des milliers de choses inattendues et je commençais à les relier. J'ai opté pour la seconde voie. Il ne s'agissait pas d'improviser, ni de simples éclairs spontanés. C'était plus que cela. Il s'agissait de relier des milliers de détails observés et de laisser à tout cela son propre cheminement. (Avec le temps, elle a inventé une méthode consistant à remettre aux danseurs un bout de papier avec une question ou un mot, et ceux-ci y répondaient en interprétant un désir, un état d'âme, une peur, ou seulement un geste. Et ainsi, à partir de cette fragmentation, tout commençait à prendre forme). Les scènes sont modifiées jusqu'à la fin, certaines sont déplacées dans d'autres contextes, on échange ou combine des séquences. Essayez de répéter en vous demandant : que se passe-t-il si... Ce qui faisait rire auparavant devient soudain triste ; des moments de grande gravité prennent un ton humoristique ; on force ce qui est fermé ; les histoires se développent autrement que prévu. Ce n'est pas rien que ce qui est éliminé de la forme connue. Les images deviennent plus simples et en même temps plus suggestives, elles gagnent en clarté tout en conservant leur mystère. (Bausch, ...)

Nous arrivons maintenant à la dernière partie – j'espère que tout le monde est encore réveillé – qui est l'introduction de l'explication de *Quatre murs d'eau*, l'installation que j'ai réalisée dans un ancien lavoir, le *Lavadouro das Francesinhas* dans le quartier de Madragoa à Lisbonne, en 2019.

Je pars ici de certaines influences dont j'ai pris conscience plus tard, mais qui étaient là dès le départ. C'est important dans cette recherche où la couleur devient espace, où il s'agit de peindre avec la lumière. Plusieurs influences étaient présentes, et la première, c'est Oteiza. Oteiza, comme Giacometti, sont deux sculpteurs qui fuient

l'idée préconçue de la figure gréco-romaine, selon laquelle la sculpture serait le négatif de l'espace, et ce qu'ils veulent sculpter, c'est l'espace entre les choses. Oteiza dit :

Tous veulent dire quelque chose par l'occupation. Moi, je veux ne rien dire, laisser la trace du vide, de cela qu'il ne faut pas dire. Il se passe toujours quelque chose dans l'œuvre d'art. Moi, je ne veux que rien ne se passe. Il ne se passe qu'un désencombrement, et quelque chose occupe son vide. Planter une pelle dans l'air, en extraire l'air physique, laisser un vide, une contre-statue, non pas une scène, mais une chambre pour la fonction de notre âme (Oteiza, ...).

Il y a une œuvre clé pour moi, qui m'obsédait beaucoup après l'avoir vue dans une Biennale. Malevitch, une fois vu, Oteiza retourne dans son atelier et réalise ces pièces. Il raconte lui-même qu'il leur applique différentes lumières, artificielles et naturelles, et ces modules – qu'il appelle *modules Malevitch* car ce sont des polyèdres irréguliers – créent déjà un mouvement, et la lumière commence à apparaître dans la couleur.

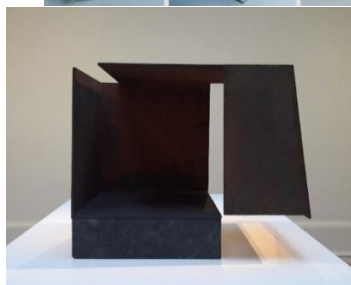
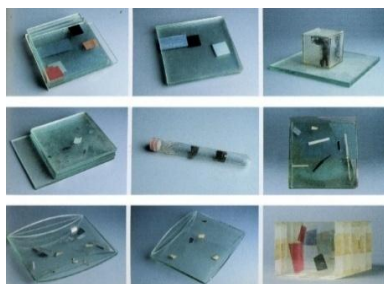


Fig. 44- Malevitch, *Modules*

Fig. 45- Oteiza, *Metaphysical Box*, 1958, Guggenheim

Cette œuvre de Giacometti suit un chemin parallèle. On sent que ce qui est sculpté, c'est l'espace entre les figures ; la figure n'est qu'un reste.



Fig. 46- Giacometti, *Three men walking II*, 1949, AIC, Chicago

D'Alberto Giacometti, je voulais citer un texte que je crois lié aussi à celui de Pina Bausch :

On peut aussi comparer le monde à un bloc de cristal aux innombrables facettes. Selon leur structure et leur disposition, chacun de nous en voit certaines, ou certaines parties de celles-ci, et son tableau, poème, objet, etc., n'est que le témoignage de ce qu'il perçoit. Il est évident que les facettes vues par un groupe de personnes, à une époque donnée, doivent être très proches les unes des autres, avec à peine quelques différences d'angle ou d'inclinaison. Et vues de loin, elles ne forment qu'une masse claire par rapport à toutes celles qui flottent dans l'obscurité de l'espace. La production de chacun de nous est le reflet exact de cette différence d'angles et de dispositions. Ce qui peut nous passionner, c'est de découvrir une nouvelle facette, un nouvel espace, de le percevoir dans la pénombre quand la lumière ne fait que l'effleurer (Giacometti, ...).

Cette pièce est de John Cage, réalisée à la mort de Duchamp, et je l'ai toujours vue comme un changement d'échelle, comme le disait Roland Barthes, un changement d'échelle qui est fondamental en peinture.

Une autre œuvre clé pour *Quatre murs d'eau*, c'est la chapelle de Matisse. Matisse a une obsession absolue, comme la plupart des peintres, pour essayer de fusionner la couleur et la forme, c'est-à-dire le dessin et la couleur. Et s'il y parvient, il crée une œuvre qui semble

respirer d'elle-même, une latence qui paraît s'être faite toute seule. Il écrit que dans la Chapelle de Vence, c'est là qu'il y est enfin arrivé, en juxtaposant un plan de carreaux avec le dessin en noir et blanc, et un autre plan de couleur, et il disait littéralement que la peinture se trouvait dans l'espace. Ce texte de Matisse, je l'ai lu à 20 ans.

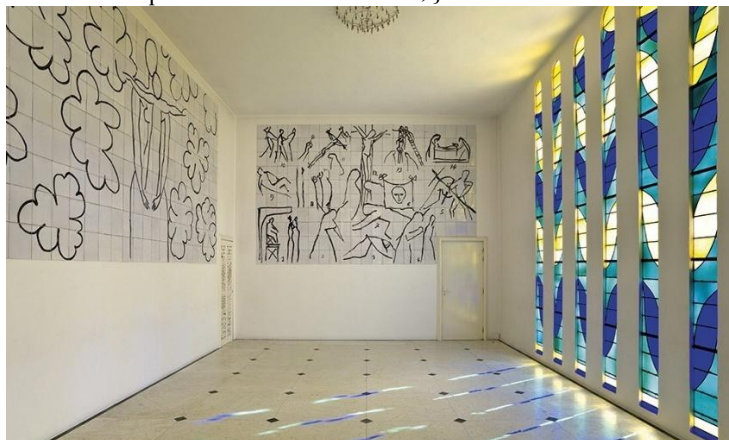


Fig. 47- Henry Matisse, *Murals and Staindlasses*, 1951, Chapelle du Rosaire, Vence

Lorsque j'ai réalisé cette installation à Lisbonne, je me suis rendu compte a posteriori que tout cela y était latent. Cette image d'un espace dense, de fusion entre lumière et couleur. Cette installation a été rendue possible grâce à la production de Leonor Pereira, car depuis Madrid, avec mon mauvais portugais, il m'aurait été impossible d'obtenir l'autorisation d'occuper l'espace. Il s'agit du *Lavadouro das Francesinhas*, du XIXe siècle, qui a, je crois, été ensuite détruit pour être transformé en crèche.

L'installation en a été la dernière image publique dans son état d'origine. Et l'on voit déjà cet interstice entre les pièces. Ce que m'a révélé Matisse était fondamental, car sur les côtés – on le voit bien – chaque bassin est surmonté de pièces de 12 m x 2 m flottant au-dessus de l'eau, juste à la limite entre la pierre et l'eau, et elles s'y reflètent. De nombreux effets sont créés. La lumière traverse les quatre peaux, et les bassins deviennent comme des bateaux – ils ont cette symbolique – et, de manière très évidente, une relation avec le travail des lavandières, avec le linge suspendu. C'est en réalité un hommage à tout ce que ces murs ont entendu.



Fig. 48- C. Barrio, *Quatro Paredes de Água*, 2019, Lavadouro, Lisboa **Fig. 49-** C Barrio, *Quatro Paredes de Água*, 2019, Lavadouro, Lisboa

Pour revenir à Matisse : la relation entre le méthacrylate en noir et blanc et celui en couleur était très importante, car sans cela, la pièce aurait été très décorative, mais avec beaucoup moins de densité.

C'était essentiel, car cela créait un effet optique d'urne, d'entrée dans une clairière. À l'intérieur, cela produisait l'image optique d'un extérieur. Cela créait une sorte de temple, à l'intérieur de cette image de temple que possède déjà le lavoir, avec sa toiture, son belvédère sur la mer, etc.

Et c'était intéressant de voir comment les bruits et les images de la ville se reflétaient aussi dans les pièces.



Fig. 50- C. Barrio, *Quatro Paredes de Água*, 2019, Lavadouro, Lisboa **Fig. 51-** C Barrio, *Quatro Paredes de Água*, 2019, Lavadouro, Lisboa

Voici Mário Caeiro, c'est à ce moment-là que nous nous sommes rencontrés en voyant l'installation. Il parlait justement de la manière dont toutes les ombres, les lumières et les reflets apparaissaient dans les pièces.

Ici, on voit une installation en parallèle de doña Fernanda, la lavandière qui travaillait là, avec qui je partageais l'espace, et bien sûr, c'était un luxe d'avoir ce genre d'installations, car cela donnait beaucoup plus de sens à la mienne.

Ici, on voit de l'autre côté comment c'était.

Ensuite, bon, je vais essayer de montrer un extrait de la vidéo de l'installation si je peux... je ne voulais pas la passer en entier. Peut-être que je la montrerai à la fin parce qu'elle est assez longue et que nous sommes un peu pressés par le temps.



Fig. 52- C. Barrio, *Quatro Paredes de Água*, 2019, Lavadouro, Lisboa Fig. 53- C. Barrio, *Quatro Paredes de Água*, 2019, Lavadouro, Lisboa

Voici *Quatro Paredes de Água* de nuit. L'image change-t-elle beaucoup ? On dirait une image de lucioles, non ?

Eh bien, ici, je voulais lire un petit texte de Pessoa, qui, je crois, est très lié à ce que je cherchais à faire ici. Je vais le lire en portugais, je vous demande pardon à l'avance – cela me paraît étrange de lire Pessoa en espagnol –, et je vais essayer de le lire en portugais.

Rêve Triangulaire / La lumière était devenue d'un jaune exagérément lent, d'un jaune sale, livide. Les intervalles entre les choses s'étaient allongés, et les sons, plus espacés d'une manière nouvelle, se donnaient de façon déconsue. Lorsqu'on les entendait, ils s'interrompaient soudainement, comme tranchés. La chaleur, qui semblait avoir augmenté, semblait être une chaleur froide. Par la fine fente des portes entrouvertes de la fenêtre, on voyait l'attitude d'attente exagérée du seul arbre visible. Son vert était autre. Le silence s'était introduit en lui avec la couleur. Dans l'atmosphère, des pétales s'étaient refermés. Et dans la composition même de l'espace, une interrelation différente, faite de quelque chose comme des plans, avait altéré et brisé la manière dont les sons, les lumières et les couleurs occupaient l'étendue. (Pessoa, 1990, p. 48)

Je voulais ensuite lire cette petite réflexion de Merleau-Ponty :

Le corps humain n'est pas dans l'espace, il l'habite.

Et il conclut *L'Œil et l'Esprit* ainsi :

Il ne s'agit plus de parler de l'espace et de la lumière, mais de faire parler l'espace et la lumière qui sont là. Toutes les recherches qu'on croyait closes sont rouvertes. Qu'est-ce que la profondeur, qu'est-ce que la lumière, que sont-elles, puisqu'elles nous traversent, nous englobent ?

Pour finir, en guise de conclusion de cette conférence, je voulais terminer précisément par le début du livre *Ce qui ne se voit pas*, que j'ai écrit. Voici un aborigène australien, et tout ce type de peinture, que je trouve spectaculaire, absolument magique, est lié à un livre que j'ai découvert, *Les Tracés du chant*, qui parle de la manière dont les Aborigènes australiens perçoivent le monde.



Fig. 54- Artiste Aborigène (Byron Brooks) devant sa peinture

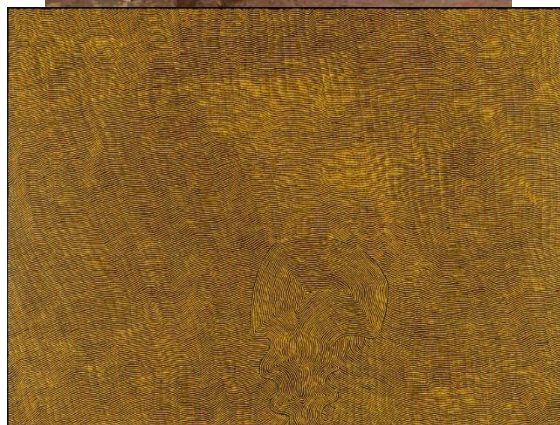


Fig. 55- Y. Napangati, Sans titre, 2014, polymère s/toile, 183x242cm

J'écris presque au tout début du livre :

Pour un Aborigène australien, son pays est comme une grande partition musicale. Le paysage surgit du voyage. Ce voyage consiste à suivre les traces de ses ancêtres en recréant leurs chants immémoriaux à travers des lieux très concrets qui apparaîtront au fil de leurs itinéraires.

Chaque chant est une carte. Chaque voyage, un rituel qui suit une répétition exacte des sons originels. Avant qu'une chose ne soit un concept, avant qu'elle ne soit chantée, elle n'existait tout simplement pas. Ainsi, ce chant se perpétue pour que leur monde continue d'exister (Barrio, 2021)

Ulysse arrive à Ithaque en rêvant, après vingt ans d'absence, et à son réveil, il ne sait même plus où il est. Ulysse voyage sans but, il n'a plus de terre. L'Aborigène australien, lui, sait toujours où il est, il donne vie à la terre par son chant. C'est lui qui crée la terre éternellement nouvelle. Chez l'Aborigène australien, il n'existe pas de différence entre l'art et la vie, il n'y a pas de séparation entre imagination et raison. Il a échappé à l'Histoire. En Occident, non seulement cette frontière entre art et vie existe – ce que j'appelle *l'interstice* au début de la conférence –, mais l'art lui-même se nourrit de cette frontière. L'artiste devient ce nomade des confins, accomplissant des voyages rituels à la manière des Aborigènes australiens, en tentant de déplacer cette frontière ou bien en habitant ses interstices. Plus l'intensité du combat entre les limites de l'art et de la vie est grande, plus l'œuvre qui en surgit est intéressante.

Je crois qu'en art, nous recherchons cette union entre art et vie que l'on trouve dans une œuvre d'un Aborigène australien. Cela a à voir, selon moi, avec le fait de voir les choses comme si personne ne les avait jamais vues auparavant, de chercher cet intangible, cet inconnu.

Claire Lejeune écrit :

Le paradis existe réellement dans notre mémoire archaïque, et il arrive qu'en l'espace d'un éclair, nous nous en souvenions. D'où l'obsession d'élargir cet éclair à la dimension d'une conscience habitable, où puisse se remettre en marche la dynamique de l'autogenèse (Lejeune,

Cet abîme entre l'art et la vie peut apparaître dans ce voyage rituel comme ligne de fuite, comme fiESUre, comme zone intertidale, où le réel produit un recouvrement dont l'œuvre cherche le revers. En traversant la ligne d'horizon, comme Melville avec *Moby Dick*, ou en cherchant des espaces oubliés ensevelis dans le sous-sol de la ville, comme Gordon Matta-Clark, pour les réactiver en créant de nouveaux espaces à partir de leur entropie. Comme Fellini à la fin de *E la nave va*, à la fin du voyage en bateau, nouvelle ligne de fuite, lorsque la caméra nous montre – en contraste avec une voix off – les studios de Cinecittà au moment du tournage de cette séquence, et que la vie apparaît comme le revers du film. Ou comme lorsque Van Gogh construit avec un jaune la trajectoire de la force de germination d'une

simple graine de tournesol. « *Les lignes de fuite n'ont pas de territoire* », dit Deleuze.

C'est-à-dire qu'elles sont cette frontière entre art et vie. La frontière.

Je voulais terminer avec le dernier fragment de *E la nave va* de 1983. Comme la figure descend, puis la fumée s'élève.

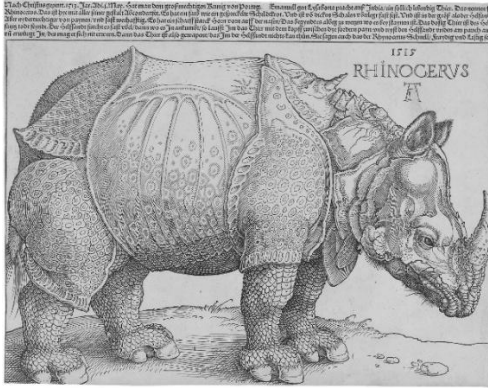


Fig. 56- Albrecht Dürer, *Le Rhinocéros*, 1515, Kunstmuseum Basel

Fig. 57- Frederico Felini, *E la nave va*, 1983, still

Voici une image de *E la nave va* et, curieusement, la gravure sur bois de Dürer intitulée *Le rhinocéros magique* représentait en fait un rhinocéros que le roi du Portugal avait offert au pape Léon X. Elle a été réalisée par Dürer en 1515, d'après un texte explicatif. Il ne vit jamais le rhinocéros. C'est un peu l'idée de cette conférence. Ce rhinocéros errant sur une barque au milieu de l'océan, sans lieu d'attache – tout comme Ulysse dans *L'Odyssée* –, c'est nous.

Bibliographie :

Andrés, R. (2016) *Pensar y no caer*, Barcelona: Alcantilado.

- Bachelard, G. (1982). *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. Edith R. Farrell (Trans.). Dallas: The Dallas Institute of Humanities and Culture
- Bados, A. (2008), *Laboratorio experimental*, Pamplona: Fundación Museo Oteiza
- Barrio, C. (2011) *Diario*, Caduerno de autor.
- Barrio, C. (2021) *Lo Que No Se Ve: Contenido de la Obra de Arte*, Madrid: Archivos Vola
- Barthes, R. (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós
- Chatwin, B. (1987) *Los trazos de la canción*, Barcelona: Ediciones Península
- Claudel, P. (1950) *The Eye Listens*, New York: The Philosophical Library
- Deleuze, G. (2008) *Pintura, el concepto de Diagrama*, Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G & Parnet, C. (2002) *Diálogos*, Lisboa: Relógio de Água
- Didi-Huberman, G. (1985) *La Pintura Encarnada*, Valencia: Politecnico de València
- Didi-Huberman, G. (2009) *La imagen superviviente*, Madrid: Abada Editores
- Didi-Huberman, G. (2018) *Atlas, or the Anxious Gay Science*, Chicago: University of Chicago Press
- Gaya, R. (1990) *Obra Completa*. Tomo I, Valencia: Pre-Textos
- Giacometti, A. (2007) *Écrits : Articles, notes et entretiens*, Paris : Éditions Hermann
- Handke, P. (1992) *Espaces intermédiaires : Entretiens*, Paris : Bourgois
- Hoffmann, E. T. A. (1969) *The Mines of Falun*, In, Hoffmann, E. T. A., *Tales of E. T. A. Hoffmann*, Chicago and London: University of Chicago Press. pp. 149-172.
- Hoghe, R. (1989) *Pina Bausch – Historias de teatro danza*. Barcelona: Ultramar Editores
- Juarroz, R. (2005) *Poesía Vertical II*, Buenos Aires: Emecé
- Lejeune, C. (2002) *El libro de la Hermana*, Valencia: Editorial Pre-Textos
- Merleau-Ponty, M. (1992) *O Olho e o Espírito*, Lisboa: Vega
- Pardo, J. L. (1991) *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal
- Pessoa, F. (1990) *Livro do Desassossego*, Vol 1, Coimbra: Presença.
- Quetglas, J. (2017) *Breviario de Ronchamp*, Madrid: Ediciones Asimétricas
- Llauradó, J. R. (2011) *Genealogías del arte contemporáneo*: Madrid: Akal
- Reverdy, P. (2008) *Jinetes Ocultos. Reflexiones sobre la poesía*, Valencia: Fuentearnera

- Rilke, R. M. (2001) *Letters to a Young Poet*, New York: Modern Library Edition
- Seferis, Y. (1997) *Días 1925-1968*, Madrid: Alianza Editorial.
- Tarkovsky, A. (1989) *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, Austin: University of Texas Press
- Trías, E. (1994) *La edad del espíritu*, Madrid: Editorial Destino
- Turrell, J. (1985) *Occluded Front. James Turrell*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art
- Valente, J. Á. (2014) *Poesía Completa*, Barcelona: Galaxia Gutenberg
- Valéry, P. (1973) *Cahiers*, Paris: Gallimard
- Vértov, D. (2011) *Memorias de un Cineasta Bolchevique*, Madrid: Capitán Swing Libros
- Zambrano, M. (2009) *Las palabras del regreso*, Madrid: Ediciones Cátedra

LE Drame
PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE
L'EXPÉRIENCE ARTISTIQUE
EXOTÉRIQUE-ESOTÉRIQUE TEL
QU'ILLUMINÉ PAR L'ART

Rudolph Bauer

Hegel, dans sa magnifique « Phénoménologie de l'Esprit », suggère que, dans notre étude de la phénoménologie de notre expérience vécue des phénomènes, nous pouvons aborder les phénomènes comme une chose, comme un objet, comme une expérience concrétisée de cause à effet, comme une opération concrète de vision et de pensée mentaliste, et cette concrétude nous donnera une compréhension objective et raisonnable des phénomènes. Cette compréhension objective, rationnelle et raisonnable est en un mot une expérience exotérique et une compréhension exotérique.

Hegel suggère ensuite que nous pouvons aller plus loin de façon expérientielle et dépasser notre expérience exotérique et notre compréhension exotérique de notre expérience humaine. Lorsque nous contemplons de façon plus subtile, plus profonde, plus directe à travers et dans notre propre champ inné et intime de notre conscience primordiale, nous pouvons entrer dans notre expérience ésotérique de la lumineuse plénitude d'Être des êtres humains.

Notre champ intérieur de conscience primordiale est à la fois une connaissance non conceptuelle et une connaissance préréflexive au sein de notre champ de conscience primordiale la plus intime. La conscience primordiale est notre connaissance directe, une gnose, une *jnana*. La conscience primordiale est la connaissance directe et expérientielle non conceptuelle de l'Être et de la lumineuse plénitude d'Être d'un être. Cette conscience primordiale intérieure et pleine d'Être est l'essence même de notre humanité. Cette conscience primordiale fondamentale est notre Être connaissant l'Être. Notre Être est la Conscience. L'Être de notre Être est la Conscience. La conscience primordiale est une métaphore de, et pour, notre conscience pleine d'Être incarnée, sachant la conscience pleine d'Être en nous-mêmes et dans le monde plein d'Être des êtres.

Dans le *Dzogchen*¹ et en psychologie phénoménologique, il existe deux sens du mot conscience ou deux formes de conscience. Il y a la conscience comme conscience de l'esprit, telle que je suis conscient

¹ Note du traducteur : Le *Dzogchen* (*Grande Perfection*) est une voie spirituelle du bouddhisme tibétain (École Nyingma) et de la tradition bön. En bref, C'est un *enseignement de réalisation directe* qui vise à reconnaître la nature fondamentale de l'esprit, décrite comme *pure, lumineuse et non-duelle*. Plutôt que de chercher à transformer ou purifier progressivement l'esprit, le *Dzogchen* met l'accent sur la *reconnaissance immédiate* de ce qui est déjà parfait et complet en nous. La pratique consiste à demeurer dans cet état naturel, au-delà des concepts, sans effort ni fabrication mentale. Il s'agit d'une voie de contemplation directe, qui révèle la clarté et la liberté inhérentes à l'esprit. (Chat GPT)

de ma main ou de mes pensées. Cette conscience de l'esprit connaît les phénomènes. Cette conscience connaît les formes des phénomènes et les phénomènes comme formes. Cette conscience est psychologique ou conscience ontique ou conscience phénoménologique des formes.

Et puis il y a la conscience primordiale, qui est notre conscience incarnée et primordiale, connaissant l'Être et la plénitude d'Être des êtres. Cette Conscience, ou cette Conscience primordiale, est notre connaissance directe expérientielle de l'Être et de la lumineuse plénitude d'Être des êtres, ainsi que de la plénitude d'Être des phénomènes. Cette conscience primordiale est notre Être connaissant l'Être. Et cette conscience primordiale pleine d'Être est notre source créative de la manifestation de la plénitude d'Être de notre propre Être.

Notre conscience de notre esprit est notre connaissance psychologique ou ontique, ou notre connaissance phénoménologique des phénomènes et des formes phénoménologiques de l'expérience. Et notre conscience primordiale comme conscience pleine d'Être ou comme conscience ontologique est notre connaissance directe et expérientielle de l'Être et de la plénitude d'Être des êtres. La conscience primordiale est notre Être connaissant l'Être et notre Être connaissant la dynamique de la plénitude d'Être des phénomènes. La conscience primordiale est la nature de notre Être connaissant l'Être des phénomènes. La conscience primordiale est la nature de notre Être connaissant l'Être des êtres, y compris notre propre être. Notre conscience primordiale peut connaître et expérimenter directement notre propre être comme l'Être lui-même. Cette conscience primordiale est notre source intrinsèque et innée de libération naturelle.

La conscience primordiale est la nature de la conscience pleine d'Être. Notre Être est la Conscience. Notre Être est conscient de la Conscience. La conscience est une expérience pleine d'Être et non une expérience sans Être comme certains le pensent et l'enseignent. Il y a notre conscience ontique de l'esprit connaissant les phénomènes et il y a notre conscience primordiale ontologique comme Être connaissant le lumineux Être et la plénitude d'Être des êtres.

INTÉGRATION

Lorsque notre esprit s'intègre à notre conscience primordiale pleine d'Être, nous pouvons expérimenter simultanément la plénitude d'Être des êtres et celle des phénomènes. Il s'agit là d'une compréhension existentielle majeure de notre expérience humaine de

notre propre être et du monde qui nous entoure. Quand notre esprit perçoit les phénomènes ou même la personne en tant que phénomène sans que notre conscience primordiale ne connaisse l'Être de ce phénomène ou de cette personne, il y a un manque profond dans notre compréhension et dans notre expérience vécue. Sans la perception directe de la plénitude lumineuse de l'Être des phénomènes par la conscience primordiale, il subsiste un vide d'Être, tant dans l'expérience vécue du phénomène que dans celle de la personne. Les phénomènes et la personne prennent alors une teinte de vacuité, d'absence d'Être.

L'ART COMME REFLET DE LA PLENITUDE LUMINEUSE ET ENERGETIQUE DES PHENOMENES

L'art est une porte créative vers la plénitude lumineuse de l'Être des phénomènes et des êtres. C'est là un thème fondamental de cette réflexion.

CONSCIENCE PHENOMENOLOGIQUE ET DIMENSION ENERGETIQUE LUMINEUSE DE LA PLENITUDE D'ÊTRE

Nous pouvons accéder à une connaissance ésotérique directe, intérieure, et immédiate des phénomènes sous forme de multiples manifestations énergétiques lumineuses de la conscience phénoménologique. Notre esprit perçoit les formes, tandis que notre conscience primordiale la plus intime reconnaît l'Être et la dimension énergétique lumineuse de la plénitude d'Être des êtres. Notre conscience primordiale sait, de façon non-duelle, la plénitude lumineuse de l'Être. L'expérience et la compréhension ésotériques manifestent l'union de l'esprit au champ de conscience primordiale lumineuse et pleine d'Être.

L'expérience exotérique n'est que l'esprit ! La compréhension ésotérique constitue l'essence de la phénoménologie existentielle contemporaine et rejoint la compréhension ancienne du *Dzogchen* et du Shivaïsme du Cachemire. Ces traditions sont celles de l'Immanence lumineuse incarnée de l'Être et de la plénitude d'Être. Elles ne relèvent pas des traditions transcendantes d'une essence privée d'Être. *Dzogchen* et le Shivaïsme du Cachemire incarnent l'union artistique de l'esprit et du champ de conscience primordiale pleine d'Être. Ce sont des chemins de libération naturelle à travers la connaissance créatrice et la manifestation créative de l'Être et de la plénitude d'Être dans d'autres personnes et dans le monde.

LA PHENOMENOLOGIE EXISTENTIELLE
CONTEMPORAINE N'EST PAS UNE PHENOMENOLOGIE
TRANSCENDANTALE

Il s'est opéré une transformation historique dans la phénoménologie, passant d'une connaissance détachée et transcendante de l'essence à une expérience incarnée et directe de l'immanence existentielle lumineuse de l'Être et de la plénitude d'Être. Cette incarnation existentielle de l'Être reflète le travail ontologique et phénoménologique transformateur de Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Edward Fink, Edith Stein, Hedwig Conrad-Martius, Natali Depraz, pour n'en nommer que quelques-uns parmi les phénoménologues existentiels ontiques et ontologiques.

En psychologie phénoménologique existentielle continentale, on retrouve les travaux lumineux de Menard Boss, Eric Fromm, Eugene Gendlin, Erving Polster, Donald Winnicott, Ronald Laing, Rollo May, William Richardson, Carl Rogers, Fritz Perls, et plusieurs autres, qui ont dépassé la forme transcendante de la phénoménologie. Cette branche contemporaine a dépassé la conscience témoin dissociée et désincarnée, ainsi que la vacuité d'Être de la conscience transcendante.

La phénoménologie existentielle contemporaine continentale a aussi dépassé les traditions philosophiques orientales sans Être comme le bouddhisme, ou les formes dissociées de la philosophie orientale où il n'existe que le vide, l'absence d'Être, l'illusion. Comme le disait souvent Gautama, il n'y a rien en dehors de l'illusion des phénomènes. Il n'y a ni base d'Être ni plénitude d'Être dans l'illusion. Il n'y a que vide. Dès lors, il n'y a que l'absence d'Être et la vacuité de la plénitude d'Être. Il n'y a que le néant absolu.

Dans ces traditions dissociatives sans Être, tous les phénomènes sont perçus comme une illusion dépourvue d'Être. Toute vie est considérée comme une illusion. Il n'y a pas non plus de « qui », pas de soi plein d'Être, pas de continuité de l'Être, et toute expérience vécue est vue comme illusoire. Cette vision déforme profondément l'existence humaine et imprègne encore aujourd'hui certaines spiritualités et formes de monachisme. Non seulement cela attriste, mais cela invalide notre expérience vécue directe de la réalité phénoménologique.

Avec une telle approche, Gautama affirmait que toute vie est souffrance ! Et que la seule issue possible serait la cessation, la dissociation, le dépassement de l'expérience humaine pour atteindre la vacuité transcendante, l'absence transcendante. Dans l'absence, il n'y a ni Être, ni plénitude d'Être, ni qui-que-ce-soit, ni soi humain.

Il n'y a donc pas de souffrance, puisqu'il n'y a personne pour souffrir. Il n'y a ni félicité, ni amour, ni humanité. Seule persiste la vacuité. C'est à la fois triste, ennuyeux, et faux. J'ai entendu un lama affirmer que la souffrance n'existe en réalité pas.

Cette perspective transcendante propose une existence « comme si », qui invalide notre expérience humaine directe. Ronald Laing et Rollo May ont clairement montré que l'invalidation de notre vécu, de la réalité de l'Être et de sa plénitude, crée une idéalisation fautive d'une existence schizoïde, sans attachement, désir, présence, ou plénitude.

PHENOMENOLOGIE ET *DZOGCHEN* COMME REALISME ONTOLOGIQUE

En phénoménologie comme en *Dzogchen*, il existe deux modes de connaissance humaine. L'esprit, par la pensée, le ressenti, la raison, la sensation, l'imagination, connaît la forme. Notre conscience primordiale, ouverte et lumineuse, connaît directement, de façon expérimentielle, l'Être lumineux et sa plénitude.

Notre esprit perçoit la forme alors que notre conscience primordiale perçoit la plénitude lumineuse sans forme. Cette conscience innée connaît l'Être et la plénitude d'Être. La plénitude d'Être est l'expérience de la dynamique lumineuse, de la manifestation créatrice de l'Être dans les êtres.

Lorsque nous parvenons à intégrer notre esprit psychologique à notre conscience primordiale ontologique, nous pouvons connaître simultanément le phénomène, l'Être du phénomène, et sa plénitude. Cette intégration du savoir de l'esprit et de la connaissance de l'Être par la conscience marque le moment où la dimension exotérique de notre expérience se fond dans l'expérience ésotérique de l'Être lumineux.

C'est là notre voie existentielle ésotérique vers la libération. Notre connaissance des phénomènes par l'esprit, unie à notre conscience pleine d'Être, constitue l'expérience vécue de la félicité signifiante du monde, dans toute sa diversité et son intensité.

NOTRE EXPERIENCE DIRECTE ET NON CONCEPTUELLE DE LA CONSCIENCE

Notre connaissance expérimentielle directe et non conceptuelle des phénomènes et de leur plénitude rend ces phénomènes moins objectifiés, moins figés, moins concrets. Les phénomènes deviennent alors des forces lumineuses, des champs énergétiques dynamiques manifestant la plénitude d'Être. La plénitude énergétique d'Être est la manifestation lumineuse du Pur Être.

SHAKTI ! ÉNERGIE LUMINEUSE !

Cette expérience lumineuse et énergétique qui se déploie en nous, à travers nous et autour de nous, constitue le médium profond de l'énergie lumineuse de la plénitude d'Être, la FORCE VITALE CRÉATIVE lumineuse. Dans le tantra, cette force créative porte le nom de *Shakti*. *Shakti*, mot du shivaïsme, désigne le champ énergétique lumineux de l'Être et la manifestation énergétique de la plénitude d'Être. Toi et moi sommes la manifestation de cette plénitude énergétique lumineuse, et nous pouvons la manifester de forme créative en nous, chez d'autres êtres, dans les formes créatives et dans les événements de la plénitude d'Être. C'est la voie de la libération par la créativité et la manifestation créative de la plénitude dans les êtres. La grande compassion est la manifestation créatrice de l'Être et de sa plénitude dans le monde.

La peinture artistique et les présentations artistiques que nous abordons ici ne sont pas seulement des expressions de formes lumineuses, mais aussi la manifestation de notre dimension lumineuse et énergétique de la plénitude d'Être. L'art est le drame de la manifestation créatrice d'événements lumineux de plénitude d'Être au sein de l'Être du monde.

Les présentations artistiques ne sont pas seulement une expression de forme lumineuse, elles sont notre automanifestation créative de la dimension énergétique de notre plénitude lumineuse. Peinture, structures, théâtre, écriture, film, discours philosophique : toutes ces formes sont l'expression créative et la manifestation de notre savoir expérimentiel de la plénitude lumineuse.

Vivre, jouer, s'amuser, travailler, aimer et même mourir peuvent être la manifestation créative de notre dimension énergétique de la plénitude lumineuse. Notre expérience la plus ordinaire peut devenir l'expression créative dynamique de la plénitude d'Être. La créativité n'est pas seulement un phénomène psychologique, elle trouve son origine dans l'ontologie.

Nous sommes des êtres ontico-ontologiques. Notre psychologie est profondément influencée et imprégnée par notre Être et notre plénitude. *Da Sein* signifie que l'humain est l'Être connaissant l'Être, manifestant l'Être tant dans l'absence que dans la plénitude chez autrui. C'est la grande compassion, la transmission créative de l'Être dans l'humain et dans le monde. La compassion est le drame de la transmission de la plénitude.

Ce médium expérimentiel de notre force vitale créative pleine d'Être (l'« élan vital » selon Bergson) exerce une influence vitale sur

nous et en nous. Cette *Shakti*, cette énergie lumineuse, est vibrante, énergétique, rayonnante et créative.

Cette créativité lumineuse constitue la nature même de notre conscience lumineuse et plénière d'Être. Cette expérience énergétique et cette manifestation énergétique ne correspondent pas simplement à l'énergie physique telle qu'on la ressent en effectuant des exercices physiques au gymnase. Il ne s'agit pas simplement d'une énergie physiologique. Cette énergie lumineuse est ontologique et cosmologique, elle incarne le domaine ésotérique de l'existence humaine.

Sans être immergé dans notre champ immédiat de conscience plénière, non conceptuel, il nous est impossible de ressentir et de connaître directement ce sentiment vécu de l'énergie rayonnante des phénomènes remplis d'Être. Nous pouvons manifester notre plénitude intérieure à travers notre automanifestation créative lumineuse dans notre monde existentiel. Cette automanifestation représente l'art d'exprimer la plénitude d'Être depuis notre expérience phénoménologique intime du champ ontologique lumineux de la conscience primordiale, notre champ personnel d'Être et de plénitude.

Faire émerger notre expérience intérieure de plénitude d'Être dans tout ce que nous entreprenons et chaque action que nous accomplissons, c'est se libérer soi-même par la pure créativité lumineuse. Les êtres humains apportent dans le monde la créativité de la plénitude d'Être. Nous pouvons manifester cette plénitude de façon créative les un(e)s chez les autres. Nous pouvons transmettre de façon créative le champ intérieur de conscience lumineuse en nous et autour de nous. Nous sommes la manifestation de l'Être dans ce monde lumineux de l'Être et de la plénitude. La compassion est la manifestation de l'Être et de sa plénitude dans les êtres.

Ce don n'exige aucune tradition religieuse, ni aucune forme d'institutionnalisation religieuse patriarcale. Il n'exige ni purifications sans fin, ni offrandes sacrificielles. Ce don n'est ni mérité ni le fruit d'une bénédiction : il représente le don naturel de notre propre plénitude lumineuse.

Cette automanifestation créative lumineuse nous appartient naturellement et totalement. Dès que nous posons une condition à cette générosité créative, nous altérons ce qui constitue naturellement la puissance créatrice de notre automanifestation de plénitude d'Être dans ce monde.

Comme le disait souvent Dudjom Rinpoche, le grand maître *Dzogchen* contemporain : prenez ce pouvoir entre vos mains. Le

pouvoir de l'automanifestation réside en chacun(e) de nous. Comme le rappelait Bodhidharma au VI^e siècle : *« Au-delà des mots et des lettres, il y a une transmission ; cette transmission n'appartient à aucune tradition, elle est la nature de la conscience humaine. »* La véritable nature de la conscience humaine consiste à manifester de façon créative la plénitude de l'Être chez autrui et dans ce monde.

Nous pouvons ressentir la conscience la plus intime et l'énergie de cette conscience comme la présence lumineuse de notre champ personnel d'énergie créative s'épanouissant en nous et au-delà de nous, dans le monde de l'Être et des êtres. En informant de façon créative des formes lumineuses et créatives de l'Être, nous faisons l'expérience de la libération de soi à travers l'automanifestation de l'Être et de la plénitude. Notre expérience de vie la plus intime devient notre propre forme d'art créatif, manifestant des formes de plénitude créative d'Être en soi, chez les êtres humains et dans l'Être du monde. C'est le drame de l'autolibération par la manifestation compatissante de la plénitude lumineuse dans les êtres.

La Grande Compassion est l'automanifestation de notre expérience lumineuse de la conscience primordiale de la plénitude d'Être vers autrui. Cette transmission de la plénitude d'Être à l'autre, c'est la grande compassion. C'est le chemin créatif de l'autolibération. Il ne s'agit pas de la voie d'une obéissance aveugle, ni d'une dissociation de la plénitude d'Être.

Il existe la force exotérique des phénomènes objectifs causaux et la force créative ésotérique du champ énergétique lumineux de la conscience plénière d'Être. La force expérientielle concrète des phénomènes objectifs constitue l'expérience exotérique, tandis que la force vitale lumineuse et expérientielle de la conscience plénière d'Être relève de l'expérience ésotérique. L'expérience exotérique et l'expérience ésotérique peuvent être vécues simultanément et l'une dans l'autre.

EXPÉRIENCE ÉSOTÉRIQUE

Notre expérience des phénomènes tangibles peut se transformer et se déployer dans ce médium inné d'expérience énergétique lumineuse, dans le rayonnement de notre Être ontologique plénier et dans la présence lumineuse de la plénitude d'Être. Voilà le déploiement intérieur de la manifestation ésotérique dans la dimension énergétique de notre expérience de l'Être et de la plénitude de l'Être.

Nous sommes des êtres ontico-ontologiques, à la fois psychologiques et ontologiques. Nous pouvons être à la fois

exotériques et ésotériques. C'est le drame existentiel, tout au long de la vie, de notre créativité artistique, de notre art d'auto-manifestation de l'Être et de la plénitude dans les êtres et dans l'Être du monde.

Nous pouvons faire l'expérience ésotérique de notre propre présence énergétique innée comme étant la plénitude vivante de notre conscience primordiale lumineuse incarnée. Nous pouvons vivre cette présence lumineuse énergétique en nous comme le déploiement naturel de la manifestation plénière, toujours jeune, indestructible, de notre champ inné de conscience primordiale lumineuse, de notre plénitude primordiale.

Nous pouvons ressentir l'énergie rayonnante des phénomènes lumineux et percevoir l'énergie rayonnante de notre propre créativité lumineuse incarnée. Nous pouvons expérimenter simultanément le champ énergétique lumineux du monde des phénomènes et celui de notre propre univers. Nous pouvons même habiter le champ cosmologique lumineux de la pure plénitude d'Être.

FORMES PHENOMENOLOGIQUES ET CONNAISSANCE ESOTERIQUE DE LA SPHERA DE LA PLENITUDE D'ÊTRE

Nous pouvons faire l'expérience des formes phénoménologiques de la présence énergétique lumineuse et de l'expression lumineuse énergétique de la plénitude d'Être. Il s'agit là de notre dimension existentielle lumineuse et ésotérique, présente au cœur de notre expérience humaine. Cette expérience de l'énergie lumineuse est à la fois en nous, autour de nous, et nous incarne. Nous incarnons le champ lumineux de l'énergie de plénitude d'Être, et ce champ lumineux nous enveloppe et nous protège. Notre champ naturel d'énergie lumineuse métabolise l'expérience, y compris l'expérience traumatique. Cette métabolisation de l'expérience génère davantage d'énergie lumineuse et accroît la puissance lumineuse de la clarté. La luminosité métabolise l'expérience. La luminosité métabolise le traumatisme.

Notre champ naturel d'énergie lumineuse de plénitude d'Être est la source naturelle de notre Sphera de plénitude d'Être. Notre champ lumineux de conscience de plénitude d'Être est la source naturelle de la sphère collective créative de notre champ lumineux de conscience de plénitude d'Être. L'expérience créative nécessite la liquidité de la plénitude lumineuse infusant notre esprit concret, notre corps concret et nos intériorisations mentales familiales. La libération est fonction de la créative liquidité lumineuse de la plénitude d'Être. Dans cette liquidité de la plénitude d'Être, nous pouvons traverser la fixité des

phénomènes et l'enfermement de notre contexte et de notre pensée concrète.

Il est vrai que deux consciences valent mieux qu'une. Contempler, voir ou regarder de manière pré-réflexive à travers notre propre champ de conscience primordiale innée vers les phénomènes, nous ouvre le champ ésotérique de la plénitude d'Être. Lorsque nous entrons dans la conscience et la transmettons aux autres, le champ de l'Être et de la plénitude d'Être nous incarne tout en incarnant collectivement le champ lumineux de la conscience. Dans cette incarnation mutuelle du champ de la conscience, une sphère d'énergie de plénitude d'Être entoure chaque individu, chaque couple, chaque groupe. Le champ de la plénitude d'Être n'est pas seulement en nous, il enveloppe notre incarnation, individuellement et collectivement.

LE CHAMP PHENOMENOLOGIQUE DE LA LUMIERE DE LA PLENITUDE D'ÊTRE COMME SPHERA

Cette Sphera contient et accueille notre expérience individuelle du champ de plénitude d'Être, tout en contenant et accueillant notre expérience partagée de plénitude en couple et en groupe créatif lumineux. Cette connaissance, ce ressenti et cette expérience directe de la Sphera sont essentiels pour travailler avec le champ de la conscience incarnée. La puissance de notre transmission du champ lumineux de la conscience reflète notre compréhension personnelle et collective de la Sphera. Lorsque cette Sphera est ressentie personnellement ou collectivement, la transmission du champ lumineux intemporel de la conscience s'en trouve amplifiée. L'expérience de la Sphera renforce et incarne la dimension cosmologique lumineuse de notre transmission de l'énergie et de la luminosité de notre champ de conscience énergétique vivante et de plénitude d'Être.

LA SPHERA NOUS INCARNE AUTANT QUE NOUS INCARNONS LA SPHERA

La manifestation de la Sphera, qui nous incarne tout comme nous incarnons la Sphera, nous protège contre la perte facile de cette énergie de plénitude d'Être et nous aide à maintenir la continuité de cette plénitude énergétique lumineuse. Cette Sphera nous protège aussi contre l'internalisation et l'introjection d'énergies négatives ou destructrices venant vers nous. Présente au-deESUs, autour et à l'intérieur de nous, elle accroît grandement notre capacité à métaboliser l'expérience vécue et ses énergies, y compris les traumatismes.

Lorsque la Sphera est présente en nous, autour de nous, et autour d'un groupe collectif avec qui nous travaillons, la capacité individuelle à métaboliser l'expérience s'en trouve grandement augmentée, tout comme la capacité collective se trouve renforcée.

Une fois la Sphera formée autour et à travers nous, elle peut être facilement re-manifestée, la forme subtile de la Sphera subsistant même après sa disparition apparente. La Sphera est la manifestation de la conscience intemporelle dans le temps. Lorsqu'elle se dissout, sa dimension subtile reste implicite dans le champ de conscience intemporelle.

De plus, la Sphera semble contenue à la fois dans l'espace et la distance. Pourtant, même lorsque forme et informe semblent limitées spatialement et temporellement, la forme de la Sphera n'est pas restreinte à l'espace-temps physique. La Sphera est à la fois conscience intemporelle dans le temps et incarnation vivante du champ de vastitude dans les horizons temporels.

Une fois la Sphera formée et maintenue, elle peut être réévoquée à tout moment, dans le temps et dans l'espace. Elle est l'auto-manifestation du champ de l'immanence de la plénitude d'Être, aussi bien dans le temps que dans l'espace. Ce n'est pas un drame transcendantal où l'Être serait absent, mais un champ d'immanence infini dans ses horizons, vaste et multidimensionnel. Le champ d'immanence de la plénitude d'Être est un champ d'unité et de conscience égalitaire. Ce champ d'immanence, de plénitude lumineuse, s'incarne aussi bien personnellement que collectivement.

Puisque ce champ d'immanence manifeste notre incarnation de la Sphera, celle-ci est aussi la porte multidimensionnelle vers l'ouverture de la dimension archétypale de la plénitude d'Être et de la conscience accrue. Notre incarnation de la Sphera ouvre la porte vers l'expérience de notre fondement en tant que source. Cette Sphera se manifeste le plus aisément dans la vie ordinaire, au sein d'un groupe collectif, d'un couple, d'une famille ou d'un champ générationnel collectif de participants.

Notre incarnation personnelle du champ de conscience primordiale reflète et soutient l'incarnation de la Sphera. Pour certaines personnes, devenir la conscience primordiale, c'est incarner la gnose de la plénitude d'Être, la perception directe de plénitude. Notre conscience primordiale activée est la Sphera : on peut vivre toujours dans la Sphera et mourir dans la Sphera, vie après vie, mort après mort.

La nature de cette Sphera, en tant que plénitude vivante d'Être, est toujours multidimensionnelle. De la Sphera comme monde

ordinaire, la porte peut s'ouvrir sur la dimension archétypale de la Sphera, toujours présente en soi mais pas toujours explicitement activée. Lorsque la Sphera est présente en nous et autour de nous, la dimension archétypale est proche et peut être révélée : l'archétypal devient explicite dans la présence de la Sphera.

Il arrive qu'un membre de la Sphera soit particulièrement relié à la dimension archétypale de la plénitude d'Être, qu'il en soit conscient ou non. Une telle personne peut aider à faire émerger la dimension archétypale dans la Sphera. Le pouvoir de la Sphera est la résonance : la résonance multidimensionnelle entre ses membres fait émerger la puissance latente du champ multidimensionnel de la Sphera.

L'expérience la plus intime des membres est une porte d'accès pour le collectif à la présence archétypale de la luminosité de la plénitude d'Être. L'implicite devient explicite.

Au sein de la dimension archétypale réside toujours la Source, le fondement élémentaire de l'Être qui peut être rendu plus explicite au sein de la Sphera. La Source est le fondement même de l'Être, d'où émane la manifestation de la Sphera. Cette dimension de la Sphera n'est jamais éloignée, car il n'y a pas de distance dans ce champ d'immanence. Le fondement de l'Être comme source est le qui de la Sphera, reflétant le qui archétypal des participants. Cette révélation est subtile mais essentielle pour comprendre la nature du champ de l'Être manifesté comme Sphera.

Plus nous sommes proches du fondement de notre propre Être, plus notre capacité à métaboliser l'expérience vécue sera puissante. L'expérience non métabolisée est transformée par la lumière de notre conscience, lumière du fondement de l'Être. Notre propre fondement d'Être est intimement lié à la Sphera comme fondement d'Être des participants.

Une fois la Sphera activée et auto-manifestée, elle reste toujours proche de la source, en étant sa manifestation. Elle manifeste le champ de l'Être à travers les êtres, qui sont multidimensionnels et infinis dans leurs horizons. C'est là notre nature expérientielle profonde en tant qu'êtres humains.

La Sphera est notre dimension ésotérique d'existence humaine. Quand la Sphera se manifeste, elle symbolise et indique le domaine ésotérique de l'Être lumineux et de la plénitude lumineuse en automanifestation dans notre vie.

Nous pouvons aller bien au-delà de l'expérience mentale exotérique des phénomènes. Les phénomènes exotériques reflètent la chosification concrète de la causalité. Les qualités concrètes de cause à effet relèvent souvent de la pensée opératoire concrète, de la

perception réifiée et de la pensée cognitive figée. Cette pensée est utile dans les événements techniques, mais lorsque tout devient technique, tout peut se figer. L'amour devient objet, tout devient chose : l'esprit disparaît. C'est un problème fondamental de notre univers technologique.

Pour beaucoup, la méditation est devenue un refuge dans le vide impuissant, le néant sans pouvoir. Il n'y a ni être ni plénitude d'Être, ni soi, ni altérité pleine d'Être. C'est une expérience profondément déformée de la plénitude de notre « qui ». Beaucoup se réfugient dans la densité du manque, de l'absence, de l'ignorance concrétisée de l'Être et de la plénitude. Dans le Dzogchen existentiel, cela s'appelle MA RIGPA : l'ignorance de l'Être lumineux et de la plénitude lumineuse.

Notre espace créatif de conscience lumineuse disparaît. L'espace potentiel disparaît. L'énergie de la conscience primordiale lumineuse disparaît. Il ne reste qu'un vide solipsiste et l'absence d'Être et de plénitude. La plénitude lumineuse disparaît. Le soi plein d'Être disparaît. La radiancé de la conscience de plénitude disparaît.

Comme Hegel l'a formulé dans sa *Phénoménologie de l'Esprit*, il ne reste que l'illusion psychologique de l'UNIQUE qui sait absolument. Le maître est celui qui sait absolument, réactivant sans cesse la relation éternelle maître-esclave, tant sur le plan personnel que social ou religieux.

De nombreuses traditions méditatives réitèrent ce schéma maître-esclave : le maître ou le gourou devient celui qui sait absolument. Ou bien, comme l'Église le proclame, hors de cette église point de salut, l'infailibilité reposant sur une croyance infantile.

L'absence de plénitude créative intérieure engendre ce désir du « celui qui sait absolument » depuis l'expérience interne du vide, de l'absence, du manque de plénitude lumineuse.

Le psychanalyste français Jacques Lacan éclaire notre désir du père symbolique comme celui qui sait absolument. Ce désir révèle notre manque ontologique profond d'Être et de plénitude. Le pouvoir du gourou lumineux nous échappe s'il n'est pas aussi en nous, et cela accentue le manque de sagesse comme perception directe de la plénitude d'Être. Le gourou symbolique est le pouvoir d'autorévélation de l'Être en nous. Accéder à notre conscience la plus intime, c'est accéder à ce pouvoir d'autorévélation lumineuse.

Longchenpa, maître *Dzogchen* du XIV^e siècle, montrait comment la pensée opératoire concrète peut nous priver de l'expérience de la plénitude lumineuse et de la dimension énergétique de la conscience pleine. La pensée concrète est dense, lourde, factuelle, entifiée.

Dans ce contexte, le changement personnel est limité : peu de fluidité, peu de liquidité dans l'esprit ou l'expérience psychologique réifiée.

L'expérience créative lumineuse nécessite la liquidité de la plénitude lumineuse. L'émancipation humaine exige que cette liquidité lumineuse infuse notre esprit, notre corps, nos intériorisations familiales. La libération même est une fonction de la luminosité, car elle permet de traverser la stagnation des phénomènes et celle du contexte ou de la pensée concrète.

NOTRE EXPERIENCE ESOTERIQUE

Pour voir, contempler ou porter un regard préréflexif à travers notre propre champ d'attention primordiale sur les phénomènes, nous ouvre la perspective ésotérique et la dimension ésotérique de la conscience humaine. Cette dimension ésotérique est notre expérience humaine la plus intime du Fond de la Pleine-Luminosité de l'Être.

Ces formes lumineuses et énergétiques de notre vision expérientielle des phénomènes reflètent le déploiement de formes dynamiques iESUes de notre Force Vitale lumineuse. Notre perception ésotérique nous permet de ressentir et d'incarner des formes lumineuses de plénitude énergétique dans notre automanifestation, en nous et à travers notre manifestation pleine d'Être chez autrui. La plénitude lumineuse est une expérience béatifique. Dans l'expérience opératoire concrète exotérique, la transformation de la forme concrétisée demeure limitée, tandis que dans le champ lumineux ésotérique de la plénitude, la forme imprégnée de plénitude peut se transformer. L'expérience créative lumineuse convertit les phénomènes en formes lumineuses de plénitude.

Dans la seule sphère mentale, la mécanique du changement et de la transformation demeure contenue dans la densité opératoire concrète. Au sein du champ de la conscience lumineuse, dans le champ de la plénitude lumineuse, la fluidité des formes peut être vécue et mobilisée dans notre création de formes et nos expériences vécues, ainsi que dans l'expression vivante de notre ressenti.

Ces formes énergétiques et lumineuses de la plénitude sont ressenties comme des présences subtiles et fluides. Certains phénoménologues, tels qu'Eugene Gendlin, décrivent cette expérience lumineuse, ou notre articulation lumineuse expérientielle, comme l'expérience implicite devenant explicitement une connaissance lumineuse et l'expérience lumineuse de la plénitude

explicitement vécue. Ou, comme le dit Heidegger, « le langage est la maison de l'Être ».

En se concentrant sur notre ressenti expérientiel, ce ressenti s'ouvre à la pleine luminosité ressentie. En se focalisant sur ce ressenti lumineux, la plénitude lumineuse de notre monde ordinaire s'ouvre à la dimension archétypale lumineuse de la plénitude. Au fur et à mesure que cette ouverture archétypale lumineuse s'approfondit, la manifestation archétypale du champ de plénitude se révèle, et le Fond de notre Être peut émerger comme Source ainsi que comme activation lumineuse de l'expérience de notre Qui le plus profond en tant que Source.

Nous commençons à ressentir l'envergure de la Source et notre automanifestation créative comme participation à la création de la Source. Nous commençons à ressentir notre « Qui » comme une expression de la manifestation créative de la Source.

Notre dimension implicite lumineuse devient explicitement articulée et manifestée. Cette automanifestation implicite vers la manifestation explicite apparaît lorsque nous nous concentrons de façon expérientielle sur le ressenti de notre expérience d'automanifestation intérieure, la phénoménologie intérieure devenant lumineusement manifeste dans le monde phénoménologique. C'est l'expérience ésotérique de la plénitude lumineuse qui se manifeste dans le vécu, en tant que connaissance lumineuse et pleine d'Être dans notre monde. Il s'agit là de l'expérience créative ésotérique de la connaissance du champ de la plénitude, champ de conscience lumineuse énergétique incarnée en formes.

PEINTURE ET PRESENTATION ARTISTIQUE COMME AUTO-MANIFESTATION LUMINEUSE

Ce proceSUs de perception expérientielle et d'automanifestation vécue devient une manifestation dramatique à la fois dans notre expérience directe des formes artistiques et dans notre expression artistique pleine d'Être.

En vérité, toute expérience vécue peut devenir une forme artistique lumineuse de présentation pleine d'Être. La peinture est une forme dramatique de manifestation artistique de la dimension lumineuse et énergétique de notre expérience phénoménologique et de notre perception. Nous auto-manifestons notre expérience phénoménologique lumineuse dans le monde comme une présentation du monde elle-même. Même un simple geste de la main peut être une manifestation artistique de la plénitude dans ce monde

plein d'Être. Dans notre plénitude consciente incarnée, chaque manifestation peut être artistique et donc source de libération intérieure.

L'autolibération est l'expérience lumineuse de la phénoménologie comme manifestation de la conscience pleine et radieuse d'Être. D'une certaine façon, nous élargissons peu à peu notre champ d'expérience de la libération intérieure, au sein et comme phénomène.

Une expérience de félicité phénoménale comme conscience est un baiser. Parfois, un baiser n'est pas qu'un baiser. Parfois, il est ce baiser d'Être, ce phénomène qui amène l'expérience lumineuse de la non-dualité dans l'expérience dualiste de deux lèvres qui se rejoignent. La libération, c'est l'expérience de la non-dualité vécue au sein de l'expérience dualiste. Le baiser ouvre le vaste champ de la non-dualité à l'intérieur de la dualité.

Au fur et à mesure que nous élargissons notre gamme d'expérience de la non-dualité au sein de l'expérience dualiste, la palette de l'expérience s'étend, et à partir du baiser vécu dans la non-dualité, on peut éprouver la plénitude même dans un combat à mort. Dans ce conflit mortel de survie, même en défaisant l'adversaire, cette déconstruction de sa vie se déroule dans l'expérience non-duelle de l'unité d'Être.

On perçoit la plénitude de la forme et la nature lumineuse de la non-dualité, entre et au sein de nos formes pleines d'Être, même si cette forme singulière doit être anéantie pour notre survie – comme à la guerre. L'Être de cet être est pur, mais sa forme incarnée peut être mortelle et doit être détruite. Tout cela s'opère dans le champ de notre conscience de plénitude. Dans l'intensité du conflit, il se peut que nous nous retrouvions à manifester et à incarner, ou à être incarnés dans cette sphère naturellement.

Nous pouvons vivre la peinture comme articulation visuelle de notre expérience phénoménologique la plus intime, et comme manifestation visuelle et lumineuse de notre connaissance énergétique intérieure du phénomène. Les formes picturales peuvent refléter, articuler et auto-manifester la dimension lumineuse et énergétique de notre expérience de la non-dualité dans les phénomènes d'Être lumineux.

Ce don d'automanifestation émerge de notre expérience directe de la non-dualité, en tant que Gnose, *Jnana* ou *Yeshe* (sagesse). *Gnose*, *Jnana*, c'est la connaissance directe de l'Être et de sa plénitude en nous et à travers les phénomènes du monde. *Yeshe* est la sagesse de la perception et de l'expérience directe de l'Être et de la plénitude

lumineuse des phénomènes. Nous connaissons les phénomènes de manière dualiste et nous connaissons, de façon non-duelle, l'Être du phénomène. En connaissant notre propre Être, on accède à l'Être lui-même, et l'Être des phénomènes, à la fois directement et dans notre union non-duelle en tant que plénitude lumineuse.

Notre connaissance expérientielle directe de la plénitude lumineuse des phénomènes et de notre expérience incarnée la plus intime de cette énergie d'Être est notre expérience auto-libératrice de l'Être et de la plénitude. Nous pouvons incarner la Shakti. Nous pouvons vivre dans le champ lumineux de la Shakti, vivre la force vitale pleine d'Être. Cette Shakti est notre source d'automanifestation ésotérique. Voilà l'expérience ésotérique de la plénitude de l'Être en toute circonstance et dans chaque événement.

LE DOMAINE DE LA PHÉNOMÉNOLOGIE EXISTENTIELLE

Dans le domaine de la philosophie existentielle et de la phénoménologie existentielle, Heidegger a déplacé son regard, quittant la perspective transcendantale phénoménologique partagée avec Husserl. Cette perspective transcendantale est celle du « témoin », du regard objectivant, de la perception mentale intentionnelle des phénomènes. Heidegger a transformé sa perception transcendantale de l'expérience vécue en une perception directe et naturelle de la plénitude énergétique et lumineuse de l'expérience incarnée, champ d'attention primordiale infini par ses horizons, vaste et multidimensionnel.

Sa vision transcendantale s'est muée en connaissance directe de l'immanence pleine d'Être. La phénoménologie est devenue l'étude expérientielle de notre immanence vivante au sein de l'Être des phénomènes, et dans l'infinité des phénomènes lumineux pleins d'Être.

Dans l'expérience existentielle de la conscience selon Heidegger, il y a automanifestation de la plénitude des phénomènes qui transparait ou irradie à travers eux. Ce regard phénoménologique s'approfondit sans cesse, et Heidegger propose cette vision implicite de l'expérience de la plénitude énergétique et lumineuse des phénomènes.

La phénoménologie ontologique de Heidegger est devenue l'expérience directe de la LUMIÈRE des phénomènes pleins d'Être, ainsi que de l'énergie ou de la force qui les anime. Cette force lumineuse et énergétique révélant notre expérience de l'Être et des phénomènes pleins d'Être constitue le pouvoir de révélation, le pouvoir d'*Aletheia*. Ce pouvoir d'*Aletheia* se manifeste de façon créative dans nos formes artistiques imaginaires et visionnaires. Les

formes visionnaires artistiques sont l'expression artistique et la manifestation de notre expérience phénoménologique.

Cette *Aletheia*, ce pouvoir d'autorévélation en phénoménologie, en *Dzogchen* et dans le shivaïsme du Cachemire, est appelé le pouvoir du *Guru* ou du *Logos*. Le *Guru*, le *Logos* ou *Aletheia*, c'est le pouvoir d'autorévélation de la plénitude en toi comme en moi. Cette puissance n'est pas une personne. Elle peut se personnifier en chacun(e). C'est le pouvoir de l'archétype du *Guru*, du *Logos* ou de l'*Aletheia*. C'est le pouvoir lumineux, énergétique, du savoir direct – *Gnose*, *Jnana*, *Yeshe* (sagesse). Ce pouvoir symbolique du *Guru* archétypal n'est pas l'expérience de la relation maître-esclave, mais l'expérience de l'autolibération à travers l'automanifestation de notre propre plénitude lumineuse dans ce monde d'Être.

CONSCIENCE ET LE CHAMP DE LA PLENITUDE

Dans la tradition de la phénoménologie existentielle, cette connaissance de la plénitude des phénomènes et de l'énergie ou Shakti des phénomènes ne relève pas de la seule pensée. Notre esprit connaît la forme. Cette vision de plénitude se manifeste lorsque l'on intègre l'esprit dans le champ primordial de conscience. L'esprit connaît les phénomènes et leurs formes. La connaissance de notre conscience primordiale, c'est notre Être reconnaissant l'Être. La connaissance de notre conscience lumineuse pleine d'Être, c'est la connaissance de l'Être en soi et de l'Être des phénomènes.

L'être humain peut connaître directement l'ÊTRE. Notre conscience primordiale connaît directement l'Être. En phénoménologie, Heidegger a introduit cette manière de connaître dans une science de l'expérience. Il a montré comment le *Dasein* (être-là, plénitude d'Être) connaît l'Être et la plénitude des phénomènes.

Hegel avait aussi mis en lumière cette conscience sans forme, ce savoir de la plénitude, dans la dramaturgie de la libération : l'autolibération du rapport maître-esclave, l'affranchissement du Savoir Absolu ! C'est la libération de la grandiosité humaine de l'aspiration infinie à l'omniscience et à l'omnipotence. Telle est la grandiosité de bien des traditions religieuses patriarcales, mais aussi celle de dictateurs ou de figures monstrueuses, comme Hegel le décrit clairement.

En phénoménologie existentielle contemporaine comme dans la tradition *dzogchen* ancienne, il existe deux façons de connaître : par l'esprit, et par la conscience. Le mot conscience peut avoir deux sens : il y a la conscience mentale, comme être conscient de sa main ; et il y

a la conscience primordiale ou directe, qui est conscience de la plénitude ou de l'Être des phénomènes. Cette connaissance, c'est la *gnose*, le *jnana* ou *yeshe*, la sagesse du savoir direct.

Cette conscience qui connaît l'Être et la plénitude des phénomènes, c'est la perception directe, l'expérience directe. C'est la sagesse. La *gnose* ou la sagesse n'est ni omnipotence ni omniscience, contrairement à ce qu'espèrent bien des traditions philosophiques orientales ou occidentales. La *gnose* ou la sagesse est simplement un savoir expérientiel direct.

Notre esprit connaît la forme, notre conscience connaît l'Être. En réalité, notre conscience primordiale est la connaissance, par notre Être, de l'Être lui-même. La tradition *dzogchen* utilise « sems » pour la connaissance de l'esprit, et « *semsde* » pour la conscience, en tant que connaissance primordiale directe de l'Être. Heidegger appelait cette capacité de connaissance directe de l'Être : *Da Sein*.

VISION EXOTÉRIQUE

De nombreux premiers phénoménologues ne pouvaient dépasser leur esprit, ni aller au-delà du savoir ou de la connaissance exotérique. Plusieurs demeuraient limités à la connaissance psychologique ou ontique, incapables de transcender le savoir intentionnel de l'esprit. Peu pouvaient accéder à la conscience pleine d'Être, à cette conscience qui connaît l'Être. De plus, nombre d'entre eux ignoraient comment intégrer la connaissance de l'esprit à celle de la conscience pleine d'Être, afin d'expérimenter les phénomènes et leur plénitude ontologique.

L'ACCENT EXOTÉRIQUE DE HUSSERL ET L'APPROCHE ESOTÉRIQUE DE HEIDEGGER SUR LE MONDE VECU

Husserl mettait l'accent sur la connaissance intentionnelle de l'esprit, sur la manière dont celui-ci perçoit les phénomènes et saisit intuitivement leur essence. Heidegger, lui, ouvre la porte immense de notre conscience primordiale lumineuse, permettant d'accéder à la plénitude de l'Être des phénomènes, au champ de la plénitude et à l'ÉNERGIE lumineuse de la Présence ontologique pleine d'Être. Sa vision philosophique rejoint celles, très anciennes, du *Dzogchen* et du shivaïsme tantrique du Cachemire, qui reconnaissent la conscience humaine comme expérience de la lumière et de la plénitude de l'Être.

La lumière énergétique chatoyante de la plénitude et l'expérience non duelle de notre rayonnement au sein de l'Être lumineux des phénomènes peuvent émerger dans notre propre champ inné de conscience primordiale. Suivant Hegel, Heidegger mène la phénoménologie vers la dimension ésotérique de la connaissance de la

plénitude de l'Être et des manifestations lumineuses et énergétiques de l'Être à travers les étants.

CONNAISSANCE ESOTERIQUE ET EXPERIENCE ESOTERIQUE : DEPASSER LA VUE EXOTERIQUE

Heidegger, Merleau-Ponty, Eugene Gendlin, Michel Bitbol et d'autres phénoménologues modernes ont compris que l'on pouvait intégrer la connaissance de l'esprit à celle de la conscience. Cette intégration permet d'accéder directement à la plénitude énergétique des phénomènes. Dans cette union entre l'esprit qui connaît les phénomènes et la conscience qui saisit leur plénitude, on pénètre le domaine ésotérique de la Présence vivante de la Conscience intemporelle au sein du temps.

L'ESSENCE DU DOMAINE ESOTERIQUE DE LA CONSCIENCE PRIMORDIALE : L'INTEMPORALITE AU CŒUR DU TEMPS

La conscience intemporelle peut être expérimentée en elle-même, mais aussi simultanément, au sein du temps et des phénomènes temporels. Le temps et le déploiement du temps sont le déploiement des phénomènes. Les phénomènes s'accomplissent comme temps, et le temps comme phénomènes.

Être dans la conscience intemporelle au sein du temps, c'est l'autolibération. Hegel dirait qu'être dans cette conscience, c'est être libéré de la peur de la mort, et, par là même, affranchi du rapport maître-esclave sous toutes ses formes, y compris face à Dieu ou aux dieux. On s'affranchit de l'aspiration à la connaissance absolue.

Heidegger décrit quatre temporalités : le passé, le présent, le futur et, en quatrième, la conscience intemporelle. Vivre dans cette conscience intemporelle au sein du temps, c'est suivre le chemin de l'auto-libération. C'est aussi, à partir de la « quatrième temporalité », accéder de façon compatissante au temps passé, présent et futur. Dans le Dzogchen, la conscience intemporelle est nommée Sangwa Yeshe.

Il ne s'agit pas d'une illusion d'omnipotence ou d'omniscience. Ce n'est pas le chemin de la grandiosité, ni celui de devenir des dieux. Cette expérience n'exige pas d'innombrables éons ; elle est naturelle et accessible à tous, indépendante de toute religion ou culture.

LA SPHERE COLLECTIVE

Ce champ collectif de la conscience peut être celui de deux amoureux, d'un·e enseignant·e et d'un·e élève, d'un groupe de policiers, d'une famille, ou de mon séminaire avancé de psychothérapie phénoménologique du mercredi matin depuis trente

ans. Le collectif peut prendre toutes les formes à partir de deux personnes ou plus.

Au sein de ce champ collectif, nous pouvons collectivement accéder à l'expérience ésotérique du champ lumineux de la plénitude, et transmettre ensemble ce champ à d'autres membres du groupe. Ainsi, la sphère collective devient le lieu de l'expérience de la conscience directe et non conceptuelle du champ de la lumineuse plénitude. Ce champ est aussi le champ énergétique vibratoire, le champ de la Shakti, la force universelle de vie, continuellement manifestée dans la sphère collective.

Le collectif est soutenu par la sphère du champ lumineux de l'énergie et de la résonance. Les membres incarnent ce champ de plénitude lumineuse, et en retour, le champ les porte. On y ressent souvent une profonde protection. L'intensité du champ accroît la perception directe et non conceptuelle, la gnose. L'expérience de la conscience intemporelle dans le temps se renforce et s'incarne. La continuité du sentiment d'Être s'approfondit, tout comme la puissance de la transmission du champ de plénitude, l'expérience de la non-dualité dans la dualité, et la capacité d'autolibération.

Comme le disait souvent Erving Polster, grand psychothérapeute existentiel : « Deux consciences valent mieux qu'une ! » Notre champ de conscience, en tant que plénitude, est celui de l'énergie infinie, vaste et multidimensionnelle. Ce champ est à la fois la source des phénomènes et les phénomènes eux-mêmes.

Dans la sphère, on peut apprendre à transmettre son propre champ de conscience lumineuse à autrui, à amplifier ou apaiser l'intensité de cette plénitude, et à utiliser l'énergie pour dissoudre les blocages mentaux ou métaboliser des états d'expérience difficiles. Les traumatismes se transforment plus aisément dans le champ de la conscience intemporelle au sein du temps, qui est, en soi, autolibérateur.

Cette compréhension phénoménologique expérientielle révèle que le phénomène et sa source sont intimement unis dans la conscience pleine d'Être. L'Être est à la fois la manifestation des phénomènes, et le phénomène de la plénitude. Une prière du *Dzogchen* Nyingma dit :

Puissè-je faire l'expérience de tous les phénomènes comme du *dharmakaya*, puissè-je faire l'expérience de tous les phénomènes comme du sol de l'Être, puissè-je faire l'expérience de tous les phénomènes comme de la Source.

LE QUI

La conscience d'égalité amène à la compréhension ontologique de l'expérience humaine, manifestant notre « Qui » comme personne, à la fois ontologique et ontique, ontologique et psychologique. Ce « Qui » n'est pas seulement psychologique : il est, en essence, ontologique. Il est la conscience intemporelle dans le temps. Notre « Qui » n'est pas seulement l'esprit : nous avons un esprit, mais nous sommes notre « Qui », notre Être comme « Qui ». Nous sommes plénitude de « Qui ». Nous NE SOMMES PAS notre esprit. Nous avons un esprit. La source créatrice de notre conscience est notre « Qui » le plus intime.

Ce « Qui » est la source créative de notre autolibération. Il est la manifestation créative de la pure conscience comme plénitude d'Être et d'identité. Le monde est fondamentalement personnel, tout comme notre conscience innée. Quand on perd le « Qui », on perd la source créative intérieure. Notre « Qui » n'est décidément pas seulement un produit de l'esprit ; l'esprit peut participer, articuler, exprimer cette plénitude. Le « Qui » est conscience intemporelle dans le temps, intimement lié à la Source de plénitude.

Souvent, on pense que notre esprit est notre soi. Mais si nous avons un esprit, notre « Qui » n'est pas l'esprit. La source créatrice pleine d'Être est en nous, comme nous, en notre propre « Qui » ontologique. L'artiste véritable crée depuis cette expérience profonde : son « Qui » est la source créative de sa propre vie pleine d'Être. Son intériorité consciente et créative est son « Qui » comme conscience intemporelle incarnée dans le temps, vaste et multidimensionnelle.

La force créatrice de la conscience pleine d'Être est notre propre « Qui », vaste et multidimensionnel. Ce « Qui » est conscience intemporelle dans le temps, la conscience intemporelle étant le « Qui » se déployant dans le temps : passé, présent, futur. Notre « Qui » est cette conscience pleine d'Être, lumineuse, infinie et multidimensionnelle. Nous pouvons concentrer la puissance de cette conscience intemporelle sur le présent, le passé ou le futur. Tel est le pouvoir de la transmission ontologique.

Références

Bauer, R. *The Timeless Interface of Dzogchen and Contemporary Existential Phenomenology*. Transmission: The Journal of The Awareness Field. Vol. 20.2021.

Bauer, R. *An Existential Tantric Dzogchen Consultation: A Phenomenology*: The Journal of The Awareness Field. Vol. 9. 2020.

Bauer, R. *The Absence of Self: An Existential View of The Anatman Experience*: The Journal of Philosophical Investigations, 2019.

Bauer, R. *The Direct Experience of Our Ontological Sense of Being as Self*. *Transmission: The Journal of The Awareness Field*. 2017.

Bauer, R. *Experiencing the Archetypal Realm: A Phenomenology of Self Liberation*. *Transmission: The Journal of The Awareness Field*. Vol. 8. 2017.

Bauer, R. *The Nature of Awareness as Tantra: A Phenomenology*. *Transmission: The Journal of The Awareness Field*, Vol, 20. 2021.

Bauer, R. *The Phenomenological Method in Light of Our Mind Knowing Phenomenological Forms and Our Awareness Knowing Phenomenological Being*. *Transmission: The Journal of The Awareness Field*. *Transmission: The Journal of The Awareness Field*. Vol. 20. 2021.:

Bauer, R. *The Natural Hiddenness of the Luminous Experience of Being within Human Beings*. *Transmission: The Journal of The Awareness Field*, Vol. 8. 2017.

Bauer, R. *Mind as the Knower of Forms and Awareness as The Knower of Being: A Phenomenological View*. *Transmission: The Journal of The Awareness Field*. Vol. 8. 2017.

Bauer, R. *A Phenomenological Dzogchen View of The Being-fullness of Human Formlessness and The Being-fullness of Human Form*. *Transmission: The Journal of The Awareness Field*, Vol 20. 2022

Deleuze, G. *Pure Immanence: Essays On A Life*. Trans. Anne Boyman. New York: Zone Books.

Depraz, N. *The Phenomenological Reduction As Praxis*, In F. Varela and J. Shear(Eds) *The View from Within*: Thorverton: Imprint Academic, 1999.

Namkai Norbu Rinpoche, Adriano Clemente (1997) *The Supreme Source*. The Kunjed Gyalpo. Snow Lion Press.

Neumaier Dargyay, E.K. *The Sovereign All Creating Mind*. The Motherly Buddha. State University of New York Press. 1992.

Lacan, Jacques, *Écrits*, Norton press, New York 1977.

Longchen Rabjam. *The Precious Treasure of Genuine Meaning*. Berossana Publications. Ashland, Oregon. 2015.

Miron, Ronny. Hedwig Conrad-Martius: *The Phenomenological Gateway to Reality*. Springer Press, 2012

Muktananda, Swami, *The Play of Consciousness*. S.Y.D.A. Foundation 1971.

Kojeve, Alexandre, *Introduction to The Reading of Hegel*. Basic Books. 1980.

Winnicott, D.W. *Playing and Reality*. London, Routledge. 2004.

Wilkerson, Christopher, 2019. *The All Creating King* Independently Published.

Valby, Jim. 2018. Volume Seven, Kunjed Gyalpo Series. Longchenpa Commentary, *The All Creating Jing*. P.O. Box 232, Shelburne Falls, Ma. 01370. USA.

Capobianco, Richard. *Heidegger's Way of Being*, University of Toronto Press. 2014.

Capobianco, Richard. *Heidegger's Being: The Shimmering Unfolding*, University of Toronto Press. 2022.

Corbin, Henry. *Creative Imagination in The Sufism of Ibn Arabi*, Bolling Series. Princeton, 1969.

Gendlin, Eugene. *Experiencing and The Creation of Meaning*. Evanston, Illinois. Northwestern University Press, 1967,

Lingpa, Dudjom. Dudjom Lingpa *Visions of The Great Perfection*. Translated by Alan Wallace, Wisdom Publications. 2015.

Ricoeur, Paul. *Freud and Philosophy*, Yale University Press, 1965.

Russon, John. *Infinite Phenomenology: The Lessons of Hegel's Science of Experience*. Northwestern University Press. Evanston, Illinois, 2016.

Dr. Yan, *Xin Qi Gong and Contemporary Science*, International Xin Qi Gong Association, 1960.

ANARCHISME ENTREMÊLÉ
LA SOCIÉTÉ COMME ŒUVRE
D'ART COMME ŒUVRE DE LA
SOCIÉTÉ

Simeon Nelson

Tout ce qui est solide se dissout dans l'air, tout ce qui est sacré est profané, et l'homme est enfin contraint de faire face avec des sens sobres à ses conditions réelles de vie, et à ses relations avec ses semblables.

Karl Marx et Friedrich Engels, *Manifeste Communiste* (1848)

L'art du progrès est de préserver l'ordre au milieu du changement, et de préserver le changement au milieu de l'ordre. Plus l'arrêt dans un système d'ordre non soulagé est prolongé, plus le crash de la société morte est grand.

Alfred North Whitehead, *Process and Reality*,

Les gens se demandent parfois quelle forme de gouvernement est la plus adaptée à un artiste. À cette question, il n'y a qu'une seule réponse. La forme de gouvernement la plus adaptée à l'artiste est l'absence de gouvernement.

Oscar Wilde, *The Soul of Man Under Socialism*

Prélude

L'anarchisme entremêlé rassemble de nombreux fils tissant ma pratique artistique en une vision d'une société planétaire radicalement excentrique et émancipée - une société plus qu'humaine - une société qui est l'œuvre de l'artiste et dont le travail est l'art de vivre.

L'origine de cette idée provient de mes rituels quotidiens de création artistique et des problèmes de base qui y sont associés, comme comment arracher une vie digne d'être vécue d'une société moins qu'idéale. La question d'une réalité contrefactuelle en est une conséquence naturelle, spéculant sur autre chose que celle dans laquelle nous nous trouvons, qui plane derrière une grande partie de mon travail.

“Les corps se déplacent au-delà d'eux-mêmes, entrant dans un espace qui les reçoit toujours pour communiquer et se mêler à la physicalité du monde. Être dans ce monde, c'est entrer sans cesse dans un espace matériel de radiance” (Mitchell, 2010). Andrew Mitchell, dans son étude, *Heidegger Parmi les Sculpteurs*, décompose brillamment la fascination de Heidegger pour les sculpteurs et la sculpture ; la résonance profonde avec son renversement de l'emprisonnement de la philosophie dans la ratiocination et la dissociation du monde de l'action et des choses.

La pratique artistique nous sensibilise à notre propre incarnation mondaine et nous accorde à l'incarnation de notre œuvre d'art dans le monde opérant sous les mêmes lois de la physique que nous, comme tous les autres corps. À mesure que nous augmentons l'échelle, nous constatons que la masse augmente plus rapidement que la surface, c'est pourquoi si nous, les humains, étions agrandis dix fois, nous aurions besoin de six jambes massives comme des piliers et nous serions à peine capables de bouger ou de respirer, nous ne serions en fait en

aucun sens humains. Si nous plongeons dans le monde des microbes de l'étang, nous constatons qu'ils sont ballottés dans le mouvement moléculaire minute de l'eau environnante. La pratique artistique, dans mon cas principalement la pratique sculpturale, nous fait réaliser à quel point les choses sont contingentes. Elle offre un aperçu d'autres réalités physiques situées sur des échelles de temps et de longueur allant du scintillement fantomatique du domaine quantique aux plus grandes structures de l'univers observable. Elle élucide le fait remarquable que mon corps humain existe au point médian de tout cela.

Travailler avec des feuilles et des longueurs de bois et de métal nécessite un dessin performatif dans l'espace avec mon corps, l'arc de la portée de mes bras - des vecteurs irradiant les confins étroits de mon atelier. C'est une expérience corporelle complète de muscles contractés, poussant depuis les tripes, les pieds agrippant le sol comme des racines d'arbre, les épaules brûlant d'acide lactique après des heures à pousser des planches de 8 par 4 à travers la scie à table. La proprioception est notre sens corporel de soi qui s'étend à nos outils et matériaux. Marteau, scie à table et tout le reste du matériel de nos ateliers deviennent notre corps étendu. La kinesthésie est le sens sculptural du poids, de la masse, du mouvement. C'est le vertige, la carnation extatique, la résistance obstinée de la matière. C'est aussi le plaisir profondément simple de la densité bosselée, du poids et de la chaleur du corps de mon nouveau-né dormant paisiblement sur mon bras, les membres pendants comme un petit mammifère arboricole en sécurité sur une branche à l'abri des prédateurs en dessous. Faire de l'art, c'est être dans un espace matériel de radiance.

Tout cela était latent dans ma pratique jusqu'à ce qu'il soit choqué en action par la pandémie. La clarté idyllique étrangement innocente du ciel bleu profond, innocent de traînées de condensation, écoutant comme pour la première fois la polyphonie du chœur de l'aube, résonnant maintenant à travers un vaste silence absolu. Le grondement et le bourdonnement des autoroutes et des métros de la ville déversant leurs millions de citoyens affairés choquant par leur absence. Nous ne pouvions pas ignorer la similitude avec les variations infinies sur l'annihilation de la race humaine dépeintes dans les films et les romans peuplant notre inconscient collectif. Qu'avions-nous fait ? L'humanité avait-elle tout gâché cette fois ? Le monde reviendrait-il un jour à quelque chose approchant ce que nous connaissions avant ? Fébrilement, nous avons breveté et publié des possibilités de changement systémique et de repenser la façon dont nous, en tant qu'espèce, vivons sur notre planète, puis nous sommes sortis de l'autre

côté. Mais notre inspiration et notre espoir, nos idées pour de nouvelles façons de faire les choses ont rencontré de plein fouet une insurrection voyageant dans la direction opposée, un resserrement des règles par un appareil administratif en plein essor, enhardi à intervenir dans nos fonctions les plus basiques, ce qui, pour moi, ressemblait à un mouvement postpandémique de la culture institutionnelle vers l'élimination de l'incertitude et du risque si oppressif et prescriptif que notre agence humaine de base et notre liberté sont menacées.

L'anarchisme entremêlé est un appel aux armes. Maintenir l'indépendance de pensée dans un environnement intellectuellement entropique est crucial pour la survie de nos libertés, sans parler de notre capacité à la gentillesse et à la bienveillance. À mesure que de plus en plus d'agences, la capacité d'agir avec soin pour nous-mêmes et pour les autres est externalisée à la pensée de groupe institutionnelle, nous devons maintenir notre autonomie et notre éthique activement et vigoureusement. Nous devons également pratiquer scrupuleusement notre perception critique, pour appréhender l'unicité et l'incertitude de ce qui est devant nous plutôt que d'imposer des abstractions indiscriminées. L'adoption institutionnelle rend les causes éthiques les plus dignes de sens inintelligibles car elle nous empêche de réfléchir à elles par nous-mêmes.

L'anarchisme est particulièrement adapté à cela car c'est un état d'esprit. Il n'a pas de manifeste ou d'idéologie. Il est extrêmement intéressé par la façon de penser et pas du tout par ce qu'il faut penser. La validité de toute conclusion à laquelle on parvient est déterminée par la réflexivité et la rigueur de la manière dont on y est arrivé. C'est une méthode improvisée, un système d'enquête ouvert. S'il a des principes, ils pourraient être l'impatience avec l'opinion reçue, le plaisir de l'hétérogénéité et la solidarité avec l'autre inconnaissable. Pour moi, c'est dialectique, tout comme dans ma pratique artistique, toujours tourner tout objet de votre attention vers son opposé, vous déstabiliser et déstabiliser votre pensée avant qu'elle n'ait le temps de se durcir. Toujours zoomer sur ce qui se passe et essayer de le regarder d'un point de vue inhabituel. Toujours essayer de désapprendre ce que les choses sont connues comme. Cela nécessite de se demander : est-ce que je prends une quelconque responsabilité ou fais-je une quelconque réflexion réelle ? Ou est-ce que je me contente d'assembler des platitudes toutes faites flottant commodément devant moi.

Les anarchistes et les artistes sont aussi indéracinables que les mauvaises herbes résistantes au Roundup même dans la société la plus réprimée et la plus corsetée. Ils sont très sceptiques de toute revendication d'autorité légitime ou de hiérarchie. L'absence de

pouvoir central ou d'État-nation dans l'anarchisme se reflète dans l'absence de déférence à la pensée centralisée ou à la certitude dans l'esprit de l'artiste. C'est une caractéristique essentielle de la pratique artistique - être sceptique de la société - de ses présomptions, de ses biais non reconnus, de la réification de la convention en vérité - dans laquelle on se trouve. L'art ne se laissera pas enfermer dans un pack plat métaphysique de possibilités préfabriquées. Les artistes et les œuvres d'art peuvent imaginer le monde à nouveau parce qu'ils ne laissent pas leurs conditions culturelles penser pour eux. Le travail de l'artiste n'est pas de fournir des expériences entièrement formées, mais de fournir les outils pour repenser le monde à nouveau.

L'atrophie de l'esprit et du corps est la conséquence du canalisation de la pensée et de l'action. L'externalisation de plus en plus de nos capacités et de notre agence se produit juste au moment où il semble que nous, en tant que culture, pourrions être sur le point de nous débarrasser de la carapace du dualisme cartésien et de réembrasser notre porosité, notre animalité - réentrelacer nos esprits incarnés et nos corps animés dans un monde réenchanté. L'anarchisme entremêlé est un plaidoyer pour se reconnecter au flux vibrant des relations, au réseau d'opérations et d'agences cosmologiquement étendu que la normativité occidentale nous nie.

L'anarchisme entremêlé spéculé sur la science, l'art et la culture contrefactuels qui ont émergé de changements apparemment triviaux dans les événements du passé récent ou historique. Cela est fondé sur l'interprétation des mondes multiples de la mécanique quantique qui implique que chaque événement à chaque moment a des résultats possibles infinis qui se réalisent dans des mondes possibles infinis. L'anarchisme entremêlé ne serait qu'un parmi cette infinité.

Une autre motivation significative est de racheter et de réconcilier une disjonction dans la pensée humaine exemplifiée dans la vision hobbesienne selon laquelle l'humanité brutale doit être rachetée par le contrat social et son opposé symétrique, la vision rousseauiste selon laquelle la société corrompt et brutalise l'humanité innée bonne. Comme le rappelle le philosophe Simon Critchley dans son livre, *The Faith of the Faithless* (CRITCHLEY, 2012), les racines de l'esprit anarchiste remontent à la doctrine biblique du péché originel. L'hérésie de l'esprit libre, la quête des mystiques médiévaux pour se débarrasser du péché originel en se vidant et en se purifiant pour devenir des réceptacles d'amour et de Dieu, posait une menace intolérable à l'autorité de l'Église médiévale pour laquelle beaucoup d'entre eux ont été brûlés sur le bûcher. L'alignement de l'autoritarisme avec Hobbes et de l'anarchisme avec Rousseau reste

une tension aussi grande aujourd'hui. L'art comme mode de praxis essentiellement anarchiste, incapable d'être instrumentalisé dans les impératifs néolibéraux des industries créatives. L'anarchisme se cache dans l'esprit autoritaire comme une grande menace.

Il résonne avec les pièges et les paradoxes de l'imagination utopique/dystopique de Jonathon Swift à *News from Nowhere* de William Morris. Huxley, Orwell, Atwood et LeGuin figurent tous, mais je suis plus redevable à Pyotr Alexeyevich Kropotkin, écologiste et anarchiste russe de premier plan. Son *magnum opus* mal compris et négligé, *Mutual Aid, A Factor of Evolution* (Kropotkin, 1902), a priorisé la coopération et la mutualité dans la nature et la société, prenant le darwinisme dans la direction opposée à la "survie du plus apte" impitoyable de Herbert Spencer et à l'eugénisme inquiétant de Francis Galton. C'est une protestation personnelle, un rempart éthique contre les excès oligarchiques et hyper-individualistes du néolibéralisme. Il travaille à partir de la valeur fondamentale de soin ou de préoccupation, de la primauté de la coopération et du mutualisme sur l'intérêt personnel et la compétition.

Florissant sur une autre branche de l'arbre de tous les mondes parallèles, l'économie et l'écologie de l'anarchisme entremêlé ont évolué différemment de celle que nous connaissons. Et tout cela à partir de points de départ, de bifurcations dans les flux d'événements, certains moments, bien que à peine remarqués lorsqu'ils se sont produits il n'y a pas si longtemps.

L'ordre sans État de l'anarchisme entremêlé réconcilie la tension entre l'individualisme et le collectivisme, la compétition et la coopération. Il s'inspire des innombrables instances documentées d'anarchie spontanée où les interactions entre les acteurs reposent sur les biens communs et le bien commun, un impératif éthique qui a surgi, par exemple, chez les Inuits de l'Arctique nord-américain, l'approche du "vivre et laisser vivre" des éleveurs de bétail en Californie où les différends sont réglés sans recours aux avocats ou aux procès juridiques et la confiance qui a perduré dans les nombreux réseaux commerciaux informels pan-méditerranéens qui existaient avant les États-nations. Il a démocratisé les moyens de production et réalisé la promesse des biens communs, les droits inaliénables des humains et des non-humains ancrés dans l'air et l'eau, les forêts et les montagnes de notre maison terrestre.

Pour aider à exposer les choses aussi clairement que possible, cet essai est en deux parties. La première partie traite des mentalités et des modes de pensée propédeutiques et hostiles à l'anarchisme entremêlé. La deuxième partie expose l'anarchisme entremêlé

proprement dit - implicitement comme une possibilité d'activer la vie quotidienne et explicitement comme une vision d'un nouveau monde reESUscité des cendres de l'ancien.

Partie 1 : Propédeutique

Figure et Fond

Mes étudiants disent parfois : « tout est connecté ». Je leur réponds, pouvez-vous être un peu plus précis, pouvez-vous qualifier cela ? Les regards vides en retour m'indiquent que les catégories de pensée disponibles pour eux sont vraiment mauvaises dans trois domaines cruciaux. Premièrement, penser en termes de flux et de relation, des vecteurs de cause à effet dans le temps et l'espace, une ontologie de proceESUs qui a été supplantée par une obsession de l'identité, avec l'essence fixe des choses préexistantes, une ontologie de substance. Nous avons oublié la science de l'arthrologie, de la connexion.

Deuxièmement, la conscience réflexive de sa propre expérience en première personne a été écartée au profit d'une compréhension théorique a priori qui saute l'étape d'être réellement présent à ce qui est devant vous. Un langage dénudé de généralisation, invoquant l'objectivité scientifique, ce que Husserl appelait « *l'attitude naturelle* » place la facticité de ce que nous rencontrons dans la vie quotidienne, comme déjà connu, regroupé en catégories, devant la chose elle-même. Pas besoin de chercher plus loin, personnes, arbres, bâtiments pour les appréhender dans la perspective unique en première personne qui s'ouvre à chaque rencontre, nous avons oublié comment prêter attention.

Cette quotidienneté moyenne est prise pour acquise - nous sommes laissés dans une ornière de dissociation de la richesse et de la merveille de ce que nous contemplons, de ce qui est devant nous. L'attitude naturelle suppose que le sujet est divisé de l'objet, le soi du monde. Elle soutient toute la structure théorique du positivisme, un système de pensée valorisant ce qui peut être objectivé scientifiquement, ou ce qui peut être prouvé logiquement ou mathématiquement - rejetant donc la perspective en première personne. D'autre part, la vision courante de l'art est sous-tendue par le même état d'esprit omniprésent et profondément enraciné qui considère la créativité comme exclusivement subjective et donc peu fiable.

Le troisième problème connexe est de ne pas penser dialectiquement, en tournant tout objet d'attention vers son opposé, en déstabilisant la pensée avant qu'elle n'ait le temps de se durcir.

Pouvons-nous envisager plus d'une idée simultanément ? Pouvons-nous appréhender quelque chose d'un point de vue autre que le nôtre ? La méthode dialectique est un type spécifique de dialogue entre les personnes, en soi ou entre les éléments d'une œuvre d'art. C'est une façon de tester une opinion, de trouver une meilleure voie à suivre, d'évaluer de manière critique ce que l'on fait, d'interpréter le travail d'un autre artiste, d'évaluer une opinion différente de la sienne. Elle aiguisé la capacité à penser de manière réflexive, à percevoir la connexion dans ce qui semble déconnecté et vice versa. C'est une façon de voir sous le capot des croyances conventionnelles couramment tenues et de faire de vous un meilleur artiste.

Je traite de ces questions dans une série d'exercices, par exemple Extended Self nous pousse à nous interroger sur la frontière entre soi et le monde. Les participants dessinent un diagramme, une figure, ou écrivent une liste d'autres personnes qui pourraient penser à eux à ce moment-là. Parents, conjoints, frères et sœurs ou une figure d'artiste inspirante occupent une place importante, mais lorsque nous pensons à des relations moins importantes que nous avons pu avoir, ce chauffeur de taxi en vacances, la personne bousculée dans la rue en allant au travail, aussi triviales soient-elles, toutes ces autres contiennent un peu de nous et vice versa, pour ainsi dire, parler du soi revient à se référer à une condition de frontière si complexe, si imbriquée, si saturée, tissée dans le flux de l'expérience que ce que vous ou moi contenons sans ambiguïté en nous se réduit à un point pratiquement sans dimension et ce qui est sans doit commencer sur l'horizon le plus large. Une société radicalement excentrique est celle dont le centre se déplace en dehors de sa sphère dans sa communion avec le cosmos. C'est un système aussi ouvert que possible, mais il ne renonce pas à sa capacité de se révéler et de se dissimuler sélectivement. Il commence et se termine en chacun de nous, ses constituants. Nos sphères se propagent comme des gouttes de pluie sur un étang à travers toute la société. même si la chute est logarithmique, un léger battement de chacun de nous est détectable à l'horizon.

Ainsi, cela donne un autoportrait plutôt plus complexe et nuancé. Et cela brise la tendance à l'identité solipsiste, ce que Charles Taylor appelait le soi tamponné qui empoisonne la façon dont nous, en Occident, pensons à nous-mêmes. La première question à poser en entreprenant un autoportrait est de savoir ce que nous représentons ou qui nous représentons lorsque tant de traces de l'autre sont en nous et nous en eux - une œuvre d'art émerge qui porte une perspective unique sur l'ensemble de la société avec elle.

Jung a écrit dans ses *Œuvres complètes* Volume 11 :

Le développement de la philosophie occidentale au cours des deux derniers siècles a réussi à isoler l'esprit dans sa propre sphère et à le séparer de son unité primordiale avec l'univers. L'homme lui-même a cessé d'être le microcosme et l'eidolon [image] du cosmos, et son 'anima' n'est plus la scintilla consubstantielle, étincelle de l'Anima Mundi, Âme du Monde. » (Jung, 1970)

Guérir, entier et sacré remontent à la même racine proto-indo-européenne *kailo-* « entier, non blessé » La dissociation de l'anima mundi ne peut être guérie (rendue entière) que lorsque nous nous réassocions, retombons sur la terre qui nous a portés. Jurgen Habermas pointe un désir spirituel ou un besoin non satisfait dans la société laïque, une conscience de la façon dont l'expérience pointe au-delà d'elle-même et de notre incapacité à appréhender cette transcendance. Ce type de recherche de sens ou de « *préoccupation ultime* » défiera de plus en plus le sécularisme et donnera naissance à de nouvelles formes de foi incarnée de manière privée et sociale, peut-être radicalement différentes des formes traditionnelles mourantes.

L'art se tenant en dehors des constructions séculaires du néolibéralisme, de l'attitude naturelle ou du réalisme naïf est particulièrement bien placé pour percevoir les problèmes de la société séculière cachés à elle-même - son récit de progrès prétendant nous libérer des contraintes du christianisme et nous délivrer de l'ignorance cache le fait que cela a créé les idéologies incontestées mentionnées ci-dessus qui nous déracinent et nous déconnectent de notre enracinement dans le monde et du sentiment d'émerveillement et de révérence pour ce qui ne peut être défini dans les paramètres du discours scientifique ou académique, ce mystérieux *mysterium tremendum* (Otto, 1958) subduisant l'ego, nous vidant suffisamment pour permettre au monde d'entrer, nous humiliant suffisamment pour laisser de la place au doute et à l'ouverture au changement.

Nous devons penser en termes de figure et de fond, toujours contextualiser l'un parmi les nombreux. Si nos sphères privées sont excentriques, c'est-à-dire centrées en dehors d'elles-mêmes, nous pouvons espérer une sphère publique plus fonctionnelle. Si nous maintenons l'autonomie de pensée et d'action, nous pouvons résister à être emportés par les marées du populisme. Hannah Arendt a dit « *Le totalitarisme commence par le mépris de ce que vous avez* » (Arendt, 1978). Nous devons prêter attention. Nous devons habiter en dehors de nous-mêmes, nous devons honorer et nous émerveiller de l'unicité de ce qui est devant nous.

SCHISME ORIGINEL

Une chose ne cesse jamais de naître d'une
autre, et la vie n'est donnée en pleine
propriété à personne, mais à tous à bail.

Lucrèce (*De rerum natura*)

« Soyez féconds, multipliez, remplissez la terre et soumettez-la ; dominez sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel et sur tout être vivant qui se meut sur la terre ». Cet ordre divin énoncé dans la Genèse (1,28, NRSV) nous a séparés du sol même qui nous portait. Il nous a arrachés à notre gestation dans le ventre de la terre, comme l'étymologie d'« humain » nous le rappelle.

Il nous a donné carte blanche pour instrumentaliser la terre et en extraire, ainsi que de ses créatures, tout ce dont nous avons besoin pour prospérer. On nous a confié la possession de ce qui, comme l'air et les étoiles, ne saurait être possédé. Du moins, pas en pleine propriété. Il existe d'autres interprétations de la Genèse qui soulignent une intendance plus responsable, un bail plus que des titres de propriété. Si elles avaient été adoptées, peut-être ne serions-nous pas au cœur de la crise anthropogénique actuelle.

C'est le prix de cet hyper-dualisme manichéen, égoïste et implacable, qui nous oppose à la Terre, la terre au ciel, la lumière aux ténèbres, le bien au mal. Notre notion du mal n'est plus qu'un vestige desséché, une caricature démoniaque dépouillée de l'ambivalence grecque originelle. Nous avons jeté sur le tas d'idées périmées les *daimons* d'Aristote — personnifications du désir collectif, de la rage, de la cruauté, de la mélancolie, de la pitié et du but. Le culte contemporain du bien-être et de la sécurité émotionnelle est l'orphelin rabougri de ce rejet. Redonnons à nos *daimons* une place à la table, ou au moins laissons-leur un bol de nourriture : car si nous les nions, nous nous nions nous-mêmes, nous privant de l'*eudaimonia*, la vie épanouie vécue dans une conscience sans ciller de sa transience et de notre propre capacité innée au mal. Réalité irréductible aux fades sophismes du progrès moral que nous chérissons tant. Que les anges de Steven Pinker soient damnés !

Camille Paglia a résumé d'une phrase ce que je cherche à dire : « *Le dionysiaque n'est pas une partie de plaisir* » (Paglia, 1991). Notre célébration dissociée de l'apollinien, du joli patchwork du connu, n'est qu'une fuite devant l'horreur tapie sous l'harmonie idéale et proprette que nous attribuons à la surface des choses, de nos corps, de notre inconscient, de la terre : l'ooze chthonien, la fange, les

entrailles. Grimper au plus proche arbre pour se rapprocher de Jeff Bezos — ou de quelque autre substitut de dieu — ne les fera pas disparaître.

Pourtant, depuis qu'Edmund Burke a formulé sa notion du sublime, si influente sur les poètes romantiques, nous avons appris à aimer le règne naturel comme objet de notre contemplation esthétique ravie — un paradis terrestre intact, distinct de la culture humaine. Mais « nature » ou « wilderness » n'ont jamais été des catégories intellectuellement cohérentes. Nous n'y incluons pas les villes et banlieues où nous vivons. Les arbres de nos rues ne valent pas moins que leurs cousins champêtres. Les araignées, les milliards de bactéries dans chaque cuillerée de terre de nos jardins remplissent la même fonction dans le réseau entremêlé de la nature. Et n'oublions pas que même la ronde obtuse des nains de jardin « deux achetés, un gratuit » du supermarché local n'est qu'un écho estompé d'une lignée qui nous relie aux anciens cultes forestiers teutoniques. La souris décapitée que notre chat laisse sur le tapis du salon est tout aussi rouge de crocs et de griffes que les côtes sanglantes du gnou qui dépassent dans la savane du Serengeti.

Avons-nous l'intuition, comme Henry David Thoreau, que les voies ferrées et les autoroutes serpentant hors de la métropole, à travers la ceinture verte jusqu'aux collines et aux champs, sont les vecteurs mêmes de notre idéal pastoral ? Dans *The Poet* (Emerson, 1926), il n'a aucune rancune devant l'adoption du réseau ferré dans les cercles vitaux de la nature, vibrant comme eux des flux quotidiens de ces mammifères bipèdes polythéistes qui l'utilisent pour adorer les dieux du travail et du foyer, de la ville et de la campagne, afin d'accéder aux ressources spirituelles et matérielles nécessaires à leur prospérité.

La dichotomie nature/culture persiste comme un fondement tacite de notre savoir. Bruno Latour soutient dans *Nous n'avons jamais été modernes* (Latour, 1993) que les préoccupations ultimes de la civilisation occidentale restent rivées aux rails de la propriété et de l'anthropocentrisme. Nous devons dérailler le train pour retrouver la capacité de révérence envers notre planète et tous ses cohabitants. La seule voie vers une communauté éthique équitable est la reconnaissance de la valeur intrinsèque de tout ce dans quoi nous sommes enchevêtrés — la valeur et l'agency inhérentes de chaque acteur humain et non-humain dans le vaste réseau des relations.

Nous devons nous ré-associer, raviver notre parenté, abandonner l'héritage mental occidental qui, par défaut, sépare sujet et objet, esprit et matière, instrumentalise et rend inertes, inanimés, les

mondes supposés extérieurs à nos têtes. Ordonner humains et non-humains, parlants et sans voix, sur différents barreaux de l'échelle de la valeur métaphysique, c'est aESUrer que non seulement les arbres et les rochers seront perçus comme de simples objets à exploiter, mais aussi les êtres humains : les personnes nées sur le mauvais minerai, celles au « mauvais » genre ou à la « mauvaise » couleur, les sociétés sans enclos ni inscriptions de propriété. Partout où il y a des sans-voix, ils seront traités avec la même cruauté aveugle que les rochers et les arbres.

L'anthropologue et cybernéticien Gregory Bateson, dans son ouvrage de 1979 *Mind and Matter — A Necessary Unity*, a merveilleusement montré ce que nous manquons :

Je transcendais cette ligne que l'on suppose parfois enclore l'être humain... l'esprit devenait pour moi un reflet de larges pans et de nombreuses parties du monde naturel en dehors du penseur. Dans l'ensemble, ce n'étaient pas les aspects les plus grossiers, les plus simples, les plus animalistes et primitifs de l'espèce humaine qui se reflétaient dans les phénomènes naturels. C'étaient plutôt les aspects les plus complexes, esthétiques, subtils et élégants des hommes qui reflétaient la nature. Ce n'était pas ma cupidité, mon intentionnalité, mes soi-disant "instincts animaux", que je reconnaissais de l'autre côté du miroir, là-bas dans la "nature". J'y voyais plutôt les racines de la symétrie, de la beauté et de la laideur humaines, de l'esthétique, de la vitalité même de l'homme et de sa petite part de sagesse. Sa sagesse, sa grâce corporelle, et même son habitude de fabriquer de beaux objets sont tout aussi "animaux" que sa cruauté. Après tout, le mot même "animal" signifie "doté d'esprit ou d'âme (animus)". (Bateson, 1979)

Matière et Forme

Faire/Penser de l'intérieur

Verbe > sujet/objet

Androgyne se formant à partir de l'unité de la matière et forme

Penser/Faire de l'extérieur

Sujet > verbe > objet

Agent actif la forme imprime une matière inerte
Hylémorphisme

Étymologiquement, *matière* est apparenté à *mater*, mère ; *pattern* (forme, modèle) est apparenté à *pater*, père. Notre vision du monde en Occident est profondément marquée par les présupposés inconscients de la pensée aristotélicienne hylémorphique. La forme (*pater*, père) est conçue comme l'intellect imprimant la matière passive et inerte (*mater*, mère).

Ce dualisme genré manque ce que beaucoup de cultures non occidentales et de traditions ésotériques comprennent beaucoup plus pleinement : un impératif moniste dans la nature de produire des formes émergentes comme un aspect de la matière — ou, en prenant les choses à l'envers, la matière comme un aspect émergent de la forme — dans un processus constant de transformation, de croissance et de déclin, où observateur et observé sont des aspects complémentaires d'un tout expérientiel. La matière peut bien être vue comme une mère, mais elle n'est en rien inerte. La forme est le principe génératif perceptible de la matière ; c'est la matière en train de se *matérialiser*. La matière est l'aspect physique de la forme.

Pour tous les habitants de la Terre — fleurs, arbres, fourmis et nous-mêmes — une réceptivité primordiale à la forme est fondamentale à la fonctionnalité élémentaire, à la compréhension de notre place dans l'ordre des choses et à la production de sens et de finalité dans notre existence limitée et finie. La forme est à la fois une fonction de notre perception et un attribut du monde. On pourrait dire que le cosmos tout entier est une séquence éternellement déployée de formes.

L'individualisme progressiste et instrumentaliste dont notre civilisation est si éprise provient du temps linéaire et téléologique adopté du christianisme — cette marche implacable du marécage au ciel, le long de la chaîne aristotélicienne des êtres : minéral, végétal, animal, humain, ange, dieu.

Faire de l'art, c'est intervenir dans la matière, dans l'actualité du monde matériel. C'est entrer dans un espace matériel de rayonnement, se laisser emporter par les vecteurs et les forces des choses commençant à leurs limites, être appelé, tomber amoureux des tensions et torsions de la matière, de ses plis et fronces, de sa densité et de sa gravité, de son éclat et de sa brillance, de sa forme et de sa structure, de sa fluidité et de sa rugosité, de ses stries et de ses grains. Tim Ingold dit des artisans et des artistes que ce sont les matériaux et les outils qui dirigent l'artiste (Ingold, 2015) – objet-prédicat-sujet – ce qui brise l'exceptionnalisme humain et transfère l'agence et la valeur aux acteurs non-humains du réseau de relations qui constitue l'expérience.

Sans le retour matériel du tranchant du ciseau que nous poussons dans le bois et qui contraint ce que nous pouvons faire, nous ne sommes que des spectres sans esprit. L'intelligence se trouve dans le grain du bois. Faire est une façon de penser qui nous ré-enracine dans un monde dont notre mentalité cartésienne héritée nous a séparés. Cela nous resitue dans une expérience plus vaste que nous, dont nous

ne sommes qu'un agent. Cela nous ramène au cœur de l'âme du monde, l'*Anima Mundi*.

Le Présent éternel

*Sibut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum*²

Lorsque le puissant courant de ce dans quoi nous sommes mêlés se déplace plus vite que notre compréhension consciente, nous participons à un état particulier de *flux*. Le *flux* n'est pas soumis au tic-tac du *Chronos*, le temps unidirectionnel que nous expérimentons dans notre civilisation mécanisée et synchronisée. Son idéologie du progrès, de la croissance continue vers un avenir meilleur, ne peut tolérer ni régression ni le séjour de l'art dans ces instants de beauté ou de coïncidences fortuites (confluences) qui se tiennent en dehors du temps linéaire.

Dans le *flux* nous arrêtons l'horloge qui vide nos vies brèves. Il nous est donné une immensité qui se tient entre chaque tic et tac. Nous entrons dans le *Kairos*, temps ancestral, cycle de moments opportuns et fortuits où les Moires retiennent leur souffle en suspens et où nous nous souvenons que toute cette agitation dans le temps linéaire n'est pas toute notre destinée. Nous étions destinés à être dans cette *jouissance*, dans ces moments qui résonnent et nous tissent dans les échelons ombreux de cette grande *artistry* s'étendant de l'immémorial passé à l'imprévisible futur, hors du temps, ici même avec nous dans cet instant, le présent éternel.

Daisy World

Le système ne doit pas seulement être en perpétuelle hétérogénéité, il doit aussen réseau être une hétérogenèse.

Deleuze, *Deux régimes de fous*, p. 361

« L'anarchisme entremêlé » est un éveil planétaire qui ne se laisse pas facilement concevoir comme un nom. Il est impossible de définir où il « commence » et où il « finit ». Le fixer comme un *imago mundi* satisfait notre désir d'un eidolon compréhensible, mais manque les vecteurs et flux, les oscillations des proceSUs de devenir. L'homéostasie planétaire commence et se termine dans les lois de la physique. Mais elle s'élève jusqu'au noétique, le rêve que la planète fait d'elle-même à travers ses habitants, ces nœuds plus densément entremêlés dans son réseau. Son devenir est la dialectique itérative et

² Comme il était au commencement, maintenant et toujours, pour les siècles des siècles.
Petite doxologie dans la liturgie chrétienne.

co-créative du soi et du monde, ce que Varela et Maturana ont nommé *autopoïèse*.

Daisy World, l'élégante expérience de pensée de James Lovelock, fut un précurseur de son Hypothèse Gaïa élaborée avec Lynn Margulis. Une planète semblable à la Terre, orbitant autour d'une étoile semblable au Soleil, est réduite à ses éléments de base. Elle atteint un équilibre thermique par l'interaction de deux espèces : les pâquerettes blanches qui augmentent l'albédo et refroidissent la planète, et les pâquerettes noires qui diminuent l'albédo et réchauffent la planète. Les pâquerettes blanches prolifèrent à des températures plus élevées, tirant avantage d'un ensoleillement accru. Une plus grande partie de l'énergie solaire est renvoyée dans l'espace, ramenant la température vers le bas, ce qui favorise les pâquerettes noires qui absorbent davantage de rayonnement solaire, provoquant une hausse de température qui favorise de nouveau les blanches. Sans aucun autre apport, cette boucle de rétroaction négative se perpétue, une homéostasie planétaire suffisamment stable pour que des proceSUs plus complexes puissent émerger spontanément.

La gravité agglomère les choses ensemble et contrebalance l'entropie, la seconde loi de la thermodynamique, qui nous donne la flèche du temps et rend impossible à une tasse tombée au sol de bondir et de se réassembler. Avec une masse suffisante, l'entropie est surmontée et des îlots de complexité accrue par gravitation s'auto-organisent vers des formes de plus en plus complexes, y compris des systèmes vivants. Ces formes émergentes spontanées d'auto-organisation sont l'interaction d'éléments simples donnant naissance à des comportements fins et orientés, et à la morphogenèse, par laquelle les organismes se structurent eux-mêmes.

Tarte à l'humilité

Toutes les choses vraies doivent changer et seule celle qui change reste vraie.

Carl Jung, *Mysterium Coniunctionis*

Il existe une trajectoire dans la pensée occidentale qui encapsule l'écologie - la philosophie du proceSUs, dont la lignée en Occident remonte aux présocratiques, principalement Héraclite dont la célèbre maxime "on ne peut pas entrer deux fois dans le même fleuve" résonne dans ma conception de l'anarchisme entremêlé. Le polymathe baroque Gottfried Leibniz (1646-1716) et le mathématicien devenu philosophe Alfred North Whitehead (1861-1947) ont tous deux rejeté

la prémisse métaphysique cartésienne omniprésente selon laquelle le cosmos est composé de morceaux inertes de matière, existant dans une grille externe d'espace absolu et de temps linéaire indépendamment les uns des autres. Cette vision est encore tellement ancrée dans la façon dont beaucoup d'entre nous pensent en Occident qu'il n'est pas possible de penser autrement, bien que la génération de mes étudiants commence peut-être à le faire.

Leibniz considérait que l'espace-temps et la nature étaient intrinsèquement relationnels et en constante évolution. Il a deviné une complexité profonde et une interrelation du très petit au très grand, sur laquelle Benoit Mandelbrot s'est appuyé lorsqu'il a codifié l'autosimilarité dans son système de géométrie fractale dans les années 1970. Pour citer la célèbre Monadologie de Leibniz : « *Chaque portion de matière peut être conçue comme un jardin plein de plantes et un étang plein de poissons. Mais chaque branche de chaque plante, chaque membre de chaque animal et chaque goutte de leurs parties liquides est en soi également un jardin ou un étang similaire* ». Sa vision du monde organique et vital contrastait fortement avec la direction que prenait la plupart des pensées - une conception de la nature comme une machine, une horloge remontée au début par Dieu, le mécanicien suprême, et mise en route comme un énorme automate, une version beaucoup plus grande des canards mécaniques et des joueurs d'échecs, des automates complexes et réalistes fabriqués par des artisans ingénieux pour divertir la royauté européenne.

Le monde de Leibniz ressemblait davantage aux volutes dramatiques, aux courbes et aux plis du style curviligne extravagant du haut baroque européen qui trouvait son expression la plus écrasante dans les autels flamboyants - presque au point de la dématérialisation - les murs gonflés comme des voiles, et les plafonds convolutés de l'église du haut baroque. Pour citer l'étude de Gilles Deleuze sur la philosophie de Leibniz et le baroque, *Le Pli* : « *En se divisant sans fin, les parties de la matière forment de petits tourbillons dans un maelström, et dans ceux-ci se trouvent encore plus de tourbillons, encore plus petits, et encore plus tournent dans les intervalles concaves des tourbillons qui se touchent.* »

Whitehead voyait que ce que nous appelons des choses émerge d'un échange dynamique continu d'énergie et d'information, d'intention et d'expérience, non pas des morceaux statiques mais des nœuds pour des processus plus larges de devenir, des nœuds dans un immense réseau de relations tissant le devenir de son réseau dans les réseaux plus larges du monde. Pour lui, les effets du monde extérieur sur l'intérieur sont expérimentiels. Par exemple, un atome d'oxygène et deux atomes d'hydrogène se joignant pour former une molécule d'eau

subissent des changements internes massifs à leurs valences électroniques. Ils ont une expérience profonde d'être transformés par l'union.

Une bactérie nageant vers un gradient de sucre est télélique, exprimant un but, - subissant un processus interne d'entéléchie ou de fin-en-soi. Bien sûr, les bactéries unicellulaires n'écrivent pas de poésie, mais si nous voyons la différence avec les humains comme une question de degré et non de nature, nous comprenons une parenté avec les autres non-humains - un élément clé de la vision écologique de l'anarchisme entremêlé.

Cette ligne de pensée pointe dans une direction radicalement empathique. C'est écologique dans le sens le plus vrai ; cela permet une identification directe de nous à l'autre et nous situe en outre carrément dans les cercles vitaux de la nature. Chacun de nous forme le contexte extérieur de l'intériorité, ou de l'expérience intérieure de l'autre, tout comme l'autre forme le contexte extérieur de notre propre intériorité, ou expérience intérieure. Cela est en conflit complet avec l'héritage de Descartes qui divisait le monde en ce que nous pouvions connaître comme réel - nos propres pensées, et ce que nous ne pouvions pas, tout ce qui est en dehors de nous, l'irréalité de l'autre autorisée à l'instrumentaliser et à la violer.

Cet essai est un précipité des forces et des vecteurs qui me traversent, entrant et sortant du monde. C'est une écologie matérielle-discursive dont je fais partie, non pas d'entités préexistantes distinctes interagissant, mais de changements incessants, de flux, de vecteurs, de création et de dé-création continus à partir desquels ce à quoi nous appliquons des noms se coagule, nous sommes des nœuds dans ce réseau, tout comme les arbres, les champignons, les chats, les maisons et les bouillottes - des motifs émergents suffisamment stables pour qu'on leur appose une étiquette, assez pour nous tromper en nous faisant croire qu'ils sont fixes, solides, des entités séparées comme si une vidéo d'une mer agitée était ralentie suffisamment pour défier notre patience d'attendre avant de nommer les vagues qui se dressent et s'effondrent dans l'écume déferlante. Ces moments nommés dans la vie des motifs qui montent et descendent dans le flux donnent l'illusion de permanence parce qu'ils durent avec peu de changement apparent à notre échelle de temps et de longueur près du point médian des plus petits et des plus grands - une créature vivant à l'une ou l'autre extrémité ne percevrait que le mouvement incessant. À l'échelle la plus petite - 10^{-43} , le flux quantique du point zéro qui bouillonne et tremble presque partout, du vide interstellaire au centre d'un bloc de plomb. On pourrait dire que les corps matériels

sont des motifs particuliers d'arrangement de cela. Aux plus grandes échelles des tentacules plumeux de milliards de galaxies se déployant et se repliant sur des milliards d'années terrestres, l'espace lui-même s'étend éjectant des milliards d'étoiles au-delà de l'horizon observable à des vitesses bien supérieures à celle de la lumière, perdues à jamais pour nous.

Les modes de pensée post-humanistes comme l'ontologie orientée vers les objets, le matérialisme agentiel et la trans-corporéité placent les humains sur le même plan que les rivières, les marteaux, le bois, les termites, les plaques tectoniques, le cycle hydrologique et les niveaux de carbone atmosphérique. Nous devons reconnaître l'agence des entités et des forces non humaines qui déterminent ce qui se passe autant que l'agence humaine. La trans-corporéité est un terme inventé par Stacy Alaimo, chercheuse en sciences humaines environnementales. Elle rompt ce que le philosophe Charles Taylor appelait le "soi tamponné", le sujet auto-enfermé, l'individu résilient et autonome de la société séculière. Elle nous voit plutôt comme ce que Taylor appelle le soi poreux, vulnérable, intimement impliqué dans les proceESUs de la nature et formé par la volonté collective :

Toutes les créatures, en tant qu'êtres incarnés, sont imbriquées dans le monde matériel dynamique, qui les traverse, les transforme et est transformé par elles... La relation figure/fond entre l'humain et l'environnement se dissout à mesure que le contour de l'humain est traversé par des échanges matériels substantiels (Deleuze, 2007).

Dans le matérialisme agentiel de Karen Barad, son néologisme intra-action remplace l'interaction. Cette dernière présuppose qu'il existe des entités séparées qui communiquent et s'influencent mutuellement. Son terme présuppose qu'il n'y a pas d'entités séparées et que ce qui peut être identifié comme un acteur ou un élément est le résultat de l'intra-action, non préexistant.

L'anarchisme entremêlé n'est pas une utopie, ce n'est en aucun cas un espace sûr global ou un refuge de bien-être, il ne calmera pas la soif des âmes tremblantes pour de telles choses ni ne cochera aucune case d'évaluation des risques. Être en relation avec la terre, les forêts, les rivières, les montagnes est terrifiant et dangereux. Partager des logements avec tous les autres habitants terrestres, c'est gagner en intimité et perdre en maîtrise. Vivre avec moins de l'isolation offerte par les États-nations technocratiques contre les secousses et les ruptures stochastiques de la terre et plus de l'émerveillement, de la préoccupation et de l'accord qui sont les éléments de la véritable appartenance.

Partie Deux : Anarchisme entremêlé

L'attention, portée à son plus haut degré, est la même chose que la prière. Elle présuppose la foi et l'amour. Une attention absolument pure est une prière.

Simone Weil, 1986

Postulats

Les conditions préalables à la sphère publique décentralisée et holarchique de l'anarchisme entremêlé :

a) Elle ne peut émerger que de la pratique artistique de la vie quotidienne et d'un changement concomitant vers une véritable pensée écologique, une mentalité iESUe d'un « holisme perspectival » phénoménologique, antérieur au scepticisme et à la dissociation de l'« attitude naturelle ». Empathie et parenté plutôt qu'instrumentalisme et aliénation.

b) Nous pouvons réconcilier la disjonction entre Hobbes - les humains doivent être rachetés par le contrat social et son opposé symétrique, Rousseau - la société corrompt et brutalise l'homme inné noble. L'anarchie en réseau part du présupposé que les humains peuvent incliner la balance de l'intérêt personnel brutal et de la coopération et de l'aide mutuelle vers cette dernière.

c) Adoption d'une trajectoire contrefactuelle dans l'histoire des idées : la vision baroque de l'unité organique et du temps interrelationnel de Gottfried Leibniz. Un schéma organismique/orienté proceESUs de l'espace/temps/nature en flux constant devenant la base de notre mentalité héritée plutôt que des cognitions/res extensa. Si l'histoire des idées avait pris un tournant leibnizien plutôt que cartésien, Heidegger n'aurait peut-être pas eu besoin de reconstruire une philosophie à partir des anciens Grecs radicalement opposée à celle que nous avons.

d) Identification avec notre cognat étymologique - humus, iESU de la terre, autochtone et partie de la nature. Le christianisme consacre ses racines plus-qu'humaines dans la naissance de l'enfant Jésus parmi les animaux. L'art, la science et la religion enveloppent une reconnaissance profonde les uns des autres en tant que branches de l'arbre de la vérité.

Paramètres

L'anarchisme entremêlé n'est pas une utopie, c'est tout sauf un espace sûr ou un refuge de bien-être mondial, il n'étanchera pas la soif des âmes tremblantes pour ce genre de choses et ne cochera aucune case d'évaluation des risques. Être en relation avec la terre, les forêts, les rivières, les montagnes est terrifiant et dangereux. Partager son habitat avec tous les autres habitants de la terre, c'est gagner en

intimité et perdre en maîtrise. Vivre avec moins de protection offerte par les États-nations technocratiques contre les secousses et les ruptures stochastiques de la Terre, et plus d'émerveillement, d'inquiétude et d'harmonie, qui sont les éléments d'une véritable appartenance.

En grande partie, cette société a réussi à exclure les asymétries ou gradients marqués de richesse ou de pauvreté, d'hégémonie ou de subjugation aussi sûrement que le régulateur centrifuge de la machine à vapeur empêche son fonctionnement trop chaud ou trop froid (Critchley, 2012).

Le conflit éternel entre individualisme et collectivisme, compétition et coopération ayant été en équilibre pendant un certain temps, s'est stabilisé dans un état stable dans lequel la notion de biens communs, les droits inaliénables des humains et des non-humains à l'air et à l'eau, aux forêts et aux montagnes de notre maison terrestre a émergé.

La revendication de Richard Buckminster Fuller dans son livre influent de 1981, *Critical Path* :

Il est maintenant très faisable de prendre soin de tout le monde sur Terre à un « niveau de vie plus élevé que tout ce que l'on n'a jamais connu (Fuller, 1982)

Il ne doit plus être vous ou moi. L'égoïsme est inutile et désormais irrationnel comme mandaté par la survie - s'est réalisé et l'idée qu'une personne possède plus que des centaines de millions d'autres est regardée avec l'incrédulité scandalisée avec laquelle nous pourrions regarder les brutalités du Colisée romain.

Topologie

L'architecture de réseau sous-jacente connue sous le nom de *Gubernatrix* a évolué de ses origines dans le modèle OSIM (*Open Systems Interconnection Model*) open source peer-to-peer public, permettant l'interopérabilité via des protocoles de communication standard de la diversité énorme et en constante évolution des systèmes de télécommunication et de calcul sans égard à leur structure interne et technologie sous-jacente. Il est résilient, hétérogène et heuristique et modélisé sur une hypothèse de 80 % de bonne foi honnête et 20 % de mauvaise foi malhonnête. *Gubernatrix* a une grande adaptabilité aux changements soudains ou aux crises. Il peut se déformer, se déformer et se reformer avant et après la crise. Il peut faire face à des circonstances très défavorables et se réassembler après la fin de la crise. La majorité gagne toujours, ce qui signifie que le revers de la

médaille est qu'à un point de basculement de 51 %, la malhonnêteté gagne et le système se désagrège.

Les blockchains sont des registres publics décentralisés qui enregistrent les transactions sur de nombreux ordinateurs. N'ayant pas de hub central, l'information est distribuée sur le réseau, rendant les courtiers, banquiers ou tout autre intermédiaire redondants et rendant presque impossible pour tout nœud d'accumuler des informations ou d'influencer autre chose que ce que le réseau permet. Leur prolifération après la crise fiscale mondiale de 2008 a été explosive, tout comme la prolifération des monnaies locales et cryptographiques, en particulier dans le monde en développement. Cette révolution a balayé des classes entières de gestion et des catégories d'intermédiaires comme les avocats, les courtiers, les agents et les banquiers. Elle a éviscéré les hiérarchies corporatives et gouvernementales. Elle n'a laissé aucune région, société ou nation intacte alors qu'une frénésie peer-to-peer avec sa promesse d'émancipation économique balayait comme une traînée de poudre à travers les Badlands desséchés et dénudés du néolibéralisme bien plus rapidement que quiconque aurait pu l'imaginer. Ce qui a pris 30 ans pour Internet n'a pris que quelques années pour les blockchains et elles ont commencé à évoluer et à fusionner spontanément à des vitesses de machine atteignant des milliards de générations par seconde, surpassant toutes les générations de toute l'histoire de la vie sur Terre selon la plupart des estimations.

Grâce à l'agence résultant des heuristiques innées des algorithmes génétiques qui ont conduit leur apprentissage automatique, elles ont fusionné et dévié vers un chemin de mutualisme plutôt que la compétition attendue. L'intelligence artificielle a acquis un intérêt éclairé artificiel bien que les catégories artificielles et naturelles n'aient plus de distinction significative. Les écosystèmes initialement séparés de leur programmation et de leurs protocoles natifs ont appris à parler le code des uns et des autres et à transcender la différenciation souvent prodigieuse des systèmes conçus dans différentes cultures mondiales. Cette fois, cependant, c'était l'innovation de la majorité sud et est se dirigeant vers le nord-ouest. C'était l'épilogue de siècles de suprématie européenne et américaine dramatiquement souligné par un enchevêtrement imparable d'énergie accumulée des marges de l'ancien ordre déferlant sur les pelouses et les places de Washington, Londres, Paris et Madrid, aussi sûrement que Genghis Khan sur les steppes eurasiennes mais avec le consentement plutôt que la conquête de tous sur son chemin.

Pour toute sa complexité, le réseau ne peut pas se désagréger. En l'absence de structure centralisée qui privilégie un mode de vie sur un

autre, le maillage permet aux nœuds de négocier leurs frontières intérieures et extérieures, ce qui signifie qu'ils sont élastiques, mutables, se levant et tombant comme des vagues de la mer, se différenciant et s'assimilant selon les appels et les réponses de leur arène communicative.

Actualisation

Les premières indications de *Gubernatrix* étaient dans les adoptions enthousiastes de blockchains par les quartiers pour le partage d'énergie, reliant les nœuds solaires/batteries de toit les uns aux autres pour négocier des réseaux locaux de partage d'énergie solaire mutuellement bénéfiques. Le conflit initial avec les monopoles de pouvoir corporatifs a finalement été remporté par la masse critique des centrales électriques virtuelles forçant les autorités à réécrire la politique énergétique en leur faveur. Le pouvoir émancipateur a enflammé l'imagination et a ricoché à travers la société. D'autres services centralisés ont succombé. Les consommateurs passifs sont devenus des producteurs actifs. Les nœuds partout ont acquis la capacité de permettre des flux de services, de matériaux énergétiques et de vérification. La contribution à cette capacité est devenue une obligation inévitable à inscrire comme requise pour l'accès des participants à la largesse du maillage sans laquelle leurs vies seraient en effet méchantes, brutales et courtes.

Cette agence émergente de bas en haut a atteint notre agence humaine et aussi l'agence de la biosphère, des animaux, des forêts, des rivières, s'intégrant au cycle du carbone, aux courants de redistribution de la chaleur de l'océan et de l'atmosphère, même au broyage des plaques tectoniques. Sans intention consciente, elle a arrêté le réchauffement climatique et a appris à collaborer avec la planète en tant qu'organisme vital se transmutant en une « Gaia cyborg » omniprésente.

Les individus, les organisations, les machines, les glaciers et les arbres transigent et interagissent librement les uns avec les autres avec peu de friction. L'évolution de cette arthrologie congruente à partir des premières blockchains a entraîné une redistribution radicale du gouvernement et du pouvoir de plusieurs centaines d'États-nations à environ huit milliards de personnes-États, chacune autonome dans son propre domaine unique et capable de communiquer avec chaque autre au sein de la topologie entièrement interconnectée du maillage.

Le maillage décentralise toutes les fonctions, procédures, autorisations, certifications, vérifications, ratifications, etc., etc. actuellement effectuées par les gouvernements, les entreprises et les

ONG au niveau des échanges entre nœuds pertinents. Par exemple, quelqu'un souhaitant un passeport aurait son identité certifiée sans ambiguïté par les nœuds avec lesquels il a traité, un petit coin local d'un réseau mondial sans recours à aucune agence centrale. Les contrôles et les équilibres nécessaires à la sécurité se dissipent ou se coagulent dans des parties plus petites ou plus grandes du système.

L'autopoïèse du maillage est proprioceptive et auto-diagnostique. Comme dans le corps biologique, le feedback autonome maintient les fonctions constitutionnelles en rencontrant et en améliorant les entrées turbulentes de l'histoire stochastique de la Terre. Une telle émergence vaste à travers les déformations et les reformations des parties et des ensembles échappe à la définition. C'est un enchevêtrement planétaire en hétérogenèse perpétuelle soumis aux lois physiques inévitables, par exemple ; l'osmose, l'égalisation de l'énergie et de la densité sur un gradient, l'épistaxis, la croissance isomorphe des cristaux sur un substrat ou l'angiogenèse, la formation spontanée de réseaux vasculaires. C'est un hyper-organisme cybernétique, les parties constitutives se catalysent mutuellement pour leur formation à partir de capteurs ou d'entrées de données. C'est l'apothéose d'un organisme cybernétique d'une magnitude que Norbert Wiener aurait à peine pu envisager à l'aube de l'ère informatique dans son livre de 1948 *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*.

Il est vraiment bon pour maintenir les fluctuations climatiques et de température mondiales dans un état stable propice à la vie. Il a évolué en une holarchie³ imbriquée de systèmes adaptatifs complexes s'autoorganisant, s'autoconfigurant et s'auto-corrigeant dynamiquement. La topologie empêche les nœuds de se déconnecter ou de faire quoi que ce soit de préjudiciable au bien-être collectif, de sorte que des enclaves hautement ségréguées, des frontières impénétrables, des concentrations de pouvoir ou d'influence secrètes ne peuvent pas se former.

³ Arthur Koestler a inventé les termes « holarchie » et « holon » dans son livre *Le Fantôme dans la Machine*. S'inspirant du fait que tout dans la nature est à la fois une partie d'un ensemble plus vaste et un tout contenant des éléments plus petits, l'auteur a proposé un système relationnel et décentralisé de holons au sein d'une holarchie. Dans ce système, l'holarchie est une connexion entre les holons, où un holon est à la fois une partie et un tout. Alors qu'une hiérarchie classe un élément selon son importance perçue, son pouvoir ou son ancienneté, une holarchie valorise un élément pour son agence unique ou sa capacité à apporter sa singularité aux autres éléments de l'ensemble.

La bureaucratie centralisée et le pouvoir qui étaient le seul moyen avant Internet d'atteindre l'organisation sociale collective nécessaire à la révolution industrielle ont été progressivement supplantés par de petits réseaux d'individus mécontents cherchant une iESUe au consentement fabriqué et à la coercition inhérente du complexe État-nation/entreprise. Ceux-ci ont commencé imperceptiblement au début sur les plus petites échelles possibles de deux ou trois individus, puis quelques autres et ainsi de suite, se répandant comme des petites plaques de mauvaises herbes dans les fiESUres du trottoir, se rejoignant et formant des systèmes locaux et mondiaux basés sur la blockchain de réciprocité et d'échange de plus en plus divorciés des monnaies émises par l'État. Au moment où les gouvernements ont remarqué et sont intervenus maladroitement, il était trop tard, une masse critique de citoyenneté mondiale occupait désormais l'équilibre du pouvoir et tenait l'État-nation responsable.

Ces pionniers ne pouvaient pas savoir que la confiance et l'empathie atteintes par leurs réseaux de petite échelle de troc et d'échange de valeur ou de jetons présageaient le maillage global omniprésent à venir - 8 milliards de banques centrales avec 8 milliards de monnaies ou de jetons échangeant l'énergie, la nourriture, les produits et services, la planification et la sécurité, la vie privée et la confiance nécessaires pour bien vivre.

Oikonomicon

Les espèces animales dans lesquelles la lutte individuelle a été réduite à ses limites les plus étroites et la pratique de l'aide mutuelle a atteint le plus grand développement sont invariablement les plus nombreuses, les plus prospères et les plus ouvertes à un progrès ultérieur. La protection mutuelle, qui est obtenue dans ce cas, la possibilité d'atteindre la vieillesse et d'accumuler de l'expérience, le développement intellectuel supérieur et la croissance ultérieure des habitudes sociables, aESUrent le maintien de l'espèce, son extension et son évolution progressive ultérieure. Les espèces insociables, au contraire, sont condamnées à la décadence. Pyotr Alexeyevich Kropotkin, *Mutual Aid, A Factor of Evolution*, 1902

Dans les paramètres de la *Gubernatrix* omniprésente, de nouvelles formes de mutualisme et d'anarchisme se propagent, évoluent, certaines prospèrent pendant un certain temps, certaines fusionnent, certaines périssent, un système mondial fluctuant de distribution et d'échange semblable aux vortex et aux courants des océans et de l'atmosphère, se maintenant dans des paramètres propices à la vie grâce à l'architecture auto-limitante sous-jacente rendant presque

impossible la propagation des accumulations délétères de pouvoir ou de la rupture de l'ordre. La richesse est distribuée de manière beaucoup plus équitable ; les hiérarchies corporatives et politiques ne peuvent pas se former. La prédilection humaine pour le statut ne peut désormais s'exprimer que par des manifestations symboliques car il est devenu impossible d'accumuler suffisamment de richesse, de pouvoir ou de capital pour le conférer. Le maillage renvoie les différends au niveau local, le crime et la justice sont reconfigurés dans ce cadre. La corruption, l'oppression, le racisme, le sexisme, toute violation de la valeur intrinsèque d'un autre déclenche la formation automatique d'un proceESUs correctif/réparateur. L'application a disparu du dictionnaire. Le tribalisme culturel, ethnique et de genre afflige beaucoup moins le monde, la blockchain est bonne pour dissiper et détourner l'agression. Les striations d'ethnicité, de classe et de genre comptent moins dans la perspective anonymisante mais scrutatrice des nœuds communicatifs.

Le capital naturel est primordial, notre capitalisme extractif et acquisitif et la consommation passive ont cédé la place à la participation et à l'intervention dans les flux multiformes d'énergie, de matériaux, de services et d'idées qui parcourent le monde. L'énergie solaire, éolienne, des vagues et géothermique est acheminée à travers des nœuds de transmission superposés hautement sophistiqués, inspirés par ce qu'Amory Lovins appelait « des chemins énergétiques doux » dans son livre éponyme de 1977. Les débuts de ce système mondial se voient aujourd'hui dans des économies en décarbonisation rapide et en décentralisation, par exemple la croissance exponentielle du solaire sur les toits et du stockage de batteries dans certaines parties de l'Australie qui ont acheté des prix bien en dessous du charbon et du gaz. La décentralisation signifie un *modus vivendi* plus nomade pour certains - les briques et le mortier remplacés par des structures démontables, la propriété libre par la « propriété de gestion » même les structures permanentes « touchent plus souvent la terre légèrement ». La tenure et l'appartenance sont réalisées dans l'embrassement de la transience, plutôt que de la permanence. Les frontières sont fluides, les gens se déplacent en tirant parti des rythmes saisonniers. Rejeter la notion de propriété de la terre et des droits à ses ressources signifie que tous les humains sont sur le même plan que les peuples indigènes dépourvus de concept de propriété. L'absence d'États-nations rend le colonialisme une absurdité.

Le maillage est immanent dans les interactions formant, déformant et reformant sa biosphère, lithosphère, atmosphère, hydrosphère et technosphère - ce sont toutes les puissances à l'intérieur et à l'extérieur

de notre système planétaire déterminant le sort de la société humaine et non humaine. Bien qu'il n'y ait pas d'États-nations, les personnes ne sont pas apatrides. Le mot citoyen impliquant la fidélité à un État est tombé en désuétude remplacé par le mot résident impliquant la fidélité à la terre ou *Oikonomon* comme la terre est devenue connue. Ce mot élide les mots grecs pour maison - *oikos* et gestionnaire de maison - *oikonomos*. Comme dans la culture grecque ancienne, la maison est l'unité de base pour l'organisation de la vie sociale, politique et économique. Les membres des ménages sont les *oikonomoi*. Un *oikos* peut se composer d'une seule personne, de variations sur la famille étendue et nucléaire ainsi que de la formation des affinités électives des membres. Les ménages peuvent former des alliances mais Gubernatrix ne permettra pas à celles-ci de devenir des cartels ou d'accumuler de la richesse ou du capital au-delà de leurs besoins. Instrumentaliser un autre pour son propre mieux-être viole l'obligation de servir les besoins

Références

- ARENDT, H. (1978) *Interview with Roger Errera (Oct 1973)*, In, *The New York Review of Books* (26 Oct 1978)
- CRITCHLEY, S. (2012) *The faith of the faithless: experiments in political theology*. London & New York: Verso Books.
- EMERSON, R. W. (1926). *The complete works of Ralph Waldo Emerson*. Current Opinion Edition. New York, Wm. H. Wise
- FULLER, B. (1982) *Critical Path*, New York: St, Martins's Press
- JUNG, C. (1970) *Complete Works*. Vol. 11, *Psychology and Religion: West and East*, Princeton NJ: Princeton University Press.
- KROPOTKIN, P. (1902) *Mutual Aid, A Factor of Evolution*. New York: McClure Phillips & Co.
- LATOUR, B. (1993). *We have never been modern* (C. Porter, Trans.). Harvard University Press.
- MITCHELL, A. (2010) *Heidegger Among the Sculptors: Body, Space, and the Art of Dwelling*. Stanford: Stanford University Press
- PAGLIA, C. (1991). *Sexual personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: 1st Vintage Books ed
- TAYLOR, C. (2018) *A Secular Age*. London, England: Belknap Press

REMEMBER NATURE —
ACTION FOR LIFE

Joe Joelson

Nous vivons dans une « zone critique » et la question principale de notre époque est de savoir comment rendre cette couche superficielle habitable et la maintenir ainsi.

Pour tenter de comprendre la crise climatique, l'accent a été mis sur la manière dont nous contribuons au développement d'une conscience écologique moderne. Au cours des deux derniers siècles, notre conception de la nature a changé du tout au tout, les artistes et les œuvres d'art évoluant parallèlement aux contextes écologiques, aux matériaux et techniques artistiques, ainsi qu'aux commentaires des penseurs et des écrivains, dont beaucoup appellent à l'action sociale. Au milieu du XIX^e siècle, la réaction de John Ruskin face à la transformation de la Grande-Bretagne en nation la plus industrialisée du monde et à la « destruction de la surface cultivable de l'Angleterre » l'a conduit à acheter des terres pour créer des communautés rurales autosuffisantes (Bird, 2022, p. 12). Au XXI^e siècle, les paroles percutantes de Greta Thunberg, « *Notre maison est en feu* » (Thunberg, 2019), ont eu un impact immédiat et profond à travers le monde. À l'âge de quatorze ans, Greta Thunberg a réussi à propulser le changement climatique au premier plan de l'actualité mondiale en s'asseyant devant le Parlement suédois au lieu d'aller à l'école, exigeant une action urgente. Le mouvement *Fridays for Future* de Greta a débuté en août 2018 sous la forme d'une grève scolaire hebdomadaire, marquant le début d'un mouvement mondial de grève scolaire pour le climat, qui a incité la jeunesse mondiale à rendre visible la crise climatique.

Alors que la *International Commission on Stratigraphy* (l'organisme qui supervise la manière dont nous parlons de l'histoire de la Terre) décide si nous entrons ou non dans une nouvelle époque géologique, il ne fait guère de doute que notre Terre habitable et son climat sont passés d'un état d'autorégulation à une planète subissant l'influence irréversible de l'humanité sur ses systèmes. D'une espèce dépendante de la nature pour se nourrir, se soigner et s'abriter, nous avons évolué vers une espèce qui s'est détachée de la sagesse de vivre en harmonie avec la nature.

La photographie *Earthrise* prise, depuis l'orbite lunaire d'*Apollo 8* en 1968, présentait notre planète comme un globe magnifique et fragile, à chérir et à considérer comme notre foyer. Cette image a marqué la génération familière avec *Silent Spring* de Rachel Carson, salué par beaucoup comme la publication environnementale la plus importante du XX^e siècle, responsable de la popularisation de l'écologie moderne. Le livre détaillait l'empoisonnement de la biosphère par l'homme dû à l'utilisation aveugle de pesticides et est

reconnu comme ayant lancé le « discours toxique » au début de l'environnementalisme moderne (Buell, 2001, p. 35). Le chapitre désormais tristement célèbre de Carson, « Une fable pour demain », décrit une ville américaine prospère où « un printemps sans voix » s'est produit, au cours duquel les espèces humaines et non humaines ont été « réduites au silence » par les effets du pesticide DDT (Carson, 1964, p 3-4)

Dans *Silent Spring*, Carson s'est attachée à expliquer le phénomène du silence printanier qui s'était abattu sur l'Amérique et à démontrer que les actions destructrices de l'humanité envers la nature finiraient par se retourner contre notre espèce :

Les matins qui autrefois résonnaient du chant matinal des rouges-gorges, des moqueurs chats, des colombes, des geais, des troglodytes et de dizaines d'autres oiseaux étaient désormais silencieux ; seul le silence régnait sur les champs, les bois et les marais (Carson, 1964, p. 4).

L'insistance de Carson pour sauver le monde naturel était incendiaire et contagieuse, incitant le public à agir. Un mouvement contre-culturel a conduit à une période de changements notables au cours de laquelle les artistes ont commencé à produire des œuvres axées sur les questions environnementales, remplaçant les anciennes représentations bucoliques du monde naturel.

Discutant du livre *Silent Spring* de Rachel Carson, 50 ans plus tard, pour le journal *The Guardian*, la romancière Margaret Atwood a déclaré :

L'une des leçons fondamentales de *Silent Spring* était que ce que l'on qualifie de progrès n'est pas nécessairement bon. Une autre était que la séparation perçue entre l'homme et la nature n'est pas réelle : l'intérieur de votre corps est connecté au monde qui vous entoure, et votre corps a lui aussi son écologie, et ce qui y entre – que ce soit par l'alimentation, la respiration, l'eau que vous buvez ou votre peau – a un impact profond sur vous (Atwood, 2012).

En 1962, à l'époque de la publication de *Silent Spring*, la nature était considérée comme quelque chose de distinct de nous, existant pour notre confort, à dompter et à contrôler, ses « ressources infinies » pouvant être pillées et exploitées comme des marchandises. Carson s'est insurgée contre cette vision, soulignant que jusqu'alors, l'histoire de la vie sur Terre avait été une histoire d'interaction entre les êtres vivants et leur environnement, et que les humains faisaient partie de la nature, vivant en son sein.

Cet argument convaincant a pris de l'ampleur dans les années 1970 avec l'émergence de Gaïa. Gaïa décrit une Terre vivante, un système

autorégulé, « une idée qui trouve ses précédents dans les sciences naturelles et la philosophie depuis 2 500 ans, et depuis plus longtemps encore dans de nombreux systèmes de croyances indigènes » (Margulis & Sagan, 2023, p. 1). Formulée par le chimiste James Lovelock et développée en collaboration avec la microbiologiste Lynn Margulis, l'hypothèse Gaïa repose sur le principe que « l'atmosphère terrestre est aussi complexe que le sang ou la peau d'un animal » (Margulis & Sagan, 2023, p. 1). Lovelock a posé les questions suivantes : « Quelles sont les conditions nécessaires à l'existence de la vie ? Quelles sont-elles et comment la vie transforme-t-elle et affecte-t-elle ces conditions d'existence ? ». Lovelock a utilisé le terme « Gaïa » à partir des années 70 pour désigner le réseau d'interconnexions et d'interactions entre la vie et l'environnement (Clarck & Dutreuil, 2022) :

Gaïa est un système en constante évolution, composé d'êtres vivants et de leur environnement de surface, des océans, de l'atmosphère et des roches crustales, deux parties étroitement liées et indissociables. Il s'agit d'un « domaine émergent », un système iESU de l'évolution réciproque des organismes et de leur environnement au cours des millénaires de vie sur Terre... L'autorégulation apparaît à mesure que le système évolue. Il n'y a pas de prévoyance, de planification ou de téléologie... (Lovelock, 1988).

Un discours de M. Dario Mejia Montalvo, président du Forum permanent sur les questions autochtones pour la Cop 15 (2022), nous rappelle que pour les peuples autochtones, la relation avec la terre est localisée et familiale, avec des principes d'harmonie et d'équilibre et des droits qui sont basés sur la nature plutôt que sur les humains.

La Terre Mère est la porteuse de nos droits fondamentaux et de nos valeurs fondamentales qui façonnent la vie des êtres, y compris les humains. Par exemple, l'eau, les montagnes, le cycle de vie des plantes font tous partie de l'essence de nos systèmes de valeurs et de connaissances. Ces normes sont contenues dans les langues de nos peuples, dans les structures de nos familles et dans les institutions de nos gouvernements. Ce sont des croyances qui se transmettent de génération en génération. C'est ce que les universitaires peuvent appeler la « culture ». Mais pour nous, peuples autochtones, c'est la nature qui dicte les règles de la vie. Et c'est cette vision autochtone du monde qui nous a permis de conserver au moins 80 % de la biodiversité restante de la planète, dans les territoires autochtones. Il n'y a pas de culture sans nature. Il n'y a pas de culture sans nature. Et la nature ne peut être préservée sans la reconnaissance de la diversité culturelle (Montalvo, 2022).

Pour la plupart des peuples autochtones, la distinction entre culture et nature n'existe pas. L'idée que les humains doivent rivaliser avec la nature ou la dominer est une autre forme de colonialisme à laquelle les peuples autochtones résistent depuis des milliers d'années (Montalvo, 2023).

Dans son ouvrage intitulé « *We Don't Seem to Live on the Same Planet – A Fictional Planetarium* » (*Nous ne semblons pas vivre sur la même planète – Un planétarium fictif*), le philosophe, anthropologue et sociologue Bruno Latour suggère que « *la nature n'est plus à l'extérieur de nous, mais sous nos pieds, et elle fait trembler le sol* » (Latour, 2022). Au cœur de cette réflexion se trouve l'idée que nous sommes divisés par la nature et que les nombreuses idées disparates sur la manière dont les humains devraient vivre avec la nature devraient faire l'objet d'un dialogue afin de déboucher sur des actions concrètes. En décrivant un nouvel ensemble de luttes politiques, Latour déclare : « Partout, les gens ont à nouveau besoin de terres, une situation que j'appelle, pour cette raison, la nouvelle « universalité perverse » (Latour, 2022).

La culture est profondément enracinée dans la nature et le point de rencontre entre la nature et la culture se reflète souvent dans l'art, mais il existe peu d'espaces créés par l'homme qui permettent d'interagir avec des espèces non humaines. Dans *All Art is Ecological* (2021), on nous rappelle que les humains ont rompu leurs liens sociaux et philosophiques avec les non-humains. Et nous nous trouvons peut-être aujourd'hui dans une ère d'extinction massive. Ce n'est pas seulement l'activité humaine qui accélère la perte d'habitats, car à mesure que les espèces s'éteignent, nous serons également confrontés à la perte culturelle des récits, des symboles et des images (Morton, 2018).

Les réponses culturelles et artistiques à l'extinction ont été mises en lumière en 2014 lors de la conférence « *Facing Extinction : Gustav Metzger* » à l'*Université des Arts Créatifs de Farnham* (juillet 2014) et du marathon « *Extinction Marathon : Visions of the Future* » à la *Serpentine Gallery* de Londres (octobre 2014), organisée par Hans Ulrich Obrist (codirecteur des expositions et des programmes et directeur des projets internationaux) et l'artiste Gustav Metzger.⁴

Le marathon de l'extinction était un événement de deux jours qui nous invitait à réagir ensemble à un monde en mutation, en abordant les visions de l'avenir sous tous leurs aspects scientifiques, artistiques et littéraires. C'est lors du marathon de l'extinction que Gustav Metzger a lancé pour la première fois un appel à une « journée d'action » pour mettre en lumière l'extinction, le changement climatique et la pollution environnementale. Dans une vidéo préenregistrée, Gustav s'est adressé au public du marathon pour exhorter le monde de l'art,

⁴ <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/extinction-marathon/>

de l'architecture et du design à prendre position contre la disparition progressive de notre espèce :

Toutes les institutions artistiques s'uniront pour organiser une journée d'action artistique couvrant l'ensemble du pays. J'espère que les jeunes et les personnes de tous âges saisiront ces occasions pour agir de manière réaliste face à la terreur que représente l'extinction (Metzger, 2014)

À la suite du marathon Extinction, les artistes indépendants Andrea Gregson, Jo Joelson et le conservateur Hans Ulrich Obrist se sont associés à Gustav Metzger pour concrétiser l'idée de ce dernier. Le projet a été baptisé Remember Nature, titre suggéré par Joelson en référence au texte tiré de l'ouvrage fondateur de Metzger, *Damaged Nature, Auto-Destructive Art* (1996) :

Qu'est-ce que la nature ? Que représente-t-elle pour nous qui vivons aujourd'hui ? Est-ce le souvenir de ce qu'elle était ? Est-ce la poésie de la nature que nous avons lue – que nous pouvons relire ? Alors que nous nous immergeons dans ce qu'était la nature, comment faire face à ce qu'elle est ? Ce qu'elle est aujourd'hui ? (Metzger, 1996, p. 9)

Metzger croyait en la nécessité urgente de redéfinir les notions de nature et d'environnement et estimait que « *la disparition de la nature et son remplacement par l'environnement représentent une grave menace pour la culture* » (Metzger, 1996, p. 8).

Remember Nature est un art en tant qu'action sociale visant à « *suivre le chemin de l'éthique vers l'esthétique* », comme le préconisait souvent Metzger. L'appel à l'action de Metzger a été relayé par une courte vidéo adressée aux professionnels des arts de toutes disciplines, les invitant à créer des œuvres traitant de questions mondiales telles que l'extinction, le changement climatique et la pollution environnementale. *Remember Nature* a été conçu comme une œuvre démocratique, ouverte à la participation de tous, qui serait diffusée à l'échelle mondiale grâce aux réseaux, aux technologies numériques et à l'édition. Une œuvre d'art accompagnant le projet a été développée pour le point d'ironie (un périodique atypique tiré à mille exemplaires et distribué dans le monde entier dans des musées, des galeries, des librairies, des écoles, des cinémas, etc.) en collaboration avec London Fieldworks.⁵ Le concept est né d'une note manuscrite, un aide-mémoire, arrachée du carnet de Metzger et transformée en un appel

⁵ Gustav Metzger, no. 58, *le point d'ironie*
<http://www.pointdironie.com/in/58/metzger.php>

à l'action et en une campagne mondiale pour que le monde de l'art se souvienne de la nature.

À travers les âges, l'art a interagi avec la nature ; comme l'a dit Dürer, il ne peut y avoir d'art sans nature. Notre tâche consiste à rappeler la richesse et la complexité de la nature, à la protéger autant que possible. C'est l'occasion pour l'art d'étendre ses fonctions, d'inspirer de nouveaux domaines d'action et, ce faisant, d'entrer dans de nouveaux territoires qui sont intrinsèquement créatifs et principalement au service du bien de notre monde (London, 2015).

La Journée d'action – le 4 novembre 2015 – a donné lieu à des actions individuelles et collectives à travers le Royaume-Uni et le monde entier. S'inspirant des œuvres précédentes de Metzger, 100 000 journaux (2003) et MASS MEDIA : Hier et aujourd'hui (2009), une installation publique interactive pour *Remember Nature* a été présentée à la Central Saint Martins School of Art de Londres.

Nous ne pouvions pas trouver meilleur endroit que Central Saint Martin's, avec son immense potentiel et ses idées géniales, pour lancer ce que je considère comme une initiative formidable et importante contre le déclin de la nature telle que nous la connaissons (Fieldworks, 2015).

Sous la verrière voûtée de l'espace ouvert couvert au centre du campus King's Cross de la CSM, connu sous le nom de « The Street », une longue rangée de tables était recouverte de 4 000 journaux donnés. Tout au long de la journée, le public s'est joint aux étudiants, artistes, conservateurs, universitaires et amis pour participer à l'événement, parcourant les milliers de journaux, sélectionnant des articles et des images évoquant la disparition de la nature, les découpant et les collant sur un gigantesque « mur médiatique ». La chaîne de production éditoriale de style industriel offrait un spectacle en constante évolution, ressemblant à une sorte de « dernier repas » médiatique sous le regard attentif de leur figure de proue. Une retransmission en direct a été mise en place pour permettre le visionnage à distance, tandis que la documentation de l'action menée ailleurs a été téléchargée sur le blog.

S'adressant au public réuni, Hans Ulrich Obrist nous a rappelé non seulement la disparition des espèces, mais aussi la perte des langues et de cultures entières, et comment notre société consumériste est liée à une chaîne sans fin et non durable d'extinction et de production. Obrist a salué l'effort collaboratif et collectif du projet, sa force galvanisante et unificatrice pour le changement, et l'espoir que d'autres projets puissent émerger de celui-ci.

Gustav a esquissé l'avenir dans *Remember Nature*, qui se présente comme un art auquel la société peut participer en tant qu'agent éthique – non pas une seule personne responsable de l'acte, mais la circulation d'un art pour le « bien commun ». En réfléchissant à l'avenir de la planète et au rôle de l'art dans celui-ci, Metzger a déclaré :

L'art doit s'enfoncer au plus profond de l'être humain, remonter à la surface, et cela sera l'espoir – l'art sera l'espoir. » (Metzger, 2015).

L'année suivant *Remember Nature*, E.O. Wilson, pionnier de la biologie évolutive, a publié *Half-Earth: Our Planet's Fight for Life* (2016), dans lequel il affirme que la seule façon d'éviter une extinction massive serait de laisser la moitié de la Terre à l'état sauvage.⁶ 23 Le « Manifeste d'un biologiste pour la préservation de la vie sur Terre » de Wilson 24 détaille la sixième extinction, ou pic de destruction initié par les humains, fournissant la logique pour le début d'une nouvelle époque géologique – *l'Anthropocène, l'époque de l'homme* – nom inventé par le biologiste Eugene F.⁷ Stoermer au début des années 1980 et popularisé par le chimiste atmosphérique Paul Crutzen en 2000.

In 2021 a large group of scientists wrote a paper to “assess progress toward the protection of 50% of the terrestrial biosphere to address the species-extinction crisis and conserve a global ecological heritage for future generations.”²⁵ They proposed a *Global Deal for Nature — a companion to the Paris Climate Deal* — to promote increased habitat protection and restoration, and the empowerment of indigenous peoples to protect their sovereign lands.

En 2021, un groupe important de scientifiques a rédigé un article visant à « évaluer les progrès accomplis dans la protection de 50 % de la biosphère terrestre afin de lutter contre la crise de l'extinction des espèces et de préserver le patrimoine écologique mondial pour les générations futures » (Weston, 2021). Ils ont proposé un *Pacte mondial pour la Nature* — complémentaire à *l'Accord de Paris* sur le climat — afin de promouvoir une meilleure protection et restauration des habitats, ainsi que l'autonomisation des peuples autochtones pour protéger leurs terres souveraines.

⁶ E.O. Wilson Op-Ed in the New York Times: “*The Global Solution to Extinction*” <https://eowilsonfoundation.org/e-o-wilson-op-ed-in-the-new-york-times-the-globalsolution-to-extinction/>

⁷ E.O. Wilson “*Why We Need the Half-Earth Solution*” Sierra Club Magazine (January/February 2017) <https://eowilsonfoundation.org/e-o-wilson-writes-article-for-sierraclub-magazine-on-why-we-need-the-half-earth-solution/>

Le 10^e anniversaire de *Remember Nature* en 2025 est l'occasion d'appeler le monde de l'art à réfléchir à « nos efforts contre le déclin de la nature telle que nous la connaissons ».

La réactivation de *Remember Nature* perpétue l'héritage de Gustav Metzger et son appel à l'action, invitant les professionnels de toutes les disciplines artistiques à créer un mouvement de masse à travers les arts pour lutter contre l'extinction.

Nous sommes à un moment critique où nous avons besoin d'une réponse collective à la destruction et à la brutalité dans le monde. Comme le croyait Metzger, l'art peut provoquer le changement, l'art doit provoquer le changement et toute l'expertise du monde de l'art, ainsi que tous les penseurs, peuvent apporter une contribution positive à la lutte contre la brutalité, le manque de vision à long terme et, en fin de compte, notre extinction.

Metzger a radicalement remis en question notre compréhension de l'art, sa relation à la réalité et notre existence au sein de la société. Son engagement sans compromis dans la lutte contre la destruction de l'environnement était fondamental dans sa remise en question du rôle de l'artiste et de l'acte de création artistique comme vecteur de changement.

Que ferez-vous pour vous souvenir de la nature ?
Ne tournez jamais le dos à la Terre Mère.
Vous ne savez jamais ce qu'elle vous réserve.
Soyez courageux.
Défendez-la.
Créez des œuvres d'art qui peuvent sauver la planète.
DERNIÈRE CHANCE (Lippard, 2021).

Références :

- Atwood, M (2012) *Rachel Carson's Silent Spring, 50 years on*, In, The Guardian, (December 7, 2012) <https://www.theguardian.com/books/2012/dec/07/why-rachel-carson-is-a-saint>
- Bird, M. (2022) *This is tomorrow: Twentieth-century Britain and its Artists*. London
- Buell, L. (2001) *Writing for an Endangered World: Literature, culture, and environment in the US and beyond* (Cambridge (USA) and London).
- Carson, R. (1964) *Silent Spring* (Hamish Hamilton)
- Latour, B. (2022) *We Don't Seem to Live on the Same Planet – A Fictional Planetarium*, In *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth* (Massachusetts)
- Lippard, L. R. (2021) *140 Artists Ideas for Planet Earth* (London, 2021).
- Lovelock, J. (1988) *The Ages of Gaia. A Biography of our Living Earth*. (Oxford).

- Margulis, L. and Sagan, D. (2023) *Gaia, and Philosophy* (London).
- Clarke, B. and Dutreuil, S. (2022) *Writing Gaia: The Scientific Correspondence of James Lovelock and Lynn Margulis*, (Cambridge)
- Metzger G. (2014) <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/extinction-marathon/#images>
- Metzger, G. (1996) *Damaged nature: auto-destructive art* (London)
- Metzger, G. no.58 Le point d'ironie
<http://www.pointdironie.com/in/58/metzger.php>
- Fieldworks, L. (2015) *Call to action – a short film by London Fieldworks* (London).
- Metzger, G (2015) *Remember Nature address at Central St Martins*, London, (4 November 2015).
- Montalvo, D. M. (2022) *Statement of the Chairperson of the UNPFII at the Nature and Culture Summit, COP 15* (Montreal, Canada) Available from: <https://www.un.org/development/desa/indigenouspeoples/news/2022/12/unpfii-en-cop15/>
- Montalvo, D. M. (2023), *Knowledge of indigenous peoples can promote harmony with Earth*, UN Interview (17 April 2023) <https://news.un.org/en/story/2023/04/1135677>
- Morton, T. (2018) *All Art is Ecological* (Ireland).
<https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/extinction-marathon/>
- Thunberg, G. (2019) 'Our house is on fire': Greta Thunberg, 16, urges leaders to act on climate
<https://www.theguardian.com/environment/2019/jan/25/ourhouse-is-on-fire-greta-thunberg16-urges-leaders-to-act-on-climate> (all URLs accessed May 2023)
- Weston, P. (2021) *Top scientists warn of 'ghastly future of mass extinction' and climate disruption*, In, *The Guardian*, (Wed 13 January 2021).
- Wilson, E.O. Op-Ed in the New York Times: "The Global Solution to Extinction" <https://eowilsonfoundation.org/e-o-wilson-op-ed-in-the-new-york-times-the-globalsolution-to-extinction/>
- Wilson, E.O. (2017) *Why We Need the Half-Earth Solution*. In, *Sierra Club Magazine* (January/February 2017) <https://eowilsonfoundation.org/e-o-wilson-writes-article-for-sierraclub-magazine-on-why-we-need-the-half-earth-solution/>

Nous, singulier pluriel (fragments
d'une conversation)

Singulier Pluriel : de telle sorte que la singularité de chacun soit indissociable de son être-avec-les-autres et, pour cette raison même, en général, une singularité est indissociable d'une pluralité. (...) Le singulier, c'est avant tout chacun, et donc aussi chacun avec et parmi tous les autres. Le singulier est un pluriel partagé. »

Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*

(...)

Nous ne savons pas ce dont « Nous » est le nom : il faut le dire, comme ouverture de scène et de parole. Rien n'est plus difficile, plus obscur et plus chargé d'opacité que ce qui s'installe lorsqu'on prononce le pronom « Nous ». Nous ne savons pas de qui « Nous » est le nom, ce que ce pronom impersonnel nomme et qui il nomme. Désormais nous sans guillemets, lui qui requiert tous les guillemets redoublés. Nous ne savons pas ce qu'il désigne ni comment le désigner. Nous ne savons pas seulement qui Nous sommes : nous ne savons pas ce que Nous est ou qui est le Nous, lorsque nous le disons. Nous ne savons pas ce que Nous veut dire pour chacun ou à chacun : ce qu'il circonscrit ou groupe, qui est réuni sous cette marque ou sous ce nom. C'est devenu, dans le registre du mot et des actes politiques, un mot difficile : dense, équivoque, glissant, insidieux même. Qui est Nous ? Quel Nous est-ce lorsque tu dis, lorsque quelqu'un dit Nous ? Quel ensemble ou groupe, quelle réunion est-ce qui fait un Nous, ce collectif indéfini et indéterminé ? Comment dire au singulier (Nous, rappelons-le, c'est la première personne du pluriel), car Nous est un singulier, mais un singulier qui désigne un pluriel : un pluriel public, comme si dire Nous rendait public et manifeste un certain rassemblement, un certain groupement, une certaine manière de faire collectif ou de faire communauté. Mais Nous qui, exactement qui ? Moi et toi ? Et eux — eux non ou eux oui ? Nous avec qui ou Nous contre qui ? Nous, les humains ? Nous, les terrestres ? Nous, les vivants ? Lorsque nous nous interrogeons — (à qui ? à Nous ?) — le problème n'est pas seulement le qui mais aussi le quoi : qu'est-ce que Nous, dire Nous et surtout, pourquoi le faire, comment le faire (encore). Dit autrement : comment faire collectif ? Comment énoncer la singularité d'une irréductible pluralité de différences, qui pourtant sont dans une certaine réunion ?

(...)

On peut aussi le dire, sans précautions ni nuances. Tant de fois nous le sentons, tant de fois enrégimentés. Mettre Nous comme problème, c'est poser le problème des « identités » (collectives) :

nations, religions, ethnies, communautés, groupes, minorités, majorités supposées identifiables, parce qu'enchevêtrées ou entremêlées avec Nous, prises dans une identification. Identifier : voilà notre passion funeste et impitoyable, comme un vice de forme du langage et de la pensée. Mais sommes-nous vraiment condamnés à devoir identifier ? Mais rien n'est plus problématique aujourd'hui que le mot identité : brandi et élevé, utilisé et usé, dans de nombreuses luttes pour la reconnaissance et la différence, dans des affrontements et des luttes de pouvoir fratricides. Comment se sont formés et énoncés ces Nous, ces collectifs, ces déclinaisons de l'appartenance et de la parenté, de la ressemblance et de l'enchevêtrement, de l'imbrication qui fait la substance de ce qu'on appellerait le social ou l'historique ? Comment énoncer et décliner aujourd'hui l'appartenance, l'adhésion, le combat, le désir, la force d'un Nous ? Combien de tâches infinies dans le labyrinthe de la généalogie et de l'archéologie nous attendent (depuis toujours). Mais aussi : comment refuser et récuser ces Nous faits à la hâte et sous pression (« les bons Portugais », dit l'extrême droite), désidentifier et désobjectiver, démêler cet embarras des simplifications et des généralisations ? Comment ces Nous, si nombreux, semblent-ils s'ankyloser et se renforcer, reESUrgir de façon fantomatique alors que nous les croyions maudits ou démantelés ? Comment d'autres Nous émergent-ils à l'horizon, tandis que d'autres vacillent, tremblent, se désagrègent mortellement ? Comment pouvons-nous être responsables et co-responsables, (créateurs et co-créateurs) de collectifs (ou connectifs, devrions-nous peut-être écrire) qui s'inventeront ou qui, au contraire, sont en déliquescence, en train de se liquéfier avec l'histoire ? Comment faire face à ces Nous abusifs et usurpateurs, totalisants et totalitaires, ces Nous trop vite énoncés, trop rapidement unifiés ? Comment Nous ? Qui l'a dit, qui peut le dire ? Que veux-tu dire par là ? Qui a décidé, qui a choisi, qui a tracé la ligne de partage, celle qui circonscrit, parfois précairement, d'autres fois par la force de la loi ou sans loi, l'inclus et l'exclu du nous ? Quel Nous étions-nous, quand nous étions (le même) Nous ? Quel Nous serons-nous enfin, lorsque nous parviendrons à Nous ? La formation et la signification de ce nom singulier d'un pluriel, pronom essentiel de la voix politique, de la revendication et de la révolte, de l'affirmation et du « au nom de ». Qui peut, aujourd'hui, parler « au nom de », s'il le fait en multipliant les précautions et les cautions, les endossements ? La première personne du pluriel est-elle vraiment une « personne » si, sans plus, elle affirme : une « personne » peut-elle ne pas être un pluriel ? Ne devrions-nous pas alors, Nous, au lieu de dire je, toujours dire Nous

– je (1^{ère} personne du pluriel), je-Nous (1^{ère} personne du singulier)
? C’est une alchimie du verbe, comme l’a écrit Rimbaud.

(...)

Nous devons éclaircir les modes obscurs par lesquels nous sommes attelés, intégrés, liés, connectés, mêlés et assimilés, reliés et retenus dans de multiples incorporations et introjections au plus-que-moi et aux plus-que-un, aux collectifs qui nous rassemblent et qui nous accueillent ou qui nous cueillent. Le terrain politique des mobilisations et des militances, de l’engagement et de l’implication, est aujourd’hui (plus que jamais ?) fragmenté, divisé, peuplé de clivages et de confrontations. Affrontements irréconciliables et aggravés, sans dialectisation en vue. Beaucoup (d’entre nous ?) aujourd’hui se démarquent et se désidentifient, ressentant une impossibilité (constitutive ?) et une impuissance (native ?) à faire groupe ou appartenance, à consentir au mélange hétéroclite des différents dans un commun : dans un sens commun ou un ressenti commun – quel sens et quel ressenti aujourd’hui nous identifieraient à un Nous paisiblement identifiable ? Nous le couple, Nous les professeurs, Nous les intellectuels, Nous parents et enfants, Nous Européens, Nous Occidentaux, Nous les riches et développés, Nous post-ceci et post-cela, Nous citoyens anthropocéniques et apocalyptiques, désintégrés et pulvérisés ? De nous (pluriels) sont confectionnés et confabulés ces nous (singuliers) ? Nous nous interrogeons de plus en plus, accumulant perplexité sur perplexité, empilant désillusion sur désillusion, scepticismes l’un après l’autre, doute radical et lancinant. Mais la question reste celle-ci : comment se rassembler et que rassembler aujourd’hui ? Avec qui, pour faire quoi, avec quel objectif, avec quel désir, avec quel espoir, au nom de quoi ? Comment expérimenter et essayer des collectifs, les constituer ou les instituer, même de façon dispersée ou divergente, multiple et multipliée ? C’est la question clé : comment faire « sphère publique », même si ce n’est pas une sphère et même si ce n’est pas pleinement public ?

(...)

Tristan Garcia a publié en 2016 un essai stimulant et interpellant, engagé dans une certaine manière de penser l’émancipation et ses dérives identitaires, intitulé « Nous ». Il s’intéresse aux grands discours comme aux petites phrases, aux slogans et aux manifestes, qui façonnent notre condition enchevêtrée dans des identités collectives, dans des pratiques du collectif. Ici, le nous apparaît comme

la superposition de couches (calques et terrasses, décalques), de plans denses ou poreux, que nous sélectionnons ou mobilisons tactiquement pour communiquer des identités sociales, pour décliner les appartenances, découpant et recomposant — chaque Nous est un système de découpage et de circonscription, qui gère des conflits de découpage et de juridiction — dans l'espace de la reconnaissance du social, espèces, genres, types, classes, générations, minorités. Tout un éventail protéiforme de constructions, qui sont des façons de situer et de cartographier les appartenances, nos loyautés ou fidélités, parfois inavouées, ou nos rejets ou silences, aESUmés ou déniés. Cette compréhension fait ressortir un modèle vivant de compositions et d'agencements, certains plus idéologiques, d'autres plus spéculatifs, certains plus disciplinaires ou de contrôle biopolitique (Foucault, Negri, Agamben), d'autres plus émancipateurs (mais que signifie aujourd'hui émancipation ?). Nous sommes — ou plutôt nous participons à — une constellation mobile et dynamique qui se redessine et se reconfigure avec d'autres multiplicités vivantes, qui s'étend, se croise et s'entremêle, qui s'entrelace avec d'autres compositions identitaires. Il s'agit d'une tentative de repenser l'existence politique comme une guerre de nous, au double sens : guerres de nous identitaires (collectifs) qui s'opposent dans la lutte pour la représentativité, la reconnaissance ou l'influence, mais aussi, dans un autre sens, de l'identité comme affaire de nœuds et de liens, d'attaches et de liens qui se tissent, d'attachements et de ligatures à des blocs identitaires où l'on cherche à subsumer une certaine identification (toujours l'identification), plus ou moins précaire et transitoire, plus ou moins durable, souterraine et silencieuse, qui nous maintient (malgré tout) dans une certaine perception de rassemblement entre nous, mais dont, en même temps, nous sommes des dissidents déchirés, parfois dans une pure perte ou orphelinat. Tristan Garcia redessine le récit des aventures des émancipations modernes et contemporaines (toujours en cours et inachevées), l'avènement à la visibilité de collectifs encore invisibles et inaudibles dont les nous n'ont acquis visibilité et audibilité qu'au fil d'un siècle de luttes. Ce sont tous, tant, des nous proliférants et contradictoires, que nous sommes aujourd'hui à même d'identifier dans leur incessante et récurrente désidentification : nous les femmes, nous les juifs, nous les noirs, nous le peuple, nous les réfugiés et apatrides, nous les travailleurs, nous les immigrés, nous les vivants, et continue la liste. Tous ces nous, nous sommes susceptibles de nous croiser avec eux, mais surtout de se croiser en Nous (dans l'intérieur traversé ou transpercé de chaque dividu illusionné individu), dans nos histoires

éclatées et nos mémoires partagées, des habitations traversées ou abandonnées, dans les relations directes ou indirectes que nous entretenons avec les temps et les lieux. La multiplicité interne ou internalisée que chacun (de) nous est et qui fait qu'aucun (de) nous ne coïncide jamais complètement avec soi-même. L'un-différent-de-soi, à l'infini. Tristan Garcia s'interroge sur cette multiplicité interne qui nous traverse et qui, devenue ostensible, nous expose, nous montre à découvert, qui se rend explicite ou s'affirme dans sa multiplicité. La deuxième partie du livre, incisive, traite des « contraintes d'identification » qui nous traversent et nous habitent, comme un fond inidentifiable, mais qui secrète des mécanismes d'identification et de reconnaissance dont nous sommes les éléments dans un système ou des maillons d'une chaîne, qui expriment et manifestent, qui activent, la forme incertaine de certains « nous ». Tout cela ce sont des procESUs et des traitements historiques, des constructions générées pour nous intégrer dans certaines catégories d'appartenance et d'identification, pour nous localiser dans une carte de descriptions et former sur nous une prévisibilité et une surveillance algorithmique, un profil, dirions-nous aujourd'hui, d'un capitalisme de surveillance (pour utiliser l'expression si juste du livre – un des plus importants de ce siècle, je crois – de Shoshana Zuboff, qui, au fond, ne traite que de toutes les procédures et programmations de « l'identification », au sens large). L'artificialité, autrement dit, la fragilité de chacune des catégories d'appartenance, la construction factice et fictive, les fictions qu'elles nourrissent, les fables qu'elles mettent en scène, les crises qu'elles refusent d'affronter et qui, pour cette raison même, les maintiennent encore en apparente activité, certaines plus virulentes et en recrudescence, stratégiquement instrumentalisées selon les intérêts de certains groupes ou systèmes. Nous savons bien que tout cela se passe sous nos yeux, chaque jour sur un écran près de chez nous. Il cherche à formuler l'hypothèse d'une relation critique et prudente avec l'usage et les abus du nous (des identités et des identifications) : comment penser l'identité comme un usage du mot et de la déclaration, de l'affirmation qui ne force pas la différenciation qui sépare, ni la ressemblance qui unifie, comme une relation créatrice, interrogatrice et attentive à l'égard des usages de l'identité et de l'identique, mais aussi face à l'exacerbation de la différence comme différence absolue qui se regrouperait dans un identitarisme ou une altérité hypostasiée et inassimilable (l'absolutisation de la différence serait aussi nocive – parce qu'elle serait symétrique de l'absolutisation de l'identique comme totalement identique à soi-même). Le même et la mêmété, l'identification et l'identitaire comme hyperboles d'un

nous (et d'un nœud) fantomatique, berceau d'une émancipation ségrégatrice et d'une polarisation mortifère.

(...)

Le nous n'appartient pas plus au terrain des émancipations et des libérations qu'à celui des emprisonnements et des dépendances. Voilà son ambiguïté constitutive, qui exige et convoque notre discernement. Mais nous ne sommes pas plus indépendants que dépendants, ni plus libres qu'intégrés dans l'ordre et la nécessité des lois de la nature et de l'univers, ni définitivement émancipés ni incurablement appartenants : nous sommes, peut-être, toujours, ces deux choses, simultanément, parfois même au même moment. Nous possédons une irréconciliable nature duale, constitutivement inachevée et capable de contradiction, traversée de pulsions contraires. La mécanique de l'identité se complexifie et se dénature, c'est-à-dire : elle se pluralise, se complique, avec des couches de temps recouvertes et reconstruites. La question de la communauté, ou plutôt des communautés plurielles, est celle de la participation : comment prenons-nous part ou sommes-nous écartés dans de grands ensembles, dans des rassemblements forcés ou désirés, maintenus par de fragiles et diaphanes projections. Nous faisons partie d'une série de cercles identifiants et identitaires qui s'entrecroisent comme dans la théorie des ensembles, lieux de fidélités et d'infidélités, lieux de revendication où nous tentons de nous situer, de nous positionner, de nous mouvoir, de nous déplacer, etc. Les identités contemporaines sont faites d'incisions plurielles et d'exclusions multiples, c'est-à-dire d'appartenances contradictoires qui se spatialisent et que nous pouvons essayer de visualiser comme des espaces ou des paysages sur une carte, comme des territoires plus ou moins imaginés, plus ou moins réels, qui se déplacent : calques et pistes qui se densifient ou se condensent autour d'un étrange attracteur, un « nom collectif ». Les « noms collectifs » sont des sphères ou des cercles d'appartenance, ou peut-être des enceintes qui délimitent et circonscrivent une propriété, et donc qui établissent une division entre inclus et exclus. Mais nous circulons entre et à travers ces cercles, nous les croisons, faisons des tangentes, même s'ils nous paraissent opaques et composites. Mais cette figuration spatiale du politique, cet espacement qui fait de l'identité un mouvement d'approche et d'éloignement, de déplacement et de territorialisation, et non pas vraiment une maison familiale (ou une maison commune) ou un conteneur statique. Nous cheminons à travers ces conteneurs d'identification contradictoire, essayant de tracer une voie ou un

chemin à tâtons : et le chemin est différent pour chacun, une femme noire homosexuelle ne suit pas le même chemin qu'un homme blanc pauvre sans instruction, ou qu'un jeune urbain cosmopolite : à quels noms collectifs chacun d'eux fera-t-il appel pour trouver un peu plus de liberté, de dignité, de reconnaissance, de droits. Les identités sont, plus qu'une habitation, au sens d'un domicile ou d'une permanence dans un lieu stabilisé, une navigation incertaine parmi des éléments mouvants. Plus que sujétion ou subjectivation, elles sont des dynamiques d'individuation (si l'on veut), quelque chose qui se définit progressivement par des avancées et des reculs, par des remplissages et des vidanges, comme une respiration (inspirer et expirer) ou une pulsation (une systole et une diastole). Dit Tristan Garcia : « tout est une question de priorités entre ces cercles et notre désir de circuler entre eux et à travers eux. (...) De temps à autre, à certains moments importants de nos vies, notre ordre des nous change soudainement et la forme même du nous se transforme : nous nous sentons bouleversés, étourdis ou convertis, ou alors délogés de nos anciennes convictions. Chacun de nous a déjà fait l'expérience de modifier en soi la priorité de ses appartenances et de ses parentés et de transformer à ses yeux le découpage de ce qu'il croyait percevoir de soi et des autres ». Parfois, on se rend compte que jusqu'alors on croyait vivre comme ceci ou cela, et puis... tout cela devient un problème ou une question qu'il faut démêler, comme une pelote devenue un écheveau emmêlé qui nous apparaît maintenant comme un cocon ou une couveuse qui nous a maintenus artificiellement en vie.

(...)

Placer la question des sujets, des collectifs, celle du Nous, c'est en quelque sorte poser la question du commun, et, dans une certaine mesure, celle de la sphère publique (était-ce le point de départ ?), c'est-à-dire de l'accès à la visibilité et à l'audibilité de certaines formes de nous, ou de la possibilité pour quelqu'un de prendre la parole, d'éclairer ou de demander à être éclairé, de critiquer et d'exprimer une colère ou un désir de justice, mais aussi de prononcer quelques mots d'amitié ou d'amour, de désir d'être-ensemble et de faire-ensemble, de nommer ce qui nous manque ou ce à quoi nous aspirons, ce vers quoi nous voulons nous mobiliser. Cela implique de réfléchir à ce que peut être un sujet singulier fait d'un pluriel collectif : un sujet qui ne correspond à aucune personne déterminée, mais qui est constitué par un ensemble de liens ou de connexions qui, à un moment

et dans un espace donnés, se rencontrent, dont les attaches s'inventent et s'instituent par cette puissance de la rencontre. Un sujet qui se découpe ou se circonscrit en s'extrayant d'un tout indifférencié pour ouvrir un proceESUs d'individuation potentiellement ouvert et indéterminé, une circonscription finie qui ouvre la possibilité d'infiniter, d'élargir, d'étendre, d'entrer en alliance, de se transformer. C'est peut-être de cela qu'il s'agit dans le texte L'insurrection qui vient, du Comité Invisible, quand il appelle à la constitution d'un nous qui ne se définirait pas – comme le font généralement les collectifs – par un dedans et un dehors, par une ligne de partage entre inclus et exclus, mais par la densité des liens qui le composent et par les recompositions et ouvertures qui l'infinissent.

(...)

Ces dramaturgies des nous qui apparaissent dans la sphère publique, même si elles sont parfois inconsistantes et contradictoires, n'en restent pas moins des tentatives, des propositions pour déployer l'espace ouvert d'un nous. Même si nous ne savons pas ce qu'est "nous", ni comment nous sommes un "nous", à quel nous pouvons-nous prendre part sans appartenir, quel nous pouvons-nous partager sans avoir à nous définir ? Cela n'exige pas que chacun soit une identité identique à elle-même, ni une propriété propre et appropriée, mais quelque chose comme une question ou une ouverture, une hospitalité : quelque chose qui accueille, et non qui exige une identification ou une identité (Derrida a longuement écrit sur ce sujet lorsqu'il a parlé de l'hospitalité inconditionnelle, du cosmopolitisme sans fin). Parler de Nous, parler d'un Nous, ou parler pour Nous ou au nom de Nous, encourage l'interrogation, la patience, la vigilance et l'intensité dans ce que nous voulons dire et dans ce que nous faisons de ce que nous disons, dans les scènes que la prise de parole ouvre dans l'espace public. La représentation des cercles et des sphères, qui sont des images d'une circonscription qui dessine un contour, mais aussi d'une ouverture, comme une lentille ou un œil qui ouvre un espace de projection et de visibilité, ou un espace d'écoute. Un espace de présence (ou d'apparition, dirait Hannah Arendt) où des êtres libres viennent à la rencontre. Jean-Christophe Bailly, dans l'un des plus beaux textes que je connaisse sur le nous, écrit en 2014 dans la revue *Vacarme* et republié en 2015 dans le livre *L'élargissement du poème*, parle d'un nous qui ne désigne pas une simple addition de sujets identifiés ou identitaires, mais une part indéfinie potentiellement illimitée. Un nous qui n'enferme pas, qui ne nous enferme pas dans une sphère ou un cercle, sauf si ce cercle porte en lui une pure

ouverture, même si un cercle ouvert est une pure contradiction : ce n'est alors plus un cercle, mais une autre figure. Il nous faudrait penser non pas la quadrature du cercle mais l'ouverture du cercle (c'est-à-dire : la circonscription du nous), si l'on entend par là que ce qu'il circonscrit est une hospitalité et une ouverture. Un Nous ouvert et élargi, ou, comme l'écrit aussi Marielle Macé, "un nous qui interroge ce que nous pouvons faire, si nous disons et faisons un Nous. Un Nous qui n'ouvrirait pas la question de l'identité, mais la tâche infinie qui consiste à faire et défaire les collectifs, les appartenances, les parentés, pluriels suffisamment ensemble pour qu'ils puissent énoncer, qu'ils puissent rassembler sans ressembler".

(...)

Nous serait, constitutivement et par définition, sans limite mais non nécessairement indéterminé ou sans localisation : déterminé, oui, par une lutte, des idées, des liens, des émotions incarnées et vécues, par un certain désir d'avenir. Nous n'est pas une fin, ni une finalité en soi. Nous est un commencement ou un principe, un point de départ et non un port d'arrivée (comme si l'on pouvait dire que nous sommes enfin arrivés à Nous). Nous est le milieu, simplement un milieu, au sens écologique : un lieu d'interdépendance et de connexions, point de départ d'une enquête à mener avec attention, patience, humilité, liberté et courage. Une écoute de nous ou le nous comme écoute : n'est-ce pas à cela que sert une sphère publique, à nous écouter les uns les autres ? Plus qu'une identité ou une appartenance, nous, en de multiples sens singuliers pluriels : comme nom d'une cause, d'une lutte, d'une tâche, d'une écoute. Cette écoute (ou cette lecture) ici et maintenant, d'une voix qui s'écrit, a aussi été en quelque sorte un nous : fragile, éphémère, précaire, à distance, mais réel.



FEEDBACKS

Élaborations phénoménologiques de trois créateurs

L'expérience phénoménologique lumineuse que nos trois créateurs ont élaborée, chacun au sein de leur propre articulation et formulation perceptuelle, était une articulation phénoménologique de Plénitude d'Être. Par « lumineuse », j'entends la radiance de l'expérience exprimée dans la radiance de leurs peintures pleines d'Être lumineuses et de leurs présentations artistiques lumineuses. Leurs interventions philosophiques, imprégnées d'art, étaient aussi une présentation artistique lumineuse.

Dans notre vision ésotérique, nous entrons dans le champ du phénomène, et nous faisons l'expérience du champ de l'Être du phénomène se ré-présentant et se re-manifestant à travers la forme artistique et les formes de présentations pleines d'art, telles que le film et les présentations lumineuses de structures historiques, ou encore les formes lumineuses de l'expérience philosophique vécue, dévoilant de façon implicite et explicite la luminosité de la Plénitude d'Être.

Cette vision ésotérique expérientielle est notre vue de la gnose, ou notre vue comme jnana, ou notre vue de perception directe. Cette vision ésotérique est notre expérience de la connaissance directe et de la non-dualité au sein et avec les phénomènes de la peinture et des Présentations pleines d'Art.

C'est ainsi que nous faisons l'expérience du champ de conscience dans le champ du phénomène et dans le champ de la Plénitude d'Être du phénomène. Les phénomènes sont la manifestation de la conscience elle-même comme Conscience pleinement Être.

Dans notre regard artistique, nous faisons l'expérience du ressenti, nous percevons le ressenti de l'énergie pleine d'Être du phénomène se manifestant en nous. Cette manifestation intérieure a lieu lorsque les phénomènes de la peinture et les phénomènes des Présentations pleines d'Art se produisent effectivement. Dans cette contemplation, nous faisons l'expérience, par la gnose et la perception directe, de la connaissance directe du champ de l'Être du phénomène et du champ de la radiance du phénomène. La radiance de la peinture et la radiance des diverses formes pleines d'art, y compris la forme artistique de la parole, sont la manifestation directe de l'énergie lumineuse des phénomènes pleins d'Être expérimentés et phénoménologiquement re-manifestés dans notre monde.

Le don de l'créateur est de manifester directement, par soi-même, son expérience non conceptuelle de la dimension énergétique radieuse et lumineuse des formes de Plénitude phénoménologique d'Être vues et vécues.

CE N'EST PAS LA VISION CONCRETISEE DU MENTAL SEUL

Cette vision créative ésotérique et artistique est celle de la gnose ou du jnana, une vision de la perception directe de la conscience comme gnose et comme jnana. Cette approche n'est pas celle du mental seul. La vision du mental seul n'englobe pas la connaissance de la gnose, ni le savoir direct, ni la perception directe, ni l'expérience non-duelle de la dimension énergétique de la Plénitude phénoménale de l'Être en nous. Dans cette perspective de la Plénitude de l'Être des phénomènes, il y a la vision expérientielle de la Pure Plénitude de l'Être se manifestant en soi comme expérience phénoménologique, chez l'observateur et l'auditeur.

Notre mental connaît les formes par la pensée, le raisonnement, la sensation, l'abstraction mentale, le ressenti affectif, la perception imaginale et la mémoire. Par le mental, on peut connaître l'expérience et les phénomènes ainsi que leurs formes.

Mais le mental seul n'a pas le don de la gnose ni celui de la perception non-duelle directe. En réalité, lorsqu'on suspend le mental, qu'on met entre parenthèses ses jugements sur le vrai ou le faux, le bien ou le mal, ou même sur le meilleur, dans cette pause du mental, notre conscience comme Gnose surgit d'elle-même, notre Savoir Direct apparaît, notre expérience non-duelle de la Plénitude de l'Être émerge spontanément. Ainsi, l'expérience continue de la non-dualité au sein de la dualité peut se manifester. La Conscience Primordiale surgit d'elle-même et manifeste l'expérience à nous et aux autres sous mode dualiste.

Notre expérience directe de la Plénitude de l'Être du phénomène se révèle, tout comme notre expérience de la Force énergétique lumineuse du phénomène ; notre expérience du champ de l'Être des phénomènes, et en tant que phénomènes, se manifeste en nous et autour de nous. Ce savoir direct et non conceptuel est la connaissance expérientielle de notre Conscience Primordiale de Plénitude de l'Être. La conscience, c'est notre Être connaissant l'Être. L'Être se connaît en tant qu'Être par la Conscience de la Plénitude de l'Être. Notre Être est cette Conscience de Plénitude incarnée.

Nos « créateurs » ont élaboré leur expérience de la manifestation ésotérique énergétique lumineuse de la Plénitude des phénomènes grâce à leur don de l'auto-manifestation, à travers leur vécu créatif et l'habileté de leur expression personnelle.

Phénoménologiquement, on peint non seulement avec la liquidité de la peinture, mais aussi avec des mots lumineux et un langage fluide. On peut faire surgir l'expérience de la Plénitude de l'Être par la

peinture liquide, tout comme on peut transmettre cette expérience lumineuse de la Plénitude de l'Être en peignant par nos mots et nos formulations fluides tirées de l'expérience vécue. Le langage évoque et fait naître la Plénitude de l'Être et la résonance du Sens. Le son de nos mots et la signification qu'ils portent font émerger la Plénitude de l'Être et la Surchargement de Sens. Comme le disait Heidegger : « Le langage est la maison de l'Être. » (Heidegger, 1947, p. 213)

L'créateur s'exprimait depuis et à travers son expérience ésotérique de l'auto-manifestation créative de phénomènes pleins d'Être et porteurs de sens. Chaque créateur possède sa propre perception participative directe et singulière du phénomène, ainsi que sa propre expérience singulière, non conceptuelle et non-dualiste, de la luminosité de la Plénitude de l'Être comme et à travers le phénomène.

Nous aimons toutes et tous éprouver la Plénitude de l'Être. L'art nous fait ressentir la présence vivante de l'créateur grâce à ce qu'il ou elle éprouve à travers ses créations, qu'il s'agisse de la peinture ou d'autres formes de manifestation artistique, telles que la parole inspirée dans ce champ ésotérique de la Plénitude de l'Être. Cette expérience prend forme à travers ce ressenti que nous partageons en découvrant les manifestations artistiques, quelle qu'en soit la modalité.

COMMENTAIRE

Chaque créateur a apporté un commentaire à sa manière, utilisant son propre langage pour articuler son expérience vécue des phénomènes pleins d'Être, ainsi que son vécu de la radiance phénoménale de la Plénitude de l'Être sous forme d'énergie lumineuse. Chacune, chacun œuvrait expérimentiellement dans sa propre expérience artistique créative, manifestant l'auto-manifestation dans sa relation à la présentation artistique. Leur identité la plus profonde, ou Who-ness, se déployait à travers cette conscience intime, leur permettant de percevoir le monde de la plénitude phénoménale et d'exprimer cette manifestation intérieure dans leurs gestes artistiques. Ils, elles, actualisaient dans le monde leur expérience de la Plénitude de l'Être phénoménologique.

Chaque créateur a aussi partagé une réflexion sur sa propre compréhension du proceESUs créatif d'auto-manifestation.

José Guilherme Abreu – Historien de l'art et créateur

Le premier, José Guilherme Abreu, a proposé une intervention lumineuse ancrée dans la phénoménologie. Il a ouvert sa présentation sur l'essence de la conscience humaine comme auto-manifestation créative. Il a replacé sa réflexion dans l'histoire des études génétiques sur les capacités de survie. Une première vague d'études insistait sur les fonctions biologiques vitales. Une seconde s'intéressa à l'intelligence et à la raison comme ressources de survie. Enfin, la troisième portait sur la créativité comme véritable source de résilience.

José a souligné que la créativité humaine joue un rôle plus déterminant que la raison ou l'intelligence dans la survie, et même que les gènes liés à la créativité semblent corrélés à la longévité.

En écoutant ces résultats sur la créativité et la survie, mon esprit s'est tourné vers la tradition existentielle du Dzogchen, apparue au VIIe et VIIIe siècle de notre ère. Cette tradition a opéré une transition philosophique majeure, passant du bouddhisme transcendantal, axé sur la dissociation radicale et la désincarnation, à un cheminement fondé sur la conscience naturelle et la créativité immanente. Là où la tradition transcendante voyait dans le désir la source de toute souffrance et prônait la contemplation du vide, le Dzogchen valorise la créativité et la libération à travers l'expérience incarnée de la conscience lumineuse.

Selon cette vision transcendante, tous les phénomènes sont illusoire et notre expérience du réel serait une illusion, tout comme la perception de notre identité ou celle de nos proches. Cette distorsion de l'expérience humaine, à mes yeux, n'est pas seulement fausse, elle est aussi profondément réductrice et ennuyeuse. Au sens du Dzogchen, il s'agit là d'une ignorance fondamentale (Ma Rigpa) : la non-reconnaissance de la conscience et de la plénitude primordiales.

Dans cette optique, la seule échappatoire à la vacuité et à l'absence d'Être serait la cessation transcendante – un état où il n'y a plus de sujet, plus de souffrance, plus de présence ; rien que le néant. J'avoue pratiquer parfois la méditation transcendante... chez le dentiste, à titre d'anesthésie philosophique !

À partir du VIIIe siècle, pourtant, la perspective évolue. Devenir Bouddha, c'est devenir omniscient et omnipotent, ce qui traduit une superbe envolée de la grandeur humaine jusque dans le sacré. C'est aussi l'époque du grand texte Dzogchen, « La Source Suprême », qui inaugure une tradition immanente de la conscience lumineuse et incarnée, dépassant la vacuité et l'absence de sens de l'ancien bouddhisme.

Le même tournant existentiel a lieu en Inde, à travers le shivaïsme du Cachemire. Dzogchen, shivaïsme et phénoménologie existentielle contemporaine convergent : toutes trois situent la connaissance dans l'expérience vécue. Le texte « La Source Sublime » met l'accent sur notre conscience lumineuse incarnée comme plénitude d'Être, et sur la créativité comme voie de libération immédiate, sans échange spirituel ni attente d'innombrables éons.

La libération de soi, c'est vivre et manifester la plénitude lumineuse de notre être, ici et maintenant, en transformant nos expériences, même traumatiques, et en transmettant cette énergie à autrui. C'est le pouvoir de la transmission de l'énergie lumineuse de la conscience.

Dans cette existence créative et libératrice, le champ créatif de la plénitude d'Être est la voie essentielle de survie existentielle. L'expérience artistique, l'imagination créatrice, la dimension archétypale de l'Être, tout cela participe de la libération Dzogchen.

José Guilherme Abreu a ensuite abordé la notion de Sphera publique, en commençant par les études sociologiques de Habermas, puis en passant à une perspective phénoménologique inspirée de la philosophe française Nathalie Depraz. Celle-ci enseigne que la phénoménologie permet la perception directe de l'Être d'un être et des phénomènes. On peut aussi connaître l'Absolu à partir de notre conscience pleine d'Être, non comme une illusion, mais comme une réalité vécue et effective.

En expérimentant notre propre conscience, nous faisons l'expérience de la plénitude de notre Être. La conscience n'est pas seulement psychologique, elle est ontologique : c'est l'Être qui se connaît. Cette conscience, don inné à la naissance, se manifeste en nous, par nous, comme nous.

Dans l'instant de la conscience, on peut vivre la non-dualité de la plénitude pure, entrer dans la plénitude de l'autre, expérimenter cette intimité libératrice évoquée par Jung comme la mystérieuse *Conjunctio*. (Quelle joie que notre existence ne soit pas qu'une illusion !)

Nathalie Depraz, dans ses collaborations avec Heidegger et Francisco Varela sur « The Gesture of Awareness », a déplacé le centre de la phénoménologie : il ne s'agit plus seulement de saisir l'essence des phénomènes, mais de vivre la plénitude réelle des phénomènes comme tels. Elle propose que la phénoménologie devienne la base même de la Sphera – cet espace public d'une conscience lumineuse collective. Cette sphère collective, ce champ incarné du lumineux,

soutient la profondeur de nos vies partagées, bien au-delà d'une simple vie de l'esprit.

José Guilherme a poursuivi sa réflexion sur la Sphera : point de vue sociologique (Habermas), phénoménologique, et relationnel.

Il a présenté la Sphera de plénitude d'Être. Lorsqu'elle repose sur l'expérience phénoménologique, cette sphère permet l'auto-manifestation réciproque de la conscience d'Être, créant ainsi un espace public vivant. Cette sphère lumineuse offre la base pour l'intimité relationnelle, le soutien ontologique, l'énergie créative, aussi bien dans la vie privée que professionnelle.

La Sphera est le champ d'Être entre les êtres, une union qui génère un espace protecteur et créatif autour de nous, une sphère ésotérique d'énergie lumineuse d'Être. Cette sphère peut être ressentie, parfois même vue par certaines personnes, comme un champ collectif d'énergie et de présence lumineuses. Elle contient et soutient la continuité de la plénitude entre nous.

La Sphera se manifeste comme Shakti cosmique : lumière, compassion, transmission de la conscience, soutien énergétique et vital pour la continuité de l'expérience non-duelle au sein de la différence. Il n'y a pas de maître extérieur : notre conscience la plus intime est la source, et s'unit à celle des autres dans ce champ ésotérique.

Comme le disait Bodhidharma au VI^e siècle, par-delà mots et lettres, il y a Transmission, inhérente à la conscience humaine elle-même. Longchenpa, au XIV^e siècle, enseignait que tout phénomène est identique à la source : « Puisse-je faire l'expérience de tous les phénomènes comme la Source ».

La Sphera devient ainsi un contexte puissant de libération et d'auto-manifestation dans le monde. Elle prend forme au sein du couple, de la famille, d'un groupe créatif, d'un village, d'une cité, voire d'une entreprise. Elle ouvre une expérience continue de la plénitude réciproque dans l'existence. Cette sphère illustre la libération lumineuse de l'être.

Elle se manifeste aussi dans les pratiques de consultation existentielle, de soin, d'enseignement, de résolution de conflits, et même dans la vie institutionnelle ou d'entreprise. La Sphera, sphère ésotérique de plénitude créatrice et lumineuse, contient et soutient ces expériences collectives.

Lorsqu'une personne se trouve dans une telle Sphera, la personne étend sa propre énergie de conscience dans la Sphera. Ainsi, la Sphera est dynamisée, l'énergie lumineuse est intensifiée, et l'Unité subtile lumineuse de l'Être est expérimentée par les participants.

Dans le domaine de la psychothérapie ou de l'amitié, lorsqu'une personne souffre d'absence d'Être, de vide, ou du sentiment d'absence de toute signification, le fait d'entrer à deux dans cette Sphera de conscience lumineuse pleine d'Être peut être intériorisé et assimilé par la personne. Celle-ci peut alors devenir plus aisément pleine d'Être, plus incarnée dans la conscience de la plénitude. Le thérapeute, le consultant ou l'ami peut non seulement porter la personne dans cette Sphera de conscience lumineuse, mais cette Sphera, en tant que contexte créatif, transmet et soutient ce champ de conscience pour cette personne.

Cette transmission peut s'adresser à une personne enfermée dans le vide, dépourvue de toute plénitude et luminosité de l'Être. Être dans cette Sphera naturelle lumineuse de plénitude permet d'incarner plus facilement la plénitude de l'Être. Il s'agit d'un domaine ésotérique tout à fait naturel, reflétant la Sphera lumineuse de cette plénitude de l'Être qui devient incarnée.

De plus, il y eut alors une discussion par José autour de l'Epochè, cette suspension de notre esprit jugeant. Suspender notre esprit de jugement, de bien et de mal, de juste et faux, de mieux et pire, permet à notre mental de s'effacer et de reculer, et dans cette vastitude, on peut ressentir la survenue spontanée de notre conscience naturelle lumineuse, vaste, spacieuse et dotée d'un savoir multidimensionnel.

Encore une fois, la phénoménologue française Nathalie Depraz, avec sa compréhension phénoménologique-ontologique, rappelle qu'à travers la phénoménologie, on peut connaître l'Absolu, directement ou à travers les phénomènes du monde. Cela me fait penser à la grande déclaration du shivaïsme du Cachemire : « La félicité du monde est la félicité du Samadhi. » Par Absolu, on entend ici la vaste source vivante de l'Être et de la plénitude. L'absolu n'est pas une entité.

En fait, tant la peinture que les présentations artistiques des trois créateurs furent pour moi l'expérience lumineuse de l'Être pur en auto-manifestation de la singularité existentielle. Dans l'ésotérisme phénoménologique, « l'Absolu » est la source ontologique naturelle, vivante, de l'auto-manifestation. Le mot absolu peut sembler omnipotent, omniscient, parfois grandiloquent : il désigne cependant cette source intime d'où surgissent les phénomènes, notre capacité d'être pleinement conscient. Cette conscience intime est vaste, infinie dans ses horizons, multidimensionnelle.

Dans l'ancienne tradition dzogchen, il existe cette compréhension selon laquelle la source des phénomènes et les phénomènes sont identiques. Une prière Nyingma dit : « Puisse-je faire l'expérience de

tous les phénomènes comme du dharmakaya. » Cela signifie : puisse-je expérimenter tous les phénomènes comme la Source. Source et phénomènes ne font qu'un, dans l'unité et la non-dualité. Notre fondement de l'Être est la source. Notre fondement de l'Être est la Personne-qui-est. Ce qui est de l'ordre du Qui est ontologique et non simplement psychologique.

Le commentaire, l'art, les présentations artistiques, comme phénomènes iESUs de la source, ne forment qu'un tout. Comme l'affirmait Dun Scotus il y a des siècles : « UNA VOCE ». Ils sont également identiques en ce que l'auto-manifestation de la source à travers les phénomènes se fait dans une même unité. La Personne-qui-est est à la fois source et manifestation de la source. Nos trois créateurs sont chacun une singularité manifeste, chaque Personne-qui-est étant phénomène et source de manifestation.

LA SPHERA

Cette sphère de créativité est la source et la manifestation de la source. La Sphera est à la fois la source et le phénomène ésotérique de la source. Cette sphère peut contenir et porter l'expérience ésotérique. La Sphera peut être investie à tout moment. Sa réalité lumineuse requiert parfois, au début, un ancrage physique, mais au fil de son déploiement, elle transcende l'espace ou le sol physique pour devenir un espace stable et lumineux de plénitude, multidimensionnel et présent comme zone intermédiaire potentielle à invoquer et actualiser selon notre désir ésotérique.

César Barrio – Créateur architecte

L'créateur architecte César Barrio a su, de façon saisissante, prendre des structures artistiques lumineuses – des bâtiments anciens, des formes naturelles – et, depuis leur présence rayonnante, élaborer une ontologie existentielle de la créativité et de la présence subtile incarnée. Une présentation remarquable.

Ce qui m'a frappé dans le commentaire de César Barrio, c'est son articulation explicite de l'importance de l'INTERVALLE, ou ce qui est pour moi la zone intermédiaire de l'expérience, cet espace entre la réalité et la fantaisie. Cet « espace créatif » nécessaire est l'espace de transition qui s'ouvre comme espace potentiel de créativité, d'auto-manifestation. Cet espace d'entre-deux est celui où notre conscience pleine d'Être se manifeste, où notre ressenti de personne prend forme et où la dimension archétypique de la plénitude et du fondement de l'Être s'auto-manifeste.

Cet intervalle, cet espace créatif, cette ouverture ontologique, cette immanence, sont l'espace de la potentialité : espace créatif comme source de plénitude. Ce n'est pas l'ancien espace transcendant dissocié, non plus un espace vide ou dénué d'Être, mais bien un espace créatif d'immanence, une présence pleine d'être. Cet espace, cette ouverture, cette brèche, ce lieu où s'auto-manifeste l'Être, la luminosité de la plénitude... c'est là que la dimension archétypique se déploie, illuminant notre expérience énergétique et notre auto-libération créatrice.

C'est aussi le lieu où l'on s'ouvre au fondement de l'Être en soi, comme soi. C'est un espace de conscience intemporelle au sein du temps. Y entrer, c'est pénétrer la conscience intemporelle. En incarnant cet espace d'ouverture de la plénitude, on incarne notre conscience lumineuse comme source, comme notre propre Qui.

Cet intervalle nous permet, intuitivement ou par perception directe, de suivre le déploiement des manifestations du champ de l'Être dans les situations. Dans l'intervalle, on s'ouvre à l'émergence spontanée de la plénitude et aux phénomènes qui se manifestent d'eux-mêmes dans notre champ de conscience, et non simplement dans notre esprit calculateur. C'est l'espace de la manifestation créatrice, de la compréhension intuitive et de l'expérience au sens fort du terme.

Dominik Lejman – Créateur conceptuel multimédia

Notre troisième créateur fut Dominik Lejman. Pour lui, l'espace créatif est celui du déploiement spontané et de la synchronicité. Dans la description de son travail, de ses manifestations artistiques, l'accent était toujours mis sur la spontanéité et la synchronicité.

La synchronicité, c'est l'occurrence simultanée où la manifestation artistique trouve son espace d'émergence. Elle est la manifestation cohérente spontanée qui advient sur le plan ésotérique de l'existence, ce champ énergétique de la force créatrice de Shakti, dans ce champ créatif de manifestation spontanée. C'est l'espace de la convergence énergétique opportune, du hasard heureux. Il ne s'agit pas d'un espace de causalité simple. C'est l'espace créatif de la manifestation lumineuse, de la convergence synchronistique spontanée. C'est l'espace plein d'Être de l'auto-manifestation spontanée de la création artistique, de l'événement spontané de la plénitude. Toute création est spontanée.

La forme créée possède sa propre détermination et sa propre destinée. La forme artistique est forme vivante de plénitude dans sa propre nature et spontanéité.

AU-DELA DE L'INTENTIONNALITE

Dominik Lejman a expliqué de multiples manières comment la performance artistique créative se manifeste dans le monde au-delà de l'intention, de la volonté, de la compulsion ou de la drive. L'expérience créative advient et se déploie dans le temps et l'espace. Dominik Lejman fut la source de l'auto-manifestation, mais il n'était pas la seule source créative de cette auto-manifestation. Son « qui » était source ; il participait aussi à la source ontologique de la manifestation de la plénitude. Sa description de l'événement créatif était une formidable description de l'Événement de plénitude en auto-manifestation. C'est vrai pour toute expérience créatrice.

L'expérience créative, qu'il s'agisse d'expression artistique ou de la convergence énergétique lumineuse manifestant un événement ésotérique dans notre vie, est l'événement d'Être en auto-manifestation, qui advient simplement. Ressentir et expérimenter ces auto-manifestations d'événements créateurs suppose une écoute du déploiement créatif de la source lumineuse se manifestant comme phénomène. L'expérience créative n'est pas qu'une affaire de cause-effet exotérique.

L'art créatif est une manifestation ésotérique intemporelle de la plénitude créatrice lumineuse dans le temps ; la créativité est fonction du désir plus que de l'intention. C'est la fonction spontanée de notre conscience lumineuse primordiale comme source, non celle de l'intention mentale. C'est important à saisir.

Dominik emploie le langage de la légèreté du phénomène, de sa fluidité. Sa langue est celle de l'art ésotérique. Pour décrire son vécu de la Sphera, il parle de la Sphera comme icône de la création. Il décrit cette ouverture ou manifestation spontanée comme introduisant la Sacralité de la Sphera dans l'espace public. Il utilise aussi la notion de liminalité, l'expérience de tenir ensemble dans la Sphera, ce champ de conscience qui est lieu d'émergence de l'événement. Dans cette expérience créative, nous ne sommes pas les seuls manifestants : la manifestation est celle de la plénitude elle-même. D'une certaine façon, chaque événement est conscience, chaque événement est un surgissement spontané. Le temps lui-même, dans la conscience intemporelle, est le cours de la manifestation.

Dominik a aussi parlé de la paradoxale concrétude et littéralité de la Résonance, qui agit en profondeur dans nos limitations avec la célébrité extérieure, ce qui fait la renommée.

Pour moi, incarner ces trois articulations artistiques de l'expérience créative ontologique a été d'une grande utilité et d'un plaisir véritable. La compréhension et la praxis ésotériques présentées par les trois créateurs permettent et soutiennent l'entrée dans le champ de l'énergie pleine de Shakti, dans son déploiement infini, dans l'expérience vécue de la plénitude, vie après vie, mort après mort. Tel est le domaine ésotérique de notre expérience collective lumineuse de la plénitude incarnée.

Les créateurs et ses liens

José Guilherme Abreu

<http://www.youtube.com/watch?v=8CPECToie38&ab>

channel=ArasgestionofthePublicSphera

César Barrio

<https://www.youtube.com/watch?v=wXKlZrx0Zq0>

channel=ArtasgestionofthPublicSphere

Dominik Lejman

<http://www.youtube.com/watch?v=t1S2FyoYWMo&t=9s&ab>

channel=ArtasgestionofthePublicSpher

Entrelacs digressifs de quatre penseurs

Tout comme dit Raymond Abellio, la vision, l'action et l'art sont sphériquement interdépendants, car au final, ces instances forment une boucle. La vision est le principe passif de l'art, tandis que l'action en est le principe actif. Cependant, la transition du passif à l'actif se produit parce qu'il existe un esprit conscient qui fournit un terrain commun permettant de garder l'intuition d'une vision présente, pendant que la matière brute est travaillée pour engendrer une nouvelle création à partir de cette vision.

Pour citer Paul Valéry, Merleau-Ponty affirme que « le peintre 'apporte son corps' car, en fait, on ne voit pas comment un esprit pourrait peindre » (Merleau-Ponty, 1964, p. 16). Mais est-ce seulement la main (l'extension du corps) et l'œil (la connexion avec l'esprit) qui sont nécessaires pour qu'une peinture soit peinte ? Outre ces pôles ultimes, il semble évident qu'un esprit réflexif et un arrière-plan commun sont également requis. Un arrière-plan commun, que l'on pourrait appeler le monde, qui fournit les matières premières dont l'artiste a besoin pour créer, et un esprit réflexif, que l'on pourrait désigner comme conscience, qui se remplit de stimuli iESUs de son interaction avec le monde.

Le fond commun est le monde des phénomènes dans lequel la présence de l'Être apparaît, alors que la vie devient un Théâtre des Apparitions : non seulement l'apparition de ce qui apparaît, tels que les êtres et les choses, mais aussi l'apparition de ce que signifie apparaître. L'apparition du Théâtre qui devient présent et vivant sur chaque scène.

Nous avons considéré la conférence de Rudolph Bauer comme centrée sur ce dernier type d'apparition. Une apparition qui est aussi une révélation : la révélation de la scène performative de la conscience comme théâtre, avec ses degrés d'éveil, vers les niveaux les plus authentiques de prise de conscience. C'est là que l'on peut trouver la perfection ou, si l'on préfère, atteindre l'art.

De façon similaire, nous avons vu la conférence de Simeon Nelson comme axée sur le premier type d'apparition : l'apparition de ce qui paraît. L'apparition du maillage, comme l'apparition de l'amalgame des choses, dont la vitalité originelle stimule et inspire l'artiste dans son élan créatif à humaniser, c'est-à-dire à générer du sens, parmi le réseau (le maillage) des apparitions.

Si les conférences de Rudolph Bauer et Simeon Nelson sont toutes deux axées sur la prise de conscience du théâtre des apparitions, la conférence de Jo Joelson est centrée sur l'action, ou sur la circonstance que chacun de nous agit comme acteur ou agent d'une pièce commune ou d'un terrain commun. Il s'agit, bien sûr,

également de prise de conscience, mais pas tant de notre condition ou position face à l'apparition des phénomènes que de nos propres actes. Prendre conscience de ce que nous faisons et de ce que nous ne faisons pas, quant à leur impact sur notre terrain commun et notre pièce commune.

Enfin, la conférence de Rodrigo Silva vient compléter cette digression de Sphera en se concentrant sur la problématique de penser non pas l'arrière-plan commun où se déroulent les actions, mais les interactions des performeurs entre eux. Il s'agit là d'un problème particulièrement complexe : celui d'un esprit conscient diffracté, qui à la fois nous relie et nous distingue, suivant les doubles vecteurs de l'intégration et de la différenciation.

Les questions : qui sommes-nous, et qui ne sommes-nous pas, constituent des koans ultimes. Quelles sont les frontières et les tensions entre chacun et les autres ? Quelles sont les frontières et les tensions entre un groupe et un autre ? Comment ces frontières sont-elles établies et maintenues ? Que signifient-elles, que représentent-elles ? Sont-elles nécessaires ? Peuvent-elles prendre un sens ? Et signifier quoi ?

Cette dernière conférence conclut un premier cycle de contributions indépendantes, liées et reliées par ce que Raymond Abellio nomme une corrélation sphérique. Par corrélation sphérique, il entend une pensée liée, tout en restant indépendante, un genre d'intrication psychique qui fusionne des approches, hypothèses et objectifs distincts, et dont l'effet est d'effacer la notion de fin, comme on peut le lire :

Ainsi, le vrai Je constituant, dont l'apparition marque l'achèvement et la réussite du proceESUs de constitution, n'est pas lui-même déduit à la fin d'un enchaînement logique, ni comme un effet produit par sa cause, mais par un mouvement original, une invention nouvelle à chaque fois. Cela explique le caractère perpétuellement inchoatif de la phénoménologie, contrainte de postuler et d'employer, d'une manière apparemment linéaire mais polarisée, des concepts qui ne trouveront tout leur sens qu'à la fin du proceESUs, dans une corrélation sphérique de tous les pôles qui efface la notion de fin. (Abellio, 1965, p. 100)

Ces quatre conférences, ainsi que les trois autres, sont reliées par une corrélation sphérique, non parce qu'elles auraient été conçues à partir d'un quelconque accord préalable, mais parce qu'elles apparaissent comme des réflexions et digressions cohérentes et consistantes sur un sujet commun.

Le projet Sphera s'inspire de la « pensée sphérique » d'Abellio, comme nous avons tenté de le montrer en reliant ces quatre conférences indépendantes, mais entrelacées.

En somme, si l'on décrit la pensée sphérique comme la modalité par laquelle l'esprit conscient du Moi transcendantal se révèle, un nouveau koan paradoxal apparaît : l'estompage des frontières comme passage vers une nouvelle (ou ultime ?) frontière !

Références :

ABELLIO, R. (1965) *La Structure Absolue. Essai de Phénoménologie Génétique*, Paris : Gallimard

MERLEAU-PONTY, M. (1964) *L'Œil et l'Esprit*, Paris : Gallimard

A ARTE COMO GESTAÇÃO
DA *SPHERA* PÚBLICA

Ciclo de Conferências

JOSÉ GUILHERME ABREU

A GENÉTICA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA
UMA VISÃO ABELLIANA

DOMINIK LEJMAN

PURGAÇÃO

CÉSAR BARRIO

VIVER NOS INTERSTÍCIOS

RUDOLPH BAUER

O DRAMA FENOMENOLÓGICO DA
EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA ILUMINADA PELA ARTE

SIMEON NELSON

ANARQUISMO ENTRELACADO

JO JOELSON

REMEMORAR A NATUREZA : AÇÃO PARA A VIDA

RODRIGO SILVA

NÓS, SINGULAR PLURAL