



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
FILOSOFIA

MESTRADO EM FILOSOFIA

Juliana de Moraes Monteiro

DIANTE DO ABISMO:

arte e política em Giorgio Agamben

Niterói

Novembro de 2014

Juliana de Moraes Monteiro

**DIANTE DO ABISMO:
arte e política em Giorgio Agamben**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Filosofia – Linha de pesquisa : Estética e Filosofia da arte – da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Oliveira

Niterói

Novembro de 2014

Juliana de Moraes Monteiro

DIANTE DO ABISMO:

arte e política em Giorgio Agamben

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia – Linha de pesquisa : Estética e Filosofia da arte – da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovado em: _____.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Cláudio Oliveira (Orientador).

Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, UFF.

Profa. Dra. Tania Rivera

Instituto de Artes e Comunicação Social, UFF.

Prof. Dr. Luiz Camillo Osorio

Departamento de Filosofia, PUC-Rio.

Aos meus pais, dois barquinhos de papel.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer ao Programa de Pós- Graduação em Filosofia da UFF por ter aceitado esta pesquisa, e à FAPERJ, por ter financiado a presente pesquisa.

Agradeço muitíssimo a Cláudio Oliveira, orientador e amigo, a quem o acaso me proporcionou o encontro. Agradeço pela forma maravilhosa com que conduz o seu trabalho e por suas aulas apaixonantes na Filosofia. Obrigada pela paciência e por ter me acompanhado desde a graduação em Cinema.

A Luiz Camillo Osorio e Tania Rivera, professores integrantes da banca de defesa, por aceitarem a leitura desta dissertação. É uma honra tê-los presentes.

A Bernardo Oliveira, professor responsável pela minha qualificação, pela leitura atenta e paciente e por me ajudar a desenvolver este trabalho.

Aos professores do mestrado, de diferentes departamentos e universidades, que, de alguma forma, contribuíram com esta pesquisa através de suas aulas: Pedro Sússekind(UFF), Bernardo Oliveira(UFF), Patrick Pessoa(UFF), Vladimir Vieira(UFF),Maurício Lisovsky(ECO-UFRJ), Luiz Camillo Osório(PUC), José Maria Arruda(UFF)e Gilvan Fogel(UFRJ).

Ao Nestor, por ter apaziguado as minhas angústias e me ajudar nesse ano atribulado.

Aos meus amigos: Camila, Luiz Guilherme,Bastos,Renata, Suzana, Carol Amaral, Carol Frota, Carlos, Pech,Fernanda, Patrick, Brito, Forain, Steph e Rosas: “Amigo é para essas coisas”.

Ao Bernard, meu amor e amigo, pela parceria, leveza, pelos vinhos e jantares compartilhados. Agradeço por tentar fazer com que eu entenda que a vida só precisa de uma rede e de um bom banho de mar pra ser vivida.

Por fim, gostaria de agradecer muito aos meus pais, formas de vida que nem posso descrever. Agradeço pelo apoio de todos esses anos e, sobretudo, neste que vivemos com tantas dificuldades.

Mas o que dizer então da cama de J, que, sendo uma obra de arte, é exatamente igual a uma cama comum porque de fato é uma cama comum?’Experimentem’, diz-nos J, ‘deitem na cama’, ‘não tem nada demais nisso’ etc. Cautelosamente aceitamos o convite; cautelosamente porque sabemos o que fazer com as camas mas ficamos tremendamente inseguros quando se trata do que fazer com obras de arte que por acaso são camas. Diante de uma cama comum, frases animadoras como essas nos pareceriam enigmáticas.¹

¹ DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 55.

RESUMO

A presente dissertação apresenta uma investigação acerca de três conceitos fundamentais da obra do filósofo italiano Giorgio Agamben: potência, gesto e inoperosidade. A partir desses três conceitos, busco analisar a arte contemporânea, sobretudo obras de arte balizadas por características como estranheza, abjeção, incompreensibilidade e falta de sentido, como um campo no qual categorias da estética moderna podem parecer ultrapassadas, endossando com essa perspectiva a noção de que a arte não é uma atividade de ordem estética, mas política. Entendendo a sensibilidade de Agamben como fundamental para pensar a arte do nosso tempo, a pesquisa, fazendo uso do método arqueológico de filósofo, mapeia três momentos distintos da história da arte (a Grécia de Platão e Aristóteles; o surgimento da Estética como disciplina autônoma para o estudo da arte e a contemporaneidade) para entender como conceitos forjados no passado podem fomentar um importante eixo de análise para o presente. Além disso, a dissertação propõe um estudo de três obras contemporâneas, cada qual referente a um capítulo do trabalho, de onde retiro a noção de que são as obras de arte que podem apontar um modo de revermos nossos papéis sociais enquanto seres políticos, para os quais está sempre em jogo nossas ações e nosso estar no mundo.

Palavras-chaves: arte contemporânea; política; Agamben; gesto; potência; inoperosidade

ABSTRACT

This thesis presents an investigation of three fundamental concepts of the work of the Italian philosopher Giorgio Agamben: power, gesture and inactivity. From these three concepts, I try to analyze contemporary art, especially works of art buoyed by features like strangeness, abjection, incomprehensibility and meaninglessness, as a field in which categories of modern aesthetic may seem outdated, endorsing this perspective the notion of that art is not an aesthetic activity, but political. Understanding the sensitivity of Agamben as critical to think about the art of our time, the research, making use of the archaeological method, maps three distinct moments in the history of art (Greece of Plato and Aristotle, the emergence of aesthetics as an autonomous discipline for the study of art and the contemporary) to understand how concepts forged in the past can foster an important point of analysis for this. In addition, the dissertation proposes a study of three contemporary works, each referring to a chapter of the work, from which is extracted the notion that they are works of art that can point a way to revise our social roles as political beings, for which is always at stake our actions and our being in the world.

Keywords: contemporary art; politics; Agamben; power; gesture; inactivity

SUMÁRIO

1-INTRODUÇÃO.....	.10
CAPÍTULO 1 - A OBRA DE ARTE E A POTÊNCIA: SOBRE A <i>POTÊNCIA DE NÃO FAZER</i>.....	27
1.1- Arqueologia da obra de arte	27
1.2 - Potência de não passar ao ato: sobre Bartlebys contemporâneos.....	31
1.3 - O sentido político da arte contemporânea: uma arte para todos e para ninguém....	41
1.4- A propósito de um buda de ouro no corpo de um cachorro: <i>Série Gênese</i>	47
CAPÍTULO 2 - DIANTE DO ABISMO: ARTE COMO GESTO.....	54
2.1- O conceito agambeniano de gesto: entre <i>poiesis</i> e <i>praxis</i>	54
2.1.1- Escavando as ruínas: <i>fagere, agere, gerere</i>	56
2.2- Sobre o gesto: a terceira margem	59
2.3- Arte contemporânea e gesto: obra de arte como testemunho de uma ausência.....	68
2.4 A arte é apenas um sopro: <i>Aliento</i> , uma luz opaca que irradia.....	74
CAPÍTULO 3 - A ARTE É UMA ATIVIDADE INOPEROSA.....	80
3.1- A modernidade produtiva: considerações sobre a mercadoria e a obra de arte	80
3.2- Viventes sem obras, deuses inoperosos	84
3.3- Artistas sem obra: “não é fácil jogar com facas”	89
3.4 <i>Escolha</i> : o que a Esfinge ensina a Édipo	99
4- CONCLUSÃO: A HORA DA LEGIBILIDADE.....	104
5- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	109

INTRODUÇÃO

O Jardim de Tarbes é um lugar em cuja entrada está escrita a frase: “ É proibido entrar no jardim com flores na mão”.² Tomando como metáfora a situação literária de seu tempo, Jean Paulhan, diretor de *La nouvelle revue française* e uma referência para Giorgio Agamben em seu primeiro livro, *O homem sem conteúdo* (1970), assinalava que este aviso deveria se encontrar também à porta da Literatura³.

A sentença, publicada no livro de Paulhan *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* (1941), assinalava o hiato entre o que constituiria a experiência do mundo moderno — e a precariedade de viver em um mundo no qual a perda dos conteúdos partilháveis se impunham — e o caráter belo da arte de seu tempo, para a qual as palavras maestria, perfeição e virtuosidade diziam respeito a tudo o que não deveria ser feito.⁴

Ao atentarmos para o conteúdo dessa interdição, podemos traçar uma analogia com a experiência da arte nos dias atuais, um jardim no qual também se encontra expressamente proibido entrar portando flores. A arte contemporânea é um campo no qual a postura dos artistas apresenta o que há de mais inquietante para a arte: a impossibilidade de se compreender qualquer conteúdo, inclusive a impossibilidade de se compreender onde está precisamente o “artístico” da obra de arte.

Nesse sentido, as flores, para Paulhan, são o correlato de conceitos que orientavam a práxis literária de seu tempo. A literatura estava condenada a ser uma arte na qual temas belos e agradáveis deleitavam os leitores e escamoteavam a autêntica forma que a literatura do século XX deveria assumir: uma face tenebrosa, que mais perturbaria do que apaziguaria os sentidos.

No que diz respeito à arte contemporânea, mais especificamente à arte produzida após a década de 80, vemos eclodir uma situação na qual as considerações de Paulhan nos parecem apropriadas. Se atentarmos para qualquer museu ou galeria de arte atual, encontramos uma profusão de objetos ou manifestações que parecem não guardar nenhuma relação entre si e que lançam o espectador em um profundo estranhamento

² PAULHAN, Jean. *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les lettres*. Paris: Éditions Gallimard, 1990, p. 39.

³ *Ibidem*, p. 40.

⁴ *Ibidem*, p. 39.

diante das práticas artísticas. A experiência da arte nos dias atuais se dá como se entrássemos em Tarbes; e, também diante dela, é interdito conceitos como beleza, gosto e prazer:

Houve um tempo em que era poético dizer onda, cavalo e vespertino. Hoje, não é mais poético dizer onda, cavalo, vespertino. Seria melhor evitar o céu estrelado e até mesmo pedras preciosas.⁵

O diagnóstico de Paulhan sobre a literatura de seu tempo que, para ele, se dividia em uma má literatura, que era muito lida, e uma boa literatura, que não era lida por ninguém⁶, pode ser aliado ao do estado da arte em geral e mais especificamente com o estado das artes visuais na contemporaneidade, uma vez que vemos cada vez mais um afastamento do público com relação às obras produzidas. Esse divórcio permanente é o que nos instiga a entender a arte do nosso tempo, para a qual julgamentos como incompreensibilidade e falta de sentido são constantemente aplicados.

Assim, o que melhor traduz o momento em que vivemos talvez seja a experiência de estar diante do abismo, no qual artistas e espectadores se encontram face a face com a total perda de garantias que orientavam as práticas artísticas até a modernidade.

Ao artista que se erguia como um deus diante de suas criações, resta agora a permanente inquietude com os conteúdos e as formas de que dispõe; ao homem de gosto que passeava e julgava prazerosamente no interior dos museus, é endereçado o profundo estranhamento de lidar com obras de arte complexas e mutáveis. Como comenta Michael Archer sobre o estado da arte contemporânea:

Quem examinar com atenção a arte dos dias atuais será confrontado com uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programa. De início, parece que, quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como “arte”, pelo menos de um ponto de vista tradicional. Por um lado, não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecido como material da arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas. Hoje existem poucas técnicas e métodos de trabalho, se é que existem, que podem garantir ao objeto acabado a sua aceitação como arte.⁷

⁵ *Ibidem*, p. 41.

⁶ Cf. *Ibidem*, p. 32.

⁷ ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. IX.

Diante desse cenário, este trabalho de pesquisa tem como eixo principal investigar essa mudança de postura dos artistas modernos para os artistas contemporâneos e interrogar a questão do fazer artístico na contemporaneidade tendo como referencial teórico a filosofia de Giorgio Agamben. Para o autor italiano, a crise da arte nos dias atuais é uma crise do fazer, não só do fazer artístico, mas do fazer enquanto tal:

Se a morte da arte é a incapacidade na qual ela se encontra de atingir a dimensão concreta da obra, então a crise da arte no nosso tempo é, na realidade, uma crise da poesia, da *poíesis*. *Poíesis*, poesia, não designa aqui uma arte entre outras, mas é o nome do fazer mesmo do homem, daquele operar produtivo do qual o fazer artístico é apenas um exemplo eminente e que parece hoje estender, em uma dimensão planetária, a sua potência no fazer da técnica e da produção industrial.⁸

Sabemos que essa mudança radical não acontece apenas a partir da arte contemporânea. Ela remonta aos questionamentos que foram espalhados ao longo da arte moderna, dentre os quais podemos citar a distorção do lugar fixo do espectador no regime representacional em Manet, a retirada da figura do espaço figurativo em Bacon⁹ e o surgimento do dadaísmo, do abstracionismo e do suprematismo, movimentos artísticos nos quais um fazer propriamente dito começa a ser problematizado através da recusa da superfície pictórica. De certa forma, é o artista colocando em xeque seu papel de criador de obras belas nas quais se espelhava o mundo e a realidade que o circundava.

Mas é a partir de Marcel Duchamp e de Andy Warhol, e portanto do trabalho de artistas considerados contemporâneos, que aparece como evidente a crise do fazer artístico enquanto uma questão definitiva para a arte que sucederia a estes dois eventos singulares – a invenção do *readymade* e a *pop art*.

Desse modo, o percurso realizado por Agamben em seu livro *O homem sem conteúdo* vai desde a compreensão da obra de arte na Grécia clássica até estas duas experiências — Duchamp e Warhol —, apresentando a tarefa para a contemporaneidade como uma superação da crise.

⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 103.

⁹ Bacon, apesar de ter sua obra situada no século XX, é considerado um pintor moderno e não um artista contemporâneo, uma vez que compreendemos o estatuto da contemporaneidade não como um período temporal, mas como um conceito que diz respeito a um conjunto de práticas artísticas que se diferem radicalmente da compreensão moderna de arte. O mesmo vale para os movimentos artísticos citados: dadaísmo, abstracionismo e suprematismo.

Nesta pesquisa, pretendo investigar três conceitos que aparecem em momentos distintos do corpus filosófico de Agamben para dar conta de uma única questão: qual é o estatuto do fazer artístico na contemporaneidade? Essa questão ocupa um lugar central dentro do pensamento de Agamben, na medida em que conceitos relevantes da sua teoria tratam justamente de uma crítica aos fins produtivos e às funções utilitárias implicados em todo fazer.

Com relação à arte, a crítica de Agamben desdobra o que pode ser mais interessante para pensar a experiência artística dos nossos dias: a possibilidade de que a obra de arte ponha em jogo o fato de ser o fim de um processo de produção e o fato de que ela apresente uma dificuldade em ser assimilada por toda e qualquer crítica.

Sendo assim, proponho uma investigação dos conceitos agambenianos de *potência*, *gesto* e *inoperosidade* (cada qual correspondente a um capítulo da dissertação). Além de serem termos chaves do pensamento de Agamben, eles encontram-se dispostos ao longo da obra do filósofo estruturados como os anéis de Borromeo: não se pode retirar um sem que se mova também os demais.

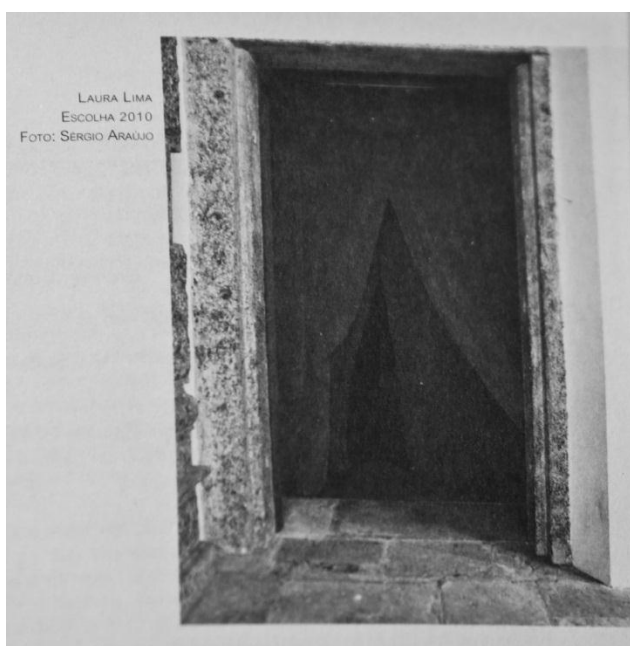
Além disso, realizarei um estudo de caso de três obras de arte contemporâneas: *Série Genesis* (figura 1); *Aliento* (figura 2) e *Escolha* (figura 3):



Série Gênesis, Nelson Félix (1988-1991)



Aliento, Oscar Muñoz (1995)



Escolha, Laura Lima (2010)

Não se trata de ilustrar os conceitos de Agamben a partir da análise das obras mencionadas, mas de construir uma crítica a partir do embate com essas práticas artísticas, de modo que elas deflagrem a possibilidade mesma de tecer um comentário sobre a arte a partir do pensamento agambeniano.

A tese que perpassa a pesquisa é a de que, no mundo contemporâneo, torna-se imperativo abandonar o modo de apreciação legado pela Estética — disciplina que interpreta a obra de arte, por um lado, segundo a atividade produtiva do artista concebido como gênio e, por outro, segundo a apreensão sensível por parte do espectador — como campo de entendimento da arte. Essa postura heideggeriana de superação da estética é a teoria que subjaz a todo o percurso do livro *O homem sem conteúdo* e que retomaremos como um pano de fundo . Como afirma Agamben:

A estética não é simplesmente a dimensão privilegiada que o progresso da sensibilidade do homem ocidental reservou à obra de arte como seu lugar mais próprio: ela é, na verdade, o destino mesmo da arte na época em que, tendo se despedaçado da tradição, o homem não consegue mais encontrar entre passado e futuro o espaço do presente e se perde no tempo linear da história.¹⁰

Para Agamben, o advento da modernidade — e portanto da estética moderna — rompeu uma característica fundamental que existia entre os homens e as obras de arte: a possibilidade de reconhecimento e familiaridade com aquilo que era produzido.

Em um mundo tradicional, há uma costura que liga a trama do passado ao presente e resolve o conflito entre o velho e o novo. Na tradição, tudo o que é transmitido confere sentido à coletividade e reconcilia o homem com sua existência, ao passo que no mundo moderno essa reconciliação se torna precária, fazendo com o que o homem não mais se reconheça no patrimônio de um passado acumulado e perca continuamente o espaço da sua ação.

Desse modo, o lugar reservado ao abrigo das obras de arte a partir da modernidade e do surgimento da Estética — enquanto uma disciplina autônoma de apreciação do belo — é o museu, um monumento no qual a acumulação de cultura impossibilita qualquer tipo de experiência entre os homens e as obras, que outrora significavam algo no mundo.

Essa situação de perda de uma experiência fundamental entre os homens e os conteúdos da arte foi assumida pelos artistas modernos como uma possibilidade de transpor o obstáculo que era a própria arte. Desse modo, tanto a arte moderna quanto a arte contemporânea se constituíram como uma tentativa de resolver o conflito entre o velho e o novo, entre o tradicional e o desconhecido.

Baudelaire talvez tenha sido o primeiro a se dar conta de que a sobrevivência da arte a partir da modernidade estava totalmente articulada com a disposição do próprio artista em investir a criação de um potencial de estranhamento. Nesse sentido, Baudelaire abriu para a arte o inexperenciável como fonte de toda e qualquer experiência. Como comenta Agamben acerca de Baudelaire:

O estranhamento, que retira dos objetos mais comuns a sua experimentabilidade, torna-se assim o procedimento exemplar de um projeto poético que visa fazer do Inexperenciável o novo “lugar comum”,

¹⁰ *Ibidem*, p. 179.

a nova experiência da humanidade. Provérbios do inexperenciável são, neste sentido, as *Fleurs du mal* (*Flores do mal*).¹¹

Esse estranhamento passou a ser a cifra da arte contemporânea, um terreno onde nada está dado nem definido e no qual o artista dispõe dos conteúdos e das formas em cada objeto singular, provocando uma situação em que não mais nos reconhecemos diante da obra de arte. Esse não-reconhecimento passa a ser pensado por Agamben não como uma negatividade do nosso tempo, mas como um momento crítico positivo no qual novas perspectivas podem ser engendradas no que diz respeito à superação do regime estético.

Em *O homem sem conteúdo*, Agamben investiga as modalidades do “fazer” no mundo grego, assinalando que existia uma cisão fundamental no que diz respeito às formas fundamentais de atividades humanas: *poiesis* e *praxis*. Esta distinção implica diretamente o modo de compreensão da obra de arte, uma vez que a obra era uma atividade do campo da *poiesis*, a qual Agamben, seguindo a interpretação heideggeriana, entende como sendo uma pro-dução enquanto desvelamento da verdade, diferenciando-a, por exemplo, da política ou da filosofia, atividades do campo da *praxis*:

Enquanto no centro da *praxis* estava, como veremos, a ideia da vontade que se exprime imediatamente na ação, a experiência que estava no centro da *poiesis* era a pro-dução na presença, isto é, o fato de que, nela, algo viesse do não-ser ao ser, da ocultação à plena luz da obra. O caráter essencial da *poiesis* não estava, portanto, no seu aspecto de processo prático, voluntário, mas no seu ser um modo da verdade entendida como des-velamento, *aletheia*.¹²

Em *O homem sem conteúdo*, as investigações de Agamben sobre o sentido da atividade produtiva culminam nas experiências de Marcel Duchamp e Andy Warhol, os artistas que colocaram definitivamente em xeque o sentido da atividade artística, na medida em que desestabilizaram uma forma canônica de se produzir a obra de arte. Após esses dois eventos singulares da história da arte, quem quisesse fazer uma autêntica crítica deveria se reportar diretamente às questões suscitadas pelo *readymade* e pela *pop art*. Como comenta Agamben:

¹¹ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 52.

¹² AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 118.

Ambas as formas trazem a dilaceração ao seu ponto extremo e, desse modo, apontam para além da estética, na direção de uma zona (que permanece, porém, ainda na sombra) na qual a atividade pro-dutiva do homem possa se reconciliar consigo mesma. Mas aquilo que, em ambos os casos, entra em crise de modo radical é a própria substância poética do homem, aquela *poiesis* da qual Platão dizia que: “qualquer coisa capaz de levar uma coisa do não-ser ao ser é *poiesis*”.¹³

A questão que coloco aqui contempla justamente essa “sombra” da qual fala Agamben. Se tanto o *readymade* quanto a *pop art* – e, portanto, experiências que já estão distantes de nós mais de 50 anos no caso da segunda e cerca de 100 no caso da primeira – ainda não cumprem a radicalidade de um projeto no qual o sentido da atividade produtiva esteja realmente em jogo, é possível prescrutar, a partir de experiências mais próximas de nós, a saída desse espaço sombrio e aceder a uma autêntica crítica do “fazer” enquanto tal, do qual, como coloca Agamben, a atividade artística é apenas um exemplo eminente.

O lugar no qual nos situamos para pensar essa crítica é esse estar diante do abismo, em um embate permanente com experiências que sequer conseguimos compreender. A radicalidade da arte contemporânea é tal que, nesse amálgama que chamamos mundo da arte, coexistem formas artísticas como estátuas de budas inseridos no corpo de animais (*Série Gênesis*, Nelson Félix), mulheres sob uso de remédios hipnóticos (*Dopada*, Laura Lima), fezes enlatadas (*Merde d'artiste*, Piero Manzoni) espectadores trancafiados em uma galeria (*El encierro*, Graciela Carnevale), para citar alguns exemplos.

Mas é a partir deste lugar limítrofe, entre um saber e um não-saber, que uma autêntica crítica de arte deve se colocar. Para Agamben, a tarefa da crítica não é a de conhecer seu objeto, mas o de salvaguardar nele tudo aquilo que permanece inacessível. Em *Estâncias*, Agamben enuncia esse projeto de forma muito clara:

Cada ensaio aqui reunido apresenta, portanto, no seu círculo hermenêutico, uma topologia do *gaudium*¹⁴, da “estância” através da qual o espírito humano responde à impossível tarefa de se apropriar daquilo que deve, de qualquer modo, continuar inapreensível. A vereda de dança do labirinto, que leva ao coração do que mantém à distância, é o modelo do espaço simbólico da

¹³ *Ibidem*, p. 109.

¹⁴ Podemos traduzir o termo latino por alegria ou gozo.

cultura humana e da sua *hodòs basileie* a uma meta a que só o *détour* (desvio) é adequado.¹⁵

Agamben começa suas reflexões nesse livro a partir de uma assertiva na qual afirma que desde a origem da civilização ocidental houve uma cisão entre palavra poética e palavra pensante, ruptura à qual Platão se refere, como coloca o filósofo italiano, como uma “velha inimizada”¹⁶. Agamben, então, entende que haveria uma dicotomia na qual a poesia possui o objeto sem o conhecer, ao passo que a filosofia o conhece sem o possuir. Essa cisão marca a impossibilidade inscrita na cultura ocidental de apreender totalmente o objeto do conhecimento. E, como afirma Agamben, todo problema de posse é um problema de gozo.

Assim, o que o encontro com a arte contemporânea pode produzir de relevante para a história da arte, na medida em que lidamos com manifestações que permanentemente escapam a qualquer tentativa de apreensão, é uma crítica que não objetive isolar a totalidade do objeto, mas, ao deixá-lo inapreensível, possibilite uma nova relação com a arte, um projeto inédito que almeje também ao gozo e não simplesmente ao conhecimento.

A tarefa da crítica, enquanto um desdobramento da própria obra, acolheria a garantia do elemento que permanece irreduzível em todo objeto, não pretendendo apenas conhecê-lo em sua plenitude, mas fundamentalmente almejando gozar dele. Assim, a perspectiva crítica fincaria sobretudo a indiscernibilidade entre posse e gozo, na qual a dicotomia entre o gozo daquilo que não pode ser possuído e a posse daquilo que não pode ser gozado apareceria como seu bem mais valioso.¹⁷

Nesse sentido, ao refletir sobre os limites da crítica de arte, na medida em que as manifestações artísticas contemporâneas problematizam conceitos definidos por um certo canône da história da arte a todo tempo, refletimos também sobre o próprio conceito de obra de arte, que, apesar de ser utilizado com tanta naturalidade, não se mostra para nós como um termo evidente.

Quando nos dirigimos a um museu ou galeria de arte contemporânea somos permanentemente instigados a responder onde está a obra, se existe obra, como ela se

¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 14.

¹⁶ *Ibidem*, p. 12.

¹⁷ Cf. *Ibidem*, p. 13.

dá, se está no objeto que vemos ou em outro lugar. A falta de certeza é tal que somos obrigados a indagar: o que significa o sintagma obra de arte? Essa pergunta aponta para a fragilidade inerente a todo programa crítico e é a partir dessa mesma fragilidade que vinculo este trabalho.

Com isso, a tarefa desta dissertação não é interrogar essas práticas com um tom de segurança inerente à disciplina do estudo da arte, mas sim afirmar o caráter extremamente lacunar que paira nesses elementos artísticos, “nuvem sem contornos que passa acima *dele*¹⁸ mudando constantemente de forma”, como descreve a bela expressão de Georges Didi-Huberman.¹⁹

Esse novo modo de relação com a arte está diretamente ligado ao modo como Agamben compreende a contemporaneidade, na medida em que, para o autor italiano, contemporâneo é aquilo que por ser mais próximo é, ao mesmo tempo, aquilo que se mantém mais afastado de nós.

Em seu ensaio *O que é o contemporâneo?*²⁰, Agamben distorce a ideia de contemporaneidade como um tempo cronológico próximo do enunciante para conferir a esse termo outra tonalidade, à qual se articula uma ligação indissolúvel com o passado e o arcaico.

Para o filósofo, a contemporaneidade só pode ser experimentada por quem mantém uma relação singular com o próprio presente, na medida em que adere a este por meio de um anacronismo. Por esse motivo, o método arqueológico, porquanto busque em todo moderno e atual aquilo que jaz recoberto, é a única via de acesso ao nosso próprio tempo:

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arkhé*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto.²¹

¹⁸ Grifo meu:do filósofo.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p.11.

²⁰ AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 55.

²¹ *Ibidem*, p. 69.

Nesse sentido, as obras de arte contemporâneas trazem a marca de tudo o que já aconteceu na história da arte. Não são manifestações cujo julgamento pejorativo de tom desdenhoso se dá na sentença: “ qualquer um poderia fazer isso”, tão em voga nos dias atuais.

Pelo contrário, são práticas forjadas historicamente e que só fazem sentido se as localizarmos no aqui e agora da arte do nosso tempo. Para que houvesse a possibilidade de certas obras coexistirem no mundo de hoje, foi preciso que uma profusão de questões tenha sido colocada, e talvez seja exatamente por isso que, ao tentarmos nos aproximar desses objetos ou práticas, eles resistam a todo tipo de circunscrição.

Com relação a esse tema da impossibilidade de apreensão do objeto, uma referência cara a Agamben é o historiador alemão Aby Warburg, responsável por reformular as bases de uma teoria da arte canônica com seus sistemas classificatórios fechados e perspectivas totalizantes para propor um outro modo de leitura das imagens, sempre fragmentado, precário e cheio de vazios e espaços intervalares. Agamben cita seu método em diversas obras e escreve, em 2007, *Ninfas*, uma coletânea de pequenos ensaios sobre temas warburgianos.

Warburg se recusou a ser o portador de um pensamento repleto de certezas e formulações definitivas ao criar uma iconologia sujeita a constantes modificações e releituras. Segundo Didi-Huberman, em *A Imagem sobrevivente*:

A partir de então, o autor de *Mnemosyne* viu-se confrontado com um autêntico desapossamento do pensar, no sentido elevadíssimo sugerido por Merleau-Ponty, ao escrever que “pensar não é possuir objetos de pensamentos, é circunscrever com eles um campo a ser pensado, o qual, portanto, ainda não pensamos.”²²

Neste trabalho, encontramos a mesma dificuldade para lidar com obras de arte tão próximas, mas, partindo dos conceitos filosóficos de Agamben e de sua sensibilidade contemporânea, pretendo traçar um caminho no qual, ao pensar o estatuto do fazer artístico na contemporaneidade, venha à tona um modo de se relacionar com a arte que se despeça da exigência de fruição e dos juízos de gosto, e forje uma

²² DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 391.

possibilidade de repensarmos nosso próprio modo de estar no mundo enquanto seres genéricos²³.

Passo agora para um breve resumo de cada capítulo.

No primeiro capítulo, pretendo desenvolver uma breve arqueologia da obra de arte a partir dos capítulos 7 e 8 – “A privação é como um rosto” e “*Poíesis e Prâxis*” – de *O homem sem conteúdo*, que tratam da forma de compreensão das obras de arte no mundo grego. Nesse sentido, desenvolvo a tese de Agamben de que é através de um estudo do passado que se pode, efetivamente, aceder à contemporaneidade. Uma análise da arte contemporânea deve estar vinculada ao modo como a arte se apresentou originariamente.

Nesse caso, o método arqueológico de Giorgio Agamben permite que confrontemos as fontes da tradição, possibilitando além disso uma autêntica transformação no estatuto do próprio sujeito:

Não é possível aceder de modo novo às fontes, além da tradição, sem pôr em questão o próprio sujeito histórico que deve aceder a elas. O que está em questão, então, é o próprio paradigma epistemológico da investigação. Podemos chamar provisoriamente “arqueologia” à prática que, em toda indagação histórica, trata não da origem, mas sim da emergência do fenômeno e deve, por isso, enfrentar-se de novo com as fontes e com a tradição.²⁴

Além disso, o conceito a ser destacado neste capítulo é o conceito de *potência*. Esse termo possui uma formulação central dentro da obra de Agamben e está relacionado ao próprio conceito de obra de arte, na medida em que a obra é aquilo que não está em potência, porque já se realizou em uma forma final estacionária:

A obra, o resultado da *poíesis*, enquanto é precisamente pro-dução e estação em uma forma que se possui no próprio fim, não pode jamais ser em potência.²⁵

Essa problemática reaparece em diversos livros de Agamben – *A ideia da prosa* (1985), *A comunidade que vem* (1990), *Bartleby: escrita da potência* (1993), *A potência do pensamento* (2005) e *Nudez* (2009) – e é fundamental para uma investigação das

²³ Este termo será explicitado ao longo da dissertação a partir da leitura que Agamben faz do conceito de vida genérica em Marx, expresso no livro *Manuscritos econômico-filosóficos*.

²⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sobre el método*. Trad. Flavia Costa e Mercedes Ruvituso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009, p.124.

²⁵ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belho Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 110-111.

formas artísticas do nosso tempo na medida em que a materialidade da obra de arte enquanto um objeto de contornos e limites definidos cede lugar a outros tipos de manifestação. Nesse primeiro capítulo, utilizarei a obra *Série Genesis* (1988-1991), do artista brasileiro Nelson Félix, para uma melhor elucidação do conceito de potência.

Após essa primeira parte, pretendo inserir o conceito de gesto no segundo capítulo a partir dos livros *Meios sem fins* (1996), *A potência do pensamento* (2005), *Profanações* (2005) e *Opus Dei: Arqueologia do ofício* (2012).

Ao longo de sua obra, o filósofo italiano Giorgio Agamben mapeia as três dimensões nas quais a atividade humana pode ser compreendida — fazer, agir, gerir (*facere, agere, gerere*) — para diferenciá-las e entender o estatuto de cada uma delas.

A partir de um estudo arqueológico que remonta ao mundo grego, passa pela modernidade e culmina, finalmente, na relevância dessa diferenciação para a contemporaneidade, Agamben sanciona a tese de que é impossível aceder a uma nova política sem levar em conta como as principais categorias nas quais nos constituímos como seres políticos foram forjadas historicamente. Para Agamben, é necessário entender como conceitos tão relacionados à experiência do mundo grego foram traduzidos para os termos latinos e legaram ao ocidente problemas incontornáveis. Como comenta Heidegger acerca do tema:

O pensar romano assume as palavras gregas, traduzidas sem a experenciação igualmente originária que corresponda ao que elas dizem, sem a experiencial palavra grega. Com este traduzir começa a carência de chão firme do pensamento ocidental.²⁶

Sendo assim, a presente dissertação, ao recuperar a exposição de Agamben, investiga a implicação da distinção — *poiesis, prâxis*, trabalho — no que diz respeito à atividade artística, enquanto um paradigma de toda e qualquer atividade humana, a fim de compreender como a arte se mostra como um campo para colocarmos em xeque nossas ações no mundo.

O artista contemporâneo, ao recusar qualquer titularidade sobre seu fazer artístico — na medida em que não *cria* suas obras, tal como o pintor pintava o quadro ou o escultor moldava a escultura — se mostra como uma figura exemplar para

²⁶ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010, p. 53.

repensarmos as exigências de produtividade a que somos submetidos no mundo contemporâneo.

Nesta dissertação, trabalharemos com a hipótese de que é a arte contemporânea que pontua uma autêntica crítica a todo fim produtivo imposto pelo mercado e pelo capital, na medida em que aponta para uma registro em que está em jogo a possibilidade para os homens de não fazer algo, justamente porque retira da atividade artística aquilo que lhe era mais próprio — o dado inerente da criação — e abandona a obra de arte em estado de pura potência:

O homem é, por conseguinte, o ser vivo que, existindo sob o modo da potência, pode tanto uma coisa como seu contrário, trata-se de fazer ou de não fazer. O que o expõe, mais do que qualquer outro ser vivo, ao risco do erro, mas, simultaneamente, lhe permite acumular e possuir livremente suas capacidades, transformá-las em “faculdades”. Uma vez que é não só a medida do que cada um pode fazer, mas também e antes do mais a capacidade de se manter em relação com a sua possibilidade de o não fazer, o que define o estatuto de sua ação.²⁷

Nesse capítulo, analiso o conceito de gesto a partir da obra *Aliento* (1995), do artista colombiano Oscar Muñoz.

Por fim, no terceiro capítulo tomaremos como paradigma do fazer artístico a inoperosidade. O tornar inoperoso é um modo fundamental para se pensar nosso relacionamento com o mundo investigado nos últimos livros e ensaios de Agamben. Trabalharei esse conceito a partir do ensaio “Arte, inoperactividade, política”, no qual o filósofo trata explicitamente do tema da arte, nesse texto publicado em uma coletânea do Museu Serralves intitulada *Política*; e em ensaios de *A potência do pensamento*, quando retoma o tema do *désœuvrement*²⁸ e em *Opus Dei: arqueologia do ofício* (2012).

Aqui, utilizo esse conceito articulado com a noção de que, no mundo contemporâneo, não existe mais um operar que defina a atividade artística, mas um tipo de ação que se estabelece em um limiar entre um fazer e um não-fazer. Para uma

²⁷ AGAMBEN, Giorgio. “Sobre o que podemos não fazer”. In: *Nudez*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’água, 2009, p. 58.

²⁸ *Désœuvré* corresponde exatamente ao termo grego *argos*, isto é, sem obra. Agamben criará o conceito *inoperosidade* a partir do conceito *désœuvrement*. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *La puissance de la pensée: essais et conférences*. Trad. Joël Gayraud e Martin Rueff. Paris: Éditions Payot et Rivages, cap. 3.

explanação do conceito de inoperosidade analisarei a obra *Escolha* (2010), da artista brasileira Laura Lima.

Por fim, a partir da articulação com os conceitos desenvolvidos por Agamben, defendo a noção de que uma experiência contemporânea da arte deve ser situada no campo do gesto, da potência e do produzir inoperoso. Caso contrário, estaremos presos a teorias já superadas devido ao mero aparecimento de processos artísticos com os quais não guardam nenhuma familiaridade.

Nesse sentido, é a atualidade do pensamento de Agamben que nos coloca frente a frente com os questionamentos mais caros ao século XXI, no que diz respeito à arte, e nos lança em uma forma particular de pensar a arte do nosso tempo: a possibilidade de que cada obra de arte singular contenha o embrião de um novo pensamento político:

Diria que é preciso redesenhar desde o início o mapa do espaço em que a modernidade situou o sujeito e as suas faculdades. Artista ou poeta não é quem tem a potência ou a faculdade de criar, que um belo dia, por meio de um ato de vontade ou obedecendo uma injunção divina, decide, como o deus dos teólogos, não se sabe como e por quê, executar algo. Assim como o poeta e o pintor, também o carpinteiro, o sapateiro, o flautista, enfim, todo homem, não são o titular transcendente de uma capacidade de agir ou de produzir obras. Ao contrário, são viventes que no uso, e apenas no uso de seus membros – como do mundo que os circunda – fazem experiência de si e constituem-se como formas-de-vida.²⁹

Desse modo, entender o sentido desse projeto posto em marcha pelos artistas na contemporaneidade é um caminho pleno de dificuldades, dada a proliferação de objetos singulares com os quais nos estranhamos a todo tempo. Apesar disso, é a marca desse estranhamento que os torna mais instigantes e preñes de interesse.

A presente dissertação compreende essa situação complexa da arte contemporânea a partir de uma prerrogativa positiva de superação da crise instalada ao longo do século XX. Para Agamben, a experiência da arte nos dias atuais não deve mais ser pautada por uma Estética, mas por uma Política, e é justamente esse estatuto político que possibilita a saída de um momento crítico:

A arte não é uma actividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um

²⁹ Conferência de Giorgio Agamben proferida em 6 de agosto de 2008, em Scicli, Sicília. Traduzida por Vinicius Nicastro Honesko. Disponível em < <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/11/arqueologia-da-obra-de-arte.html> > Acesso em 24 de março de 2013.

significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso.³⁰

Esse caráter político nada tem a ver com o encaminhamento ideológico que pairava nas correntes artísticas até a década de 70, mas com uma forma política que, a partir das singulares experiências artísticas, as obras ensejam.

Os três conceitos que aparecem pulverizados ao longo da obra agambeniana orientam esta dissertação no sentido de estabelecer uma superação da estética como horizonte de compreensão da obra de arte, ao contemplar a ideia de que a obra de arte contemporânea é política porque desativa os dispositivos da finalidade, é um meio sem fim, tema a ser melhor trabalhado no segundo capítulo, a partir do conceito de gesto:

A política é a exibição de uma medialidade, ela torna visível um meio enquanto tal. Não é a esfera de um fim em si, nem de meios subordinados a um fim, mas aquela de uma medialidade pura e sem fim como campo de ação e do pensamento humano.³¹

Sendo assim, é importante assinalar a preocupação de um pensador como Agamben e sua esforçada tarefa de articular uma multiplicidade de campos no seu pensamento. No que concerne à arte, propor uma teoria para além da perspectiva estética e relacioná-la com o destino político do ocidente é uma exigência urgente para a Filosofia da Arte e um objetivo que guia esta dissertação. Ao recuperar o propósito implícito no estatuto do fazer artístico, esperamos repensar o próprio estatuto das nossas ações enquanto seres políticos.

Ao retornarmos para o trecho retirado do livro *A transfiguração do lugar comum* (1981) que aparece na epígrafe desta dissertação, nos damos conta do problema de filosofar em um tempo no qual obras de arte são camas que não se diferenciam de qualquer cama com as quais temos uma familiar relação. O que faz desta cama comum e banal algo singular é que, apesar de ter a forma de uma cama, ela escapa à utilidade que circunda os objetos cotidianos. Porque não é simplesmente o objeto obra de arte cama

³⁰AGAMBEN, Giorgio. “Arte, inoperatividade, política”. In: CARDOSO, Rui Motta(Coord.). *Política (Politics)*. Porto: Fundação Serralves, 2007, p. 49. Disponível em: <http://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf>. Acesso em 13 de fevereiro de 2014

³¹ AGAMBEN, Giorgio. “Notes sur la politique”. In: *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Trad. Danièle Valin. Paris: Payot et Rivages ,2002, p.129.

que está em questão. A cama da qual nos fala o filósofo Arthur Danto não foi feita para que dormíssemos nela, ainda que possamos nela deitar e passar horas ali.

O que faz dela uma obra de arte é o fato de ela trazer consigo a possibilidade de se filosofar sobre ela. O que faz dela uma obra de arte é conter o caráter político inerente ao gesto artístico. O que aparece diante de nós não é mais um objeto, mas a força do “inexpresso em cada ato de expressão”.³²

Nesta dissertação, a atitude filosófica inicia-se na constatação de que, para Agamben, a arte é uma atividade política e, portanto, as dimensões estética (se é que ainda podemos utilizar este termo) e política são indissociáveis. Nesse sentido, toda crítica de arte já é, em si mesma, uma crítica política.

³² AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 59.

CAPÍTULO 1

A OBRA DE ARTE E O CONCEITO DE POTÊNCIA: SOBRE A *POTÊNCIA DE NÃO FAZER*

1.1 - Arqueologia da obra de arte

O sintagma *obra de arte* que costumamos usar com tanta frequência e propriedade não é natural e óbvio. Desse modo, o primeiro problema filosófico desta dissertação é indagar: o que queremos dizer quando utilizamos a expressão obra de arte?

A problemática começa porque o que nos é apresentado hoje como obra de arte nada resguarda do sentido originário que o termo obra propunha no passado. Além disso, a palavra arte nunca nos pareceu tão enigmática quanto nos dias de hoje, dada a variedade de manifestações e práticas que nomeamos como artísticas suscitar tanto incômodo e estranheza. Na conferência *Lectio Magistralis*, Agamben investiga essa questão:

Ora, isso quer dizer que hoje a expressão obra de arte tornou-se opaca ou mesmo ininteligível. A sua obscuridade não diz respeito apenas ao termo arte, que dois séculos de reflexão estética tornaram problemático, mas também, e acima de tudo, ao termo obra. Até mesmo de um ponto de vista gramatical a expressão obra de arte, que usamos com tanta desenvoltura, não é nada fácil de entender. De fato, não está claro se, por exemplo, trata-se de um genitivo subjetivo, isto é, se a obra é feita da arte, pertence à arte, ou de um genitivo objetivo no qual o importante é a obra e não a arte. Em outras palavras, se o elemento decisivo é a obra, a arte ou a não bem definida mistura das duas. Além disso, vocês sabem que hoje a obra parece atravessar uma crise decisiva que a fez desaparecer do âmbito da produção artística, na qual a performance e a atividade criativa do artista tendem cada vez mais a tomar o lugar daquilo a que estávamos habituados a chamar obra de arte.³³

Nesse sentido, é uma preocupação que concerne ao próprio uso da expressão obra de arte que guia o início da nossa reflexão. Para Agamben, não há nenhum entendimento do presente sem uma compreensão do passado. Portanto, se o termo obra de arte tem um sentido original num certo regime de enunciação discursiva, é retornando a ele que podemos lançar luz para o que está em jogo no conceito de obra de

³³ Conferência de Giorgio Agamben proferida em 6 de agosto de 2008, em Scicli, Sicília. Traduzida por Vinicius Nicastro Honesko. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/11/arqueologia-da-obra-de-arte.html> Acesso em 24 de março de 2013

arte na contemporaneidade, o qual, como veremos adiante, é apenas uma ruína do modo como ela (a arte) terá sido caracterizada no passado.

Isso não acontece porque haveria uma linha teleológica que mostraria uma origem enquanto uma identidade preservada num determinado ponto cronológico do passado e que evoluiria para os dias de hoje, mas sim porque a origem nunca cessou de operar nos objetos do presente. Nesse sentido, trata-se aqui de voltar a um passado que permanece, de alguma forma, presente.

Assim, é tomando como ponto de partida uma arqueologia do termo *obra* que deter-nos-emos da melhor forma sobre a questão do estatuto da obra de arte contemporânea, na medida em que não há indagação sobre o fazer artístico sem que se leve em consideração o resultado desse fazer, a saber, a obra. Desse modo, a relevância da arqueologia se mostra como a melhor via para o começo dessa reflexão, visto que, para Agamben:

A arqueología é, neste sentido, uma ciência das ruínas, uma “ruinologia” cujo objeto, mesmo sem constituir um princípio transcendental no sentido próprio, nunca pode dar-se como um todo empiricamente presente. As *archaí* são o que havia podido ou devido dar-se e que talvez poderá dar-se um dia, mas que, por agora, só existe em estado de objetos parciais ou de ruínas.³⁴

Assim, a arqueologia se mostra um método fundamental de investigação porque permite encontrar em meio a escombros e ruínas um indício de como o conceito de *obra* — que raramente é problematizado no uso da expressão obra de arte — foi forjado e sofreu modificações historicamente. Para o filósofo italiano, esse conceito é o grande recalcado da história da arte e aparece hoje, na arte contemporânea, através de representações sintomáticas:

Por isso, penso que apenas uma genealogia do conceito de obra — conceito que julgo fundamental, mesmo se não se apresenta assim nos manuais de filosofia — pode tornar compreensível tal processo (que, segundo o notório paradigma psicanalítico do retorno do recalcado — vocês sabem que Freud dizia que há um trauma, em seguida um recalque e, depois desse recalque, o trauma reaparece na forma mitológica como sintoma — creio, faz da obra,

³⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sobre el método*. Trad. Flavia Costa e Mercedes Ruvituso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009, p.114-115.

hoje, o grande recalçado da arte contemporânea, o recalçado que retorna em formas patológicas).³⁵

Agamben, ao fazer uma genealogia do conceito de obra de arte, isola três momentos fundamentais: a Grécia clássica dos tempos de Aristóteles; a virada moderna do surgimento da Estética como um campo autônomo de estudo da arte; e, por fim, o século XX, quando os discursos que orientavam as práticas artísticas e sua recepção se tornam extremamente problemáticos.³⁶

No capítulo “*Poiesis e Prâxis*”, em *O homem sem conteúdo*, Agamben articula o termo obra, *ergon*, que ele retira de Aristóteles, com as relações nas quais ele encontrava-se imbricado. Para Agamben, a atividade humana no mundo grego possuía três gêneros distintos: *poiesis* (pro-dução); *prâxis* (ação) e *ponein* (trabalho), divisão esta a ser trabalhada neste capítulo e retomada no último, quando trataremos do conceito de inoperosidade.

Sumariamente, a *prâxis* era a categoria da ação do homem, ação que não deixava restos e esgotava-se no puro agir. Nessa dimensão, estavam atividades como a política e a filosofia que, em Aristóteles, eram consideradas superiores às do campo da *poiesis*, na qual estava a produção de obras de arte:

A raiz da *prâxis* se fundava, de fato, segundo Aristóteles, na condição mesma do homem enquanto animal, ser vivente, e não era, portanto, outra coisa, senão o princípio do movimento (a vontade, entendida como unidade de apetite, desejo e volição) que caracteriza a vida.³⁷

Por sua vez, o trabalho, expresso através do verbo *ponein*, não era objeto de consideração para os gregos porque era incompatível com a condição do homem livre. Não é que os gregos não possuíssem o conceito de trabalho, ele era apenas não tematizado.

No entanto, o que nos interessa nesta pesquisa é o domínio da *poiesis*, visto que é a partir dele que as considerações sobre a obra de arte advêm. Mas, primeiramente, é

³⁵ Conferência de Giorgio Agamben proferida em 6 de agosto de 2008, em Scicli, Sicília. Traduzida por Vinicius Nicastro Honesko. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/11/arqueologia-da-obra-de-arte.html>. Acesso em 24 de março de 2013.

³⁶ Esta tríplice divisão é extraída da obra do autor a partir de considerações que o filósofo faz em diferentes livros. Cabe ressaltar aqui que Agamben considera como períodos-chave esses três momentos destacados nesta dissertação.

³⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 118.

necessário assinalar a distinção entre os gêneros supracitados. Na *Ética a Nicômaco*, Aristóteles enuncia essa diferença :

O gênero da práxis é diferente do da pro-dução; o fim da pro-dução é de fato diferente (diferente do próprio produzir); o fim da práxis não poderia, no entanto, ser diferente: agir bem é, de fato, em si mesmo o fim.³⁸

Pontuada essa distinção, todas as atividades que produziam coisas, sejam obras de arte ou objetos de manufatura e artesanato, eram consideradas atividades poiéticas. Isto porque a *poíesis* assegurava ao homem um lugar no mundo e revelava, através do que era produzido, um tipo de saber.

O que estava em jogo na *poíesis*, campo no qual o domínio que tentamos pensar — a saber, a arte, expressa na palavra grega *téchne*, nome que designava tanto a atividade do artista que produzia uma obra de arte quanto do artesão que construía uma cama — se inseria, não era um aspecto de fabricação material, mas o desvelamento que produz as coisas, processo que vai do ocultamento à presença. No *Banquete* de Platão, a *poíesis* é definida deste modo: “pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é *poíesis*”.³⁹

Nessa esfera de atividade, insere-se o *ergon*, do qual a obra de arte é o exemplo primordial que pretendemos prescrutar. As relações nas quais o *ergon* está articulado são investigadas por Agamben a partir de Aristóteles do seguinte modo:

Para Aristóteles, a pro-dução na presença operada pela *poíesis* (tanto para as coisas que têm no homem a sua *arché* quanto para aquelas que são segundo a natureza) tem o caráter da *enérgεια*. Normalmente se traduz essa palavra por “atualidade”, “realidade efetiva” (em contraposição à “potência”), mas, nessa tradução, a tonalidade originária da palavra permanece velada. Aristóteles se serve também – para indicar o mesmo conceito – de um termo forjado por ele mesmo: *entelecheia*. Tem o caráter da *entelecheia* aquilo que entra e permanece na presença recolhendo-se, de modo final, em uma forma na qual encontra a própria plenitude, a própria completude e, enquanto tal, *en telei echei*, se possui-no-próprio-fim. *Energeia* significa, portanto, estar-em-obra, *en ergon*, enquanto a obra, o *ergon*, é precisamente, *entelecheia*, aquilo que entra e dura na presença recolhendo-se na própria forma como no próprio fim.⁴⁰

³⁸ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco* VI, 1140b *apud* AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 123.

³⁹ PLATÃO, *Banquete*, 205b. In: PLATÃO. *Diálogos*. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikate, João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 43.

⁴⁰ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 110.

Nesta citação, temos uma definição muito precisa daquilo em que consistia a obra no mundo grego, isto é, o resultado de um processo que culminava no aparecimento de uma forma estacionária, de limites e contornos bem definidos. Cabe ressaltar aqui que a obra se separava completamente da atividade que a gerava, sendo considerada independentemente da ação do artista ou do artesão. O *ergon* expropriava o agente da sua ação e é justamente por esse motivo que as atividades do campo da *poíesis* eram tidas como inferiores às da esfera da *prâxis*, conforme explicaremos adiante.

1.2 - Potência de não passar ao ato: sobre Bartlebys contemporâneos

As considerações feitas no item precedente são de suma importância para o estudo da arte na contemporaneidade visto que assistiremos paulatinamente ao esvaecimento da obra de arte enquanto o fim de um processo que produz uma forma material, na medida em que surge, a partir do século XX, uma série de manifestações artísticas que não geram mais obras, como quadros ou esculturas, solicitando assim um novo tipo de reflexão. Além disso, a compreensão da arte na modernidade não isola a obra do artista e da ação que a produziu, tal como era no mundo pré-moderno.

Retomando a última citação do capítulo precedente, veremos que o estar-em-obra (*enéргеia*) do qual fala Aristóteles se opunha à potência (*dynamis*), conceito que propusemos investigar neste primeiro capítulo. Como explica Agamben:

A *enéргеia* se opõe, para Aristóteles, à *dynamis*, (a *potentia* dos latinos), que caracteriza o modo da presença daquilo que, não estando em obra, não se possui ainda na própria forma como no próprio fim, mas é simplesmente no modo da dis-ponibilidade, do ser apto a..., como uma tábua de madeira na loja do marceneiro ou um bloco de mármore no estúdio do escultor se mantêm disponíveis para o ato poiético que os fará aparecer como mesa ou estátua.⁴¹

Assim, se a obra de arte possuía um caráter energético no mundo grego, a virada moderna se dá exatamente pela perda desse aspecto e por uma assunção do modo oposto de se apresentar, característico da *dynamis*. Ou seja, as obras de arte na modernidade e, posteriormente, na contemporaneidade não resguardam nenhuma familiaridade com o significado originário do conceito de obra, o *ergon*, porque não se apresentam como o resultado final de um processo, mas existem no mundo como pura dis-ponibilidade.

⁴¹ *Ibidem*, p. 110.

Essa dis-ponibilidade da qual fala Agamben refere-se ao fato de que as obras já não possibilitam uma relação do homem com o mundo, mas estão postas, a partir do surgimento da Estética e do abrigo das obras em museus, como meros veículos para a fruição estética.

Nesse sentido, o modo como o regime estético nos acostumou a pensar a obra de arte estaria fundado nesse esquecimento daquilo que o conceito de obra teria outrora significado. Isso quer dizer que o ser-obra da obra, esse objeto que está diante de nós, oculta-se para que venha à luz um novo tipo de relação, dessa vez entre artista e espectador, no qual a representação estética é mediada por conceitos como juízo de gosto e apreensão do belo.

É importante destacar que Agamben, em *O homem sem conteúdo*, ainda não concebe a *dynamis* com a relevância que este conceito terá em sua obra, a partir dos seus livros posteriores. Aqui, o aspecto dinâmico que a obra de arte assumirá após perder seu estatuto energético original é caracterizado pelo autor italiano como sendo negativo, na medida em que situa suas considerações sobre a *dynamis* com aquelas sobre a dis-ponibilidade, entendida heideggerianamente. *O homem sem conteúdo* é um manifesto pela superação da estética nos termos em que Heidegger a colocará em *A origem da obra de arte*, isto é, pleiteando um retorno a um estado originário no qual a obra de arte revelaria a verdade mais alta sobre o homem. Deter-nos-emos aqui para esclarecer este ponto.

Em seu primeiro livro, Agamben concebe a modernidade como um momento de obscurecimento do conceito-chave no que tange à produção de obras de arte: a *enérgeia*. Para ele, existir sob o signo da *dynamis*, da potência, implicava perder o traço fundamental que vinha à luz no conceito de obra, de *ergon*, isto é, o fato de a obra de arte — por ser a forma final de um processo que levava algo do não-ser ao ser, como na passagem de Platão supracitada — possibilitar um mundo para a habitação dos homens na terra. A questão da *dynamis* é tratada, então, como um véu que esconderia a verdadeira estrutura da obra de arte, a saber, sua *enérgeia*:

Onde quer que uma obra de arte, hoje, seja pro-duzida e exposta, o seu aspecto energético, isto é, o ser-em-obra da obra, é apagado para dar lugar ao caráter estimulante do sentimento estético, de mero suporte da fruição estética. Isto é, o caráter dinâmico da disponibilidade para a fruição estética

obscurece, na obra de arte, o caráter energético da estação final, na própria forma.⁴²

A *dynamis*, a potência, é tratada pelo filósofo como um modo de disponibilidade, de ser próprio para outra coisa. Aqui, ainda não temos a formulação da potência como um conceito definitivo dentro do corpus filosófico de Agamben enquanto uma categoria fundamental de ação do homem. Ao entender a *dynamis* como disponibilidade, Agamben extrai o sentido que o conceito de *bestand* tem em Heidegger. Em “A questão da técnica”, Heidegger diz:

A palavra disponibilidade se faz agora o nome de uma categoria. Designa nada mais nada menos do que o modo em que vige e vigora tudo o que o descobrimento explorador atingiu. No sentido da disponibilidade, o que é já não está para nós em frente e defronte, como um objeto.⁴³

A disponibilidade implica a perda ontológica da coisa, na qual aparece apenas algo como *um servir para*, particular do mundo da técnica, onde os objetos já não estão diante de nós, e conseqüentemente nem as obras de arte estão diante de nós, mas existiriam apenas para remeter a um outro propósito.

Nesse sentido, o fruir característico do modo estético de compreensão da obra de arte já instauraria a perda da estrutura original da obra de arte, ou seja, a perda do seu aspecto energético. Embora isso seja um dado para Agamben, a partir de suas observações posteriores no que tange à questão da obra de arte, o filósofo entenderá o traço dinâmico não como disponibilidade, mas como uma categoria fundamental para o mundo contemporâneo.

Para Agamben, a modernidade ocidental é marcada pelo esquecimento dessas categorias nas quais a obra de arte se enquadrava e se constituía, por meio da tradução dos conceitos gregos e seu regime discursivo próprio que, ao serem transpostos para os termos latinos, perderam sua consistência original.

A Estética, enquanto um evento capital surgido na modernidade, consolida esse esquecimento da estrutura original da obra de arte e funda um novo regime, no qual a obra de arte é, por um lado, um produto da vontade criativa do artista, o gênio que cria

⁴² *Ibidem*, p. 111-112.

⁴³ HEIDEGGER, Martin. “A questão da técnica”. In: *Ensaaios e Conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, p. 20-21.

ex nihilo, e, por outro, aquilo que será recebido e julgado pelo espectador, a figura do homem de gosto burguês que aprecia e critica as obras, mas é incapaz de produzi-las.

É nesse novo domínio autônomo que a arte tal como a concebemos até a contemporaneidade vai se desenvolver. A obra, que não tem mais o caráter da *enérgeia*, é um objeto produzido pelo desígnio de uma vontade criadora e está disponível para a fruição estética do espectador. Em Heidegger, autor do qual o pensamento sobre a arte de Agamben é tributário, vemos que, à medida que a Estética, como âmbito do conhecimento da arte, se estabelece, acontece uma derrocada da relação fundante entre os homens e os conteúdos artísticos:

Paralelamente à formação do domínio da estética e da relação com a arte, dá-se a decadência da grande arte no sentido mencionado. Essa decadência não consiste em que a “qualidade” das obras se torna pior e o estilo menos imponente, mas em que a arte perde a sua essência, a sua ligação imediata com a tarefa fundamental de apresentar o absoluto, isto é, a tarefa de colocar o absoluto como normativo no âmbito do homem histórico.⁴⁴

Assim, a partir desse contexto no qual trabalhamos dois momentos distintos da história da arte seguindo o modo de Agamben compreendê-los, podemos investigar por que o conceito de potência (*dynamis*) é central para entender a obra de arte na contemporaneidade.

Após *O homem sem conteúdo*, Agamben encontrará, dentro do próprio *corpus* filosófico aristotélico, uma chave de pensamento para articular a *dynamis* a partir de um outro traço fundamental, e não apenas como uma oposição direta ao termo *enérgeia*. E é justamente essa virada da teoria agambeniana que nos interesse esmiuçar agora.

Se a Estética moderna nos acostumou a pensar a obra de arte a partir do esquecimento do caráter energético da mesma, o que implicaria uma perda do aspecto original da obra, como podemos interpretar as obras de arte que tentam escapar do regime estético a partir do século XX?

Cabe ressaltar que esse século foi marcado por manifestações artísticas nas quais o aparecimento de objetos e expressões singulares deflagrou uma série de questões novas para a arte. A partir do gesto inaugural de Marcel Duchamp — ao criar o primeiro

⁴⁴ HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, vol. 1, p. 77-78.

readymade em 1912 — quem quisesse fazer hermenêutica da obra de arte não poderia deixar de levar o gesto duchampiano em consideração.

Esse gesto denota que a obra de arte não é mais um produto da vontade do artista e tampouco algo posto no mundo para a fruição estética do espectador. A obra de arte não tem mais estatuto energético — porque não é o fim de um processo que expropria o agente da sua ação — nem dinâmico (tal como Agamben entendia esse conceito até *O homem sem conteúdo*), isto é, não está mais disponível para servir a uma outra coisa.

O que caracteriza justamente a obra de arte na contemporaneidade é o conceito de *dynamis*, de potência, tal como será formulado por Agamben em seus livros posteriores. Para o filósofo italiano, esse conceito pode não apenas fornecer uma compreensão do que esteja em jogo na arte contemporânea, mas pode fundar um novo estatuto político para o ocidente, no qual possamos pôr em xeque nossos próprios papéis sociais.

A temática da cisão potência x ato (*dynamis x enérgeia*) acompanha desde *O homem sem conteúdo* (1970) até *Opus Dei: arqueologia do ofício* (2012), livro no qual o filósofo italiano mapeia a constituição de duas ontologias ocidentais, divididas pela oposição expressa acima. Assim, vemos que Agamben, com a marca registrada da indecidibilidade entre filosofia, política, arte ou teologia que acompanha sua obra, confere a essa questão um espaço privilegiado dentro do seu pensamento filosófico. Para ele, investigar como nossas ações contemporâneas são entendidas a partir desses dois conceitos paradigmáticos é fundamental:

Na filosofia ocidental, o conceito de potência tem uma longa história e ocupa um lugar central, pelo menos a partir de Aristóteles. Ele opõe — e ao mesmo tempo une — a potência (*dynamis*) ao ato (*enérgeia*) e essa oposição, que atravessa tanto sua metafísica quanto sua física, transmitiu essa herança ao começo da filosofia, depois à ciência medieval e moderna (...) eu estou convencido de que esse conceito nunca cessou de operar na vida e na história, no pensamento e na prática dessa parte da humanidade que aumentou e desenvolveu sua potência a um ponto tal que ela impõe seu poder a todo o planeta.⁴⁵

Desse modo, Agamben nos convoca a retomar uma discussão caída em esquecimento para entender como um esclarecimento da mesma pode fornecer um novo sentido político para a contemporaneidade. O que está em jogo na proposição de

⁴⁵ AGAMBEN, Giorgio. “La puissance de la pensée”. In: *La puissance de la pensée: essais e conférences*. Trad. Joel Gayrayd e Martin Rueff. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2011, p. 313.

Agamben é um apelo a uma nova compreensão do ser que, tal como o entendemos, é sempre efetividade e ato. Agamben, ao retomar a dimensão da potência, pleiteia uma outra categoria na qual nossas ações poderiam se inscrever.

Em *Opus Dei*, o filósofo italiano investiga esse novo paradigma moderno a partir da consideração de que os termos *enérgeia* e *dynamis* que, em Aristóteles, se referiam a um modo de existir e de estar presente, serão lidos pelos autores cristãos, na qual *enérgeia*, traduzido por *actus* e *actualitas*, é a efetuação de uma potência, operação pela qual ela atinge uma dada realidade e produz determinados efeitos. Agamben afirma que “ a coisa e a operação, consideradas inseparavelmente em sua efetualidade e em sua função: eis a nova dimensão ontológica que substitui a *enérgeia* aristotélica”⁴⁶.

No que diz respeito à arte, isso significa que a obra é um efeito da atividade artística, considerada inseparável dessa operação. Veremos a partir de agora por que é importante questionar essa problemática, na medida em que a obra de arte não é mais efeito da atividade do artista, tal como era concebida até a época moderna, mas se torna cada vez mais uma instância produzida em um lugar limítrofe e não localizável.

Posto isso, com relação à atividade artística e à produção de obras de arte contemporâneas, há uma mudança de sentido que deve ser investigada de maneira urgente, na medida em que o *ergon* vai aos poucos desaparecendo do cenário contemporâneo para ceder lugar à formas de arte regidas pela contingência, pelo acaso, pela processo e exercício do fazer artístico, em detrimento da dimensão material da obra.

Na contemporaneidade, as obras de arte, apesar de não estarem resguardadas em uma forma final estacionária, tampouco se apresentam como disponibilidade, no sentido heideggeriano do termo. Mas, ao conservarem seu traço dinâmico, em detrimento da dimensão concreta da obra, as manifestações artísticas contemporâneas escapam do imperativo de realização e de produção que caracterizaria o modo energético de apresentação de obras de arte, tal como compreendemos o termo *enérgeia*, traduzido por ato, realidade efetiva.

⁴⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Opus dei: arqueologia do ofício*. Trad. Daniel Arruda Nascimento. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013, p. 55.

No que diz respeito ao fazer artístico e ao arranjo moderno artista-obra-espectador, a tonalidade positiva da potência, lida minuciosamente a partir de Aristóteles, adquire uma importância seminal para a experiência contemporânea da arte.

Na vasta obra aristotélica, há uma breve passagem da *Metafísica* em que a potência é entendida por Agamben como potência de não passar ao ato. Ou seja, não se trata apenas de uma simples oposição de contrários, no sentido de que, ou algo encontra-se em potência (*dynamis*), tal como a madeira nas mãos do carpinteiro, ou efetivamente em obra (*enérgeia*), estado no qual adquire um *eidos*, uma forma, seja como uma cama ou uma escultura. Como explicita Agamben em *Nudez* (2009):

Que a potência seja sempre constitutivamente também impotência, que todo poder fazer seja já sempre um poder não fazer é a aquisição decisiva da teoria da potência que Aristóteles desenvolve no livro IX da *Metafísica*. “A impotência (*adynamia*), escreve ele, “é uma privação contrária à potência (*dynamis*). Toda potência é impotência daquilo mesmo e por referência à aquilo mesmo (de que é potência)” (*Met.* 1046a, 29-31). “Impotência” não significa aqui somente ausência de potência, não poder fazer, mas também e sobretudo “poder não fazer”, poder não exercitar a potência própria. E é precisamente esta ambivalência específica de toda potência, que é sempre potência de ser e de não ser, de fazer e não fazer, que define em primeiro lugar a potência humana.⁴⁷

Tendo como base textual este trecho, Agamben expõe o caráter dessa potência cindida nela mesma, na qual a potência de não fazer algo é realçada por Aristóteles. Agamben a situa em um lugar central para refletir sobre o estatuto da criação e, em especial, da criação artística.

A posição de Agamben é taxativa no que concerne ao modo da estética compreender o domínio da arte. Para Agamben, a estética nos acostumou a pensar a arte como um efeito da vontade criativa do artista, o gênio que cria a partir do nada e parece não ter controle sobre sua própria faculdade de criar (como se criar fosse uma ação necessária para esse artista assumir a condição de gênio). Nesse sentido, a Estética esquece uma dimensão na qual não está em jogo nem a necessidade nem a vontade.

Quando a época moderna atinge o século XX, há uma profusão de manifestações artísticas que caminham na contramão dessas duas perspectivas. Desde as experiências

⁴⁷ AGAMBEN, Giorgio. “Sobre o que podemos não fazer”. In: *Nudez*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2010, p.57-58.

dadaístas, são os próprios artistas que se inquietam e se revoltam com seu estatuto de gênio criador. Certamente, Marcel Duchamp é o epicentro dessa nova tomada de posição. À medida que a estética se impõe, mais os artistas se tornam inconformados:

Frente a um espectador que, quanto mais refina o seu gosto, tanto mais se torna para ele semelhante a um espectro evanescente, o artista se move em uma atmosfera sempre mais livre e rarefeita, e começa a migração que, do tecido vivo da sociedade, o empurrará para a hiperbórea terra de ninguém da esteticidade, em cujo deserto buscará em vão o seu alimento e onde acabará por se assemelhar ao Catoblepas da Tentação de S. Antônio, que devora, sem se dar conta disso, as suas próprias extremidades.⁴⁸

Assim, no curso desse processo, o gênio de outrora começa a ser posto em xeque. Agamben escreve um ensaio no livro *Profanações* (2005) retomando a etimologia da palavra gênio, termo derivado do latim *genius*:

Os latinos chamavam *Genius* ao Deus a que todo homem é confiado sob tutela na hora do nascimento. A etimologia é transparente, e ainda é visível na língua italiana na aproximação entre *genio* (gênio) e *generare* (gerar).⁴⁹

Nesse breve artigo, Agamben esclarece qual é sua posição quanto ao estatuto da criação artística. Ao retomar o termo gênio e relacioná-lo, através de sua própria etimologia, com uma potência na qual o autêntico genial não é o portador de uma capacidade transcendente de realizar coisas, Agamben aplica uma torção no modo como a estética pensa o conceito de gênio. Gênio não é aquele que cria, a partir do nada, os objetos maravilhosos da arte, mas é uma potência capturada no campo de tensões do sujeito que age do individual ao impessoal. Como coloca Agamben:

Toda tentativa de Eu, do elemento pessoal, de se apropriar de Genius, de obrigá-lo a assinar seu nome, está necessariamente destinada a fracassar. Nasce daí a pertinência e o sucesso de operações irônicas como aquelas das vanguardas, nas quais a presença de Genius é testemunhada descrendo, destruindo a obra. Se, porém, só uma obra revogada e desfeita pudesse ser digna de genius, se o artista realmente genial é sem obra, o Eu-Duchamp nunca poderá coincidir com genius e, na admiração geral, vai pelo mundo afora como a prova melancólica da própria inexistência, como o portador famigerado da própria improdutividade.⁵⁰

⁴⁸ AGAMBEN, Giorgio, *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2012, p.41.

⁴⁹ AGAMBEN, Giorgio. "Genius". In: *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, p. 15.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 18.

Dessa forma, quando Agamben menciona a expressão “portador famigerado da própria improdutividade”, há umnexo inquestionável com a formulação do seu conceito de potência, explicitado na passagem na qual o autor refere-se à *Metafísica* de Aristóteles.

O fazer artístico na contemporaneidade não é nem a produção de uma forma estável e sensível e tampouco a manifestação de uma vontade produtora de um efeito, na medida que a obra de arte se desprende do modo de produção que até a modernidade a fazia aparecer como o fim de um processo criador.

A atividade artística pode ser interpretada a partir da *dynamis* aristotélica, na medida em que a potência é desde sempre potência de não passar ao ato. Assim, há uma recusa dos artistas em *criarem*, abandonando suas obras em um espaço suspenso no qual o artístico se outorga o direito de não se verter em uma característica assimilável.

A experiência contemporânea da arte é sempre um risco de não encontrar a própria arte. Porque a arte contemporânea refere-se a uma singular especificidade de se recusar a responder questões, em contraposição às respostas que orientavam nossa existência até a modernidade através da arte e de suas formulações.

A partir desses intensos deslocamentos de conceitos engendrados pela arte, torna-se vantajoso pensar como podemos assumir essa instabilidade do fazer, que coloca sempre à prova as capacidades do artista e também do espectador, ao questionar seus pressupostos mais elementares: criação e contemplação. O que pode um artista? O que pode um espectador?

Para a arte contemporânea, a resolução dessas perguntas tende a oferecer sempre a via mais precária: resguardadas em seu não poder, essas categorias apontam para um paradigma de ação que coloque sempre em jogo nossa própria potência criadora, da qual Bartleby, o idiossincrásico personagem do conto de Herman Melville, *Bartleby, o escrivão: uma história de wall street*, é a figura paradigmática nessa nova ordem cultural.

Assim, Bartleby, o escrivão que não escreve, anuncia o que veremos eclodir na arte contemporânea de maneira salutar: uma recusa ao fazer, que não é uma simples recusa da vontade. A construção frasal de Bartleby não deixa dúvidas de que não se trata de uma falta de vontade. É a sutileza da fórmula da potência que Melville põe na

boca deste personagem e que parece ressoar nos nossos ouvidos quando estamos diante de uma obra de arte na qual o gesto do artista se evidencia por um preferir não fazer esta ou aquela obra. Como comenta Agamben em uma longa passagem em *Bartleby, escrita da potência* (1993):

A nossa tradição ética procurou várias vezes dar a volta no problema da potência reduzindo-o aos termos da vontade e da necessidade: não aquilo que *podes*, mas aquilo que *queres* ou *deves* é o seu tema dominante. É tudo o que o homem de leis não deixa de recordar a Bartleby. Quando, ao pedido, para se dirigir aos correios (“importa-se de ir ao Correio, não quer(*won't you*)?”). Bartleby opõe o habitual *preferiria de não*, o homem de leis apressa-se a reforçar: “não quer (*You will not*)?”, mas Bartleby precisa com sua voz “suave e firme”: prefiro não (*I prefer not* é a única variante, que aparece três vezes da fórmula habitual: *I would prefer not to*. Se Bartleby renuncia ao condicional, é só porque lhe interessa eliminar todo vestígio do verbo querer mesmo até no seu uso modal). E quando o homem de leis procura honestamente, a seu modo, compreender o escrivão, as leituras a que se dedica não deixam dúvidas quanto às categorias de que pretende servir-se: “*Edwards on the Will*” e “*Priestly on Necessity*”. Mas a potência não é vontade e a impotência não é necessidade: apesar da “sensação salutar” que aquelas leituras lhe induzem, as suas categorias permanecem sem efeito sobre Bartleby. Crer que a vontade tenha poder sobre a potência, que a passagem ao ato seja o resultado de uma decisão que põe fim à ambiguidade da potência (que é sempre potência de fazer e de não fazer) – esta é precisamente a perpétua ilusão da moral.⁵¹

Desse modo, a obra de arte que o artista contemporâneo nos lega também está situada nesse campo da contingência, não se apresentando como um produto do fazer, como uma potência que tenha passado ao ato, mas como um tipo singular de produção que se situa entre um fazer e um não fazer, conceito que Agamben chamará de descrição, em um primeiro momento, e de inoperosidade, em um momento posterior, tema do nosso terceiro capítulo.

Ao equiparmos o gesto capital de Bartleby ao dos artistas contemporâneos, investigamos como um novo tipo de ação criadora pode corresponder ao que esteja mais próximo da experiência da arte nos nossos dias, abertura de um abismo que nos convida a ficar diante do nada de onde provém toda criação. Esse nada pode ser interpretado como um mais além do que nós podemos pensar e como um muito próximo que nos tira a capacidade de compreender, tal como mencionamos no conceito de contemporâneo dentro da obra de Agamben.

⁵¹ AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby: escrita da potência*. Trad. Pedro A.H. Paixão .Lisboa: Assírio e Alvim, 1993, p. 25-26.

O sentido político que a arte, lida a partir do gesto do escritor que não escreve, pode nos abrir é uma possibilidade para repensarmos nossas próprias ações no mundo. Esta é a autêntica tarefa de uma arte que seja arte da potência. Nesse âmbito, ela afirma o caráter político da arte que, ao escapar dos meandros do regime estético, para o qual seus pressupostos tornaram-se obsoletos, revela seu lugar mais próprio, o de ser ela mesma uma atividade política, e não propriamente estética.

1.3 - O sentido político da arte contemporânea: uma arte para todos e para ninguém

O pensamento de Agamben é marcado por uma indecidibilidade entre diversos campos teóricos tidos como independentes: filosofia, política, teologia e arte aparecem conectados por um nexos invisível, que fazem aparecer e reaparecer problemáticas constantes do autor italiano em diferentes pontos de sua obra

Nesse sentido, seu pensamento sobre a arte é também um pensamento sobre o sentido político que a arte pode ter em um momento no qual o estranhamento diante das obras contemporâneas se mostra evidente para qualquer um que se dirija a um museu ou galeria de arte nos dias atuais.

Como já dissemos anteriormente, o estar diante do objeto artístico traz mais uma sensação de sufocamento do que uma contemplação agradável do belo e de sua tonalidade maravilhosa, oriunda das formas de arte que até a modernidade pareciam contribuir para a nossa existência.

Por sua vez, como espectadores contemporâneos, somos permanentemente confrontados com uma série de questões desdobradas pela obra, que nada nos diz ou devolve, mas nos instiga e nos lança na região árida do não-saber. Essa arte às avessas, na qual entramos sem garantias, nunca foi tão enigmática para quem dela quisesse apreender alguma coisa. Para o homem burguês que passeava dentro dos museus modernos, o sabor que a arte dos nossos dias possui deixa na boca um gosto amargo e causa repulsa, mas não prazer.

Nessa seara, como podemos ler o conceito de potência para que dele possa advir uma positividade para a arte produzida no nosso tempo? É a partir de uma perspectiva política, e não mais estética, que propomos uma reflexão tanto no que concerne à

atividade do artista, como já exploramos no item anterior, quanto à condição dos espectadores estranhados no mundo de hoje, tema deste item.

Para Agamben, o exercício do poder⁵² e do direito é a violência mais brutal e opressora contra os seres humanos. O direito separa os homens da sua potência que, Agamben não cansa de nos lembrar, é potência de fazer ou de não fazer. É sobre essa última possibilidade – o poder não fazer – que prefere agir o poder democrático:

Separa os homens não só e não tanto daquilo que podem fazer, mas antes do mais e as mais das vezes daquilo que podem não fazer. Separado da sua impotência, privado da experiência do que pode não fazer, o homem de hoje crê-se capaz de tudo e repete o seu jovial “não há problema” e o seu irresponsável “pode fazer-se”, precisamente quando deveria antes dar-se conta de ser entregue numa medida inaudita a forças e processos sobre os quais perdeu qualquer controle. Tornou-se cego não às suas capacidades, mas às suas incapacidades, não ao que pode fazer, mas ao que não pode ou pode não fazer.⁵³

Assim, há um elo entre essa observação, que é quase um aviso de “perigo” colocado defronte às nossas práticas mais cotidianas, e a proposta da arte do nosso tempo. Mas como Heidegger nos lembra, a ameaça do perigo contém também a sua salvação.⁵⁴

A partir da modernidade, e do obscurecimento do tríplice estatuto do fazer (*poiesis*, *prâxis*, trabalho), o domínio no qual a atividade humana encontra-se inscrita chama-se práxis⁵⁵. Paralelamente a esse processo que se cumpre na época moderna, que acolhe a indistinção entre *poiesis* e *prâxis*, o trabalho, que estava no posto mais baixo da hierarquia humana, ascende à posição central de valor de toda atividade humana.

Assim, o ser do homem é pensado como atividade sensível, produção. Em *O homem sem conteúdo*, Agamben iniciará uma discussão com Marx sobre esse aspecto da vida humana:

⁵² Aqui, utilizo este conceito em seu sentido foucaultiano, associado à questão dos dispositivos de poder, na qual se inscreve a dimensão do direito. Para Agamben, a palavra poder é associada ao sentido de possibilidade.

⁵³ AGAMBEN, Giorgio. “Sobre o que podemos não fazer”. In: *Nudez*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’Água, 2010, p. 58.

⁵⁴ HEIDEGGER, Martin. “A questão da técnica”. In: *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Editora Vozes, 1992, p. 31. Heidegger cita os versos de Hölderlin: “Ora, onde mora o perigo é lá que também cresce o que salva”.

⁵⁵ Aqui há uma distinção entre *prâxis*, transliteração do termo grego escrito com acento circunflexo, e *práxis*, escrito com acento agudo e sem caracteres em itálico, porque trata-se de uma palavra existente na língua portuguesa. Cf. nota de rodapé: AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 118.

Marx pensa o ser do homem como produção. Produção significa: práxis, “atividade humana sensível”. Qual é o caráter dessa atividade? Enquanto o animal – escreve Marx – é imediatamente uma unidade com sua atividade vital, é a sua atividade vital, o homem, ao contrário, não se confunde com ela, faz da sua atividade vital um meio para a sua existência, não produz de modo unilateral, mas de modo universal.”Precisamente, apenas por isso, ele é um ser que pertence a um gênero (*Gattungwesen*)”.⁵⁶

Nesse sentido, toda atividade humana, por ser prática, é a manifestação da humanidade própria do homem, que a difere dos outros animais, na medida em que estes se mesclam com sua atividade vital, são sua atividade vital. Por sua vez, o homem só é uma vida genérica na medida em que, para ele, sua vida é livre, visto que a vida de gênero implica uma não inscrição em uma vocação biológica, mas sim a transformação do mundo objetivo por meio de uma atividade que é expressão da vontade e da consciência. Como coloca Marx:

O animal é imediatamente um com sua atividade vital. Não se distingue dela. É ela. O homem faz da sua atividade vital mesma um objeto da sua vontade e da sua consciência. Ele tem sua atividade vital consciente. Esta não é uma determinidade (*Bestimmtheit*) com a qual ele coincide imediatamente. A atividade vital consciente distingue o homem imediatamente da atividade vital animal. Justamente, (e) só por isso ele é um ser genérico.⁵⁷

Desse modo, temos uma fronteira exposta por Marx no que diz respeito propriamente ao humano, ao diferenciá-lo do animal, na qual a vida humana é pensada como vida capaz de gênero, segundo a qual a atividade do homem é um produto da vontade e da consciência. E é neste ponto que Agamben critica Marx, ao afirmar que o pensador alemão não pensou para além da metafísica da vontade, mesmo que tenha exibido o panorama do que constituiria o mundo moderno com a ascensão do trabalho como categoria mais elevada da hierarquia da vida social e a consequência desse fato: a expropriação do homem de sua vida genérica.

O trabalho, segundo Marx, animaliza o homem quando converte sua atividade criativa e consciente em um simples meio para satisfazer suas necessidades. Nesse sentido, o pressuposto do trabalho é seu remetimento imediato à existência biológica e ao processo cíclico do corpo humano. Segundo Marx:

⁵⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 131-132.

⁵⁷ MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010, p.84.

Chega-se, por conseguinte, ao resultado de que o homem (o trabalhador) só se sente como (ser) livre e ativo em suas funções animais, comer, beber e procriar, quando muito ainda habitação, adornos, etc., e em suas funções humanas só (se sente) como animal. O animal se torna humano, e o humano, animal.⁵⁸

Assim, o mundo capitalista moderno apresenta a atividade humana convertida em trabalho, atingindo todas as esferas da vida em um nível planetário. O trabalho é, então, o modo coercitivo de o homem exercer sua atividade. Para o autor italiano, a indistinção entre homem e animal produzida pelo trabalho, ao arrancar o homem da sua vida genérica, vida na qual o homem determinaria o estatuto da sua própria atividade, precisa ser pensada a partir de um novo sentido para a ação humana, que não seja subsumida na ideia de vontade nem de necessidade.

Quando Agamben faz uma arqueologia da atividade do homem em seu sentido originário, pontuando a diferença entre *poiesis*, *praxis* e trabalho, sua intenção é descobrir o véu por detrás do qual existem alguns termos que compreendemos como naturais, para problematizar como nossas ações no presente são balizadas por esse sentido oculto que o mundo moderno apagou.

Assim, ao recuperar a distinção entre *enérgeia* e *dynamis* e extrair daí sua teoria da potência, Agamben intenciona propor um novo modelo para nossas ações, que esteja para além da metafísica da vontade, ponto no qual é crítico com relação a Marx.

A potência, enquanto potência de fazer e de não fazer, é o conceito do filósofo que procura escapar do caráter produtivo da vida humana. E, em um mundo onde todas as atividades se converteram em trabalho, pensar a dimensão da potência se torna uma tarefa fundamental. Para Agamben, retomar a condição da vida genérica significa que o homem recupere sua potência de não fazer.

Para o filósofo italiano, a vida genérica não é só apropriada pelo exercício da vontade da livre consciência, como coloca Marx. A vida genérica, vida política do homem, se dá no campo da possibilidade e da contingência, no qual cada homem faz a experiência da sua própria impotência, do seu poder não fazer. Segundo ele:

O homem é, por conseguinte, o ser vivo que, existindo sob o modo da potência pode tanto uma coisa como seu contrário, trata-se de fazer ou de não fazer. O que o expõe, mais do que qualquer outro ser vivo, ao risco do

⁵⁸ MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010, p. 83.

erro, mas, simultaneamente, lhe permite acumular e possuir livremente as suas capacidades, transformá-las em faculdades. Uma vez que é não só a medida do que cada um pode fazer, mas também é antes do mais a capacidade de se manter em relação com a sua possibilidade de o não fazer, o que define o estatuto da sua ação. Enquanto o fogo só pode queimar e os outros seres vivos podem somente a sua potência específica, podem somente este ou aquele comportamento inscrito na sua vocação biológica, o homem é o animal que pode a sua própria impotência.⁵⁹

Posto isso, a atividade dos artistas contemporâneos tem um papel seminal para pensarmos no estatuto político das nossas ações. O que se verifica no campo da arte é uma disposição artística para se afastar cada vez mais de uma forma de criação que implica um poder fazer elevado a um grau máximo. Diante das obras produzidas até a modernidade, tínhamos a impressão de que determinado artista, enquanto um gênio criador, era o único capaz de fazer aquela obra. Como espectadores maravilhados, ficamos atordoados quando Duchamp apresentou como obra de arte, não um produto do seu próprio fazer, mas um urinol de louça, um objeto cotidiano banal. Fomos forçados a perguntar onde estava a arte naquele momento. E dali em diante sempre tivemos muita dificuldade em encontrá-la.

Nosso estranhamento enquanto espectadores se dá porque as obras de arte atuais não guardam nenhuma familiaridade com o modo tal como compreendíamos o sentido produtivo de nossas ações e nossas práticas. Quando visitamos um museu de arte contemporânea e nos deparamos com urinóis de louça e cabides pendurados, exclamamos “mas até eu poderia fazer isso.” Não temos a dimensão de que a arte não é um tipo de fazer. Pelo contrário, ela se coloca na posição política de ir contra todo imperativo de produtividade a que somos submetidos no mundo do capital. Saber fazer algo e possuir uma faculdade é a primeira exigência que uma vida estranhada em trabalho requer de nós e a primeira recusa que a arte do nosso tempo propõe.

Os artistas contemporâneos preferem não fazer porque sabem que o artístico não é produzido pelo fazer. Se nos estranhamos a todo tempo dentro dos museus e galerias atuais, é porque a compreensão da atividade humana como potência que nenhum ato poderia esgotar ainda permanece obscurecida e, conseqüentemente, a compreensão da

⁵⁹ AGAMBEN, Giorgio. “Sobre o que podemos não fazer”. *In: Nudez*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2010, p. 58.

arte como atividade eminentemente política continua oculta. Esse estranhamento é oriundo da dificuldade que é pensar para além do estatuto produtivo:

Nada rende tantos pobres e tão pouco livres como este estranhamento da impotência. Aquele que é separado do que pode fazer, pode, todavia, resistir ainda, pode ainda não fazer. Aquele que é separado da sua impotência perde em contrapartida, antes do mais, a capacidade de resistir. E como é somente a calcinante consciência do que não podemos ser a garantir a verdade do que somos, assim também é somente a visão lúcida do que não podemos ou podemos não fazer a dar consistência ao nosso agir.⁶⁰

Embora ainda não saibamos disso, a arte contemporânea não pertence a gênios e homens de gosto, mas é uma arte para todos e para ninguém. O potencial de estranhamento que dela advém não é senão o estranhamento da impotência humana que os artistas contemporâneos não cansam de consagrar.

Desse modo, a arte vige como uma forma vazia, à qual as experiências singulares do mundo contemporâneo pertencem sem qualquer tipo de relação entre si. Assim, a ação dos artistas se libertam de todo e qualquer fim produtivo para se converterem em uma exposição da própria atividade, uma atividade que encontra a emancipação dos sentidos e das finalidades outrora característicos de uma prática que até a modernidade se pautava por gerar obras.

1.4 - A propósito de um buda de ouro no corpo de um cachorro: *Série Gênesis* (1988-1991)

Como menciono na Introdução, cada capítulo corresponde à análise de uma obra de arte contemporânea. A primeira a ser analisada é a obra *Série Gênesis*, do artista brasileiro Nelson Félix. Na verdade, minha intenção é analisar uma obra específica desse processo de trabalho que, como o nome já diz, agrupa um conjunto de determinadas obras que partem do mesmo pressuposto conceitual.

Nelson realizou esta série por um período de 4 anos e experimentou diversos materiais ao longo das obras. Trata-se de uma proposta de inserção de objetos

⁶⁰ AGAMBEN, Giorgio. "Sobre o que podemos não fazer". In: *Nudez*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2010, p. 59.

confeccionados em materiais nobres — ouro, pérola, marfim, diamante — em organismos vivos e em formação, com a finalidade de serem por estes absorvidos.

A partir do momento em que o artista intervém em um organismo vivo — que tanto pode ser uma árvore, uma ostra ou um cachorro — introduz-se uma marca cultural que retira esses organismos do mundo natural e os lança no mundo da cultura, porque agora eles já não são mais meros seres vivos, mas sim, pelo menos em parte, obras de arte.

O que interessa aqui é o fato de a obra propriamente dita não ser o cachorro ou a árvore, mas sim o gesto de interferir nesses organismos. E não é um processo artístico que começa e termina em um determinado tempo fixo. Mas se desdobra à medida que esses seres vivem como portadores desses objetos ali inseridos.

No caso do cachorro, após passar por uma cirurgia para introdução de um pequeno buda de ouro em um osso, ele é jogado de novo no ambiente do qual provém. Mas agora ele não é só um animal, é um objeto que serve de base material para a obra de Félix, viverá e morrerá como um objeto, efeito gerado pela presença do buda de ouro em seu corpo. Ele se torna um objeto híbrido, inscrito em um ponto limítrofe entre natureza e cultura.

Se o *readymade* duchampiano, forma de arte que inaugura a contemporaneidade, dissolvia os limites entre produto artístico e produto técnico, legando como um problema definitivo para este século a questão do fazer artístico, *Série Gênesis* dissolve a fronteira entre produto da natureza e objeto da arte.

Assim, o cão de *Série Gênesis* se converte em uma escultura que acontece no tempo. Nesse desenvolver-se da obra, escultura viva que também perecerá, não há limite entre espaço e obra, a obra é o seu próprio ter lugar. Não é possível fixar este cão-que-se-tornou-escultura, museificá-lo ou vendê-lo como objeto de coleção. Não se coloca esta obra em algum lugar, ela só é obra enquanto se desenvolve, vive. E embora tenha esse caráter escultórico, que não remete mais para o que compreendíamos como escultura até a modernidade — uma forma estabilizada —, há uma clara impossibilidade de vermos a completude do trabalho, construído em um atrito entre visualidade e ocultamento. A função da escultura contemporânea é problematizar o próprio conceito histórico de escultura.

Nesse sentido é que proponho articular esta obra ao conceito de potência formulado por Agamben e investigado neste primeiro capítulo. A obra de arte em questão se apresenta como potência na medida em que não é um produto do fazer artístico (antes, trata-se de uma operação, realizada por um médico veterinário em uma sala de cirurgia, na qual não há nenhuma intervenção do artista) e tampouco se apresenta como um *ergon*, uma forma estável que encerra um processo de feitura.

Série Gênese recoloca como definidor o espaço da contingência ao qual se vincula suas obras de arte. Aqui, o artista se despoja das suas capacidades de “escultor”, *criando* a partir de um poder não fazer a própria obra de arte. Ele afirma sua potência de não fazer na medida em que apresenta como obra um cachorro operado, ainda que não possa operar animais, porque esse saber pertence a outro, e não ao artista. Sua obra de arte não é fruto de um domínio técnico e formal. Porém, ainda assim, a obra pertence a esse artista, que a gera com sua potência de não fazer, com sua própria impotência. Como comenta Agamben acerca da potência:

Só uma potência que tanto pode a potência como a impotência é, então, a potência suprema. Se toda potência é simultaneamente potência de ser e potência de não ser, a passagem ao ato só pode acontecer transportando (Aristóteles diz “salvando”) no ato a própria potência de não ser. Isto significa necessariamente que, se é próprio de todo o pianista tocar e não tocar, Glenn Gould⁶¹ é, no entanto, o único que pode não tocar, e, aplicando sua potência não apenas ao acto, mas à sua própria impotência, toca, por assim dizer, com a sua potência de não tocar. Face à habilidade, que simplesmente nega e abandona a própria potência de não tocar, a mestria conserva e exerce no acto não sua potência de tocar (é esta a posição da ironia, que afirma a superioridade da potência positiva sobre o acto), mas a de não tocar.⁶²

Além disso, a escultura-cachorro não poderia se distanciar mais do que concebemos como uma escultura. Ele é uma escultura que oculta, mais do que mostra, e no seu ocultar – o buda de ouro – está sua singularidade frente a qualquer outra escultura. No mais, é uma escultura fadada ao desaparecimento, que não pode ser preservada, concepção que perpassa o trabalho de Nelson em diversos níveis.

⁶¹ Pianista canadense do século XX, que se tornou famoso por tocar Bach e se recusar a se apresentar publicamente depois de algum tempo de carreira, gravando somente em estúdio.

⁶² AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 34.

Enquanto o *ergon*, esse resultado de um processo de feitura, que ao estar no mundo conferia um solo existencial para o homem, era suposto durar, a obra dinâmica de Nelson Félix expõe sua condição de efemeridade, cuja duração existe a partir do momento em que o gesto desloca o animal da natureza para o campo da cultura e não tem término definido. O tempo de vida da escultura é o tempo de vida do animal.

Após isso, ainda que exista registro e documentação do ato, a obra está condenada a desaparecer. A atividade poiética a que está sujeita a obra – do não-ser ao ser, como descreve Platão no *Banquete* – encontra-se invertida aqui: a obra parte do ser, na qual duas instâncias independentes são amalgamadas em uma única estrutura para desaparecer por completo – ocultação do objeto introduzido e morte do animal.

Logo, esta obra aponta o que viria a se tornar uma prática constante dos artistas contemporâneos: o desaparecimento da obra e a transformação no estatuto do fazer artístico. Como vemos neste exemplo, a obra de arte contemporânea não pode ser lida por fundamentos modernos. Quando tentamos apreendê-la por essas prerrogativas, ela escapa e se impõe novamente como um ponto crítico para reflexão, que resiste às condições de constituir uma experiência estética.

Quando estamos diante do registro de *Série Gênesis*, visto que a obra propriamente dita não é passível de visualização, não temos acesso a uma experiência estética, mas radicalmente política.

Em primeiro lugar, porque não há contemplação possível diante dela que nos faça emitir um juízo (perspectiva moderna); em segundo, porque ela não forja um mundo histórico no qual o homem se encontra com um conteúdo fundamental para a sua existência, desvelada pela verdade que vigia na obra (perspectiva pré-moderna). A despeito disso, a arte contemporânea instaura a impossibilidade de se estabelecer qualquer relação com as representações que chegam até nós, na medida em que não há mais nenhuma garantia acerca das formas e dos conteúdos a serem manipulados artisticamente.

Mas, ao invés de esse fato gerar uma total perda de significação da arte, ele implica a possibilidade de existir uma autêntica crítica que desdobre a obra. A verdadeira obra crítica se dá justamente pela exposição de um conteúdo fundamental que não está na obra.

Ler uma arte que assinala outros pressupostos e conceitos na sua abordagem é a difícil tarefa da contemporaneidade. O buda de ouro no corpo de um cachorro é algo tão singular que demanda sua própria filosofia. Não é possível pensar sobre ele com os instrumentos da teoria moderna, na medida em que qualquer conceito ou categoria artísticos tornaram-se desqualificados para pensar o traço específico da arte contemporânea.

Assim, torna-se prolífico buscar na filosofia conceitos que, se não esgotam essas práticas, ajudam a propor uma reflexão sobre elas, a desdobrar essa crítica cujo objeto é inacessível. Nesse sentido, embora Agamben não seja um teórico ou filósofo da arte, seu pensamento traz conceitos fundamentais para entender o que é a arte dos nossos dias, com a qual nos estranhamos a cada encontro porque ainda insistimos em experimentar esteticamente aquilo que já pertence a um outro campo.

A teoria agambeniana da potência, ao recuperar a cisão *enérgeia x dynamis*, na qual se localizavam as obras de arte no mundo grego, permite compreender a arte contemporânea sob um viés que não se destine apenas a tentar interpretar as obras, mas que possibilite um novo modo de ser para o homem.

Quando aceitamos que um buda de ouro inserido no corpo de um cachorro é uma forma de arte do nosso tempo e nos despojamos de nossa estranheza e abjeção para confrontar a obra, podemos reformular nossa maneira de pensar sobre qual experiência de mundo o encontro com esse objeto artístico permite.

Pensar a relação entre o mundo contemporâneo — que nos lega como obras de arte desde a inserção de um buda de ouro no corpo de um cachorro até uma simples produção de vapor num parque⁶³ — e as nossas ações mais cotidianas, que parecem cada vez mais inscritas numa vocação biológica específica em vez de afirmarem a potência de não — essa potência que não prescinde do ato —, se mostra como uma tarefa incontornável do nosso tempo.

A partir dela, podemos resistir aos dispositivos do direito, retomando o espaço da contingência e da possibilidade, que foram pouco a pouco apagados das categorias ontológicas.

⁶³ Refiro-me à obra *Sem Título* (1968-1969), de Robert Morris .

A obra *Série Gênesis* de Nelson Félix, aparece como uma experiência seminal para se aproximar dessa arte de contornos indefinidos, na qual objetos singulares, que não guardam nenhuma relação uns com os outros, proliferam. Ela suscita questões permanentemente ao invés de respondê-las. Afinal, o que faz um cachorro operado cirurgicamente, para a inserção de um buda de ouro, ser considerado obra de arte?

No gesto do artista, está contida uma formulação essencial: a ideia de que a arte de hoje se descola do produzir uma obra para gerir materiais que estão disponíveis no mundo. Nesse sentido, ela é uma arte que, apesar da resistência a significações e explicações, se mostra acessível a qualquer um que esteja disposto a ver nela, não algo destinado à apreciação e contemplação dos homens, mas uma violenta ruptura com a noção de criação como um procedimento privilegiado de poucos eleitos para maravilhamento de muitos.

A obra de arte contemporânea, ao cancelar o estatuto energético que fazia a obra se recolher em uma estação final e se despojar enquanto criação de um artista genial, aponta para o que sempre foi a arte: uma forma política que é produzida apenas pelo encontro, não somente do artista com sua matéria, mas do artista, um homem entre muitos, com outros homens.

Agamben, em *Bartleby: escrita da potência*, narra uma história à qual podemos recorrer para finalizar nosso primeiro capítulo. Nela, aparece um tema recorrente em Agamben: a ideia da tábua de escrever como metáfora de todo ato de criação. Nesse sentido, a importância do singular Bartleby, como escrivão que prefere não escrever, é salutar para o pensamento do autor italiano. Eis a história contada pelo filósofo:

Em Messina, entre 1280 e 1290, Abraham Abulafia compôs aqueles tratados cabalísticos que, permanecendo manuscritos durante séculos nas bibliotecas europeias, apenas no nosso século vieram a ser restituídos à atenção dos não especialistas por Gershom Scholem e Moshe Idel. Aqui a criação divina é concebida como um acto de escrita, no qual as letras representam, por assim dizer, o veículo material através do qual o verbo criador de Deus – comparado a um escriba que move a sua pena - se incorpora nas coisas criadas. “O segredo que está na origem de todas as criaturas é a letra do alfabeto e cada letra é um signo que se refere à criação. Tal como o escriba tem na mão a sua pena e, por meio dela, extrai algumas gotas da matéria da tinta, prefigurando na sua mente a forma que quer dar à matéria — gestos nos quais a mão do escriba é a esfera viva que move a pena inanimada que lhe serve de instrumento para fazer escorrer a tinta sobre o pergaminho que representa o corpo, suporte da matéria e da forma — assim, actos semelhantes são realizados nas esferas superiores e inferiores da criação,

como quem em inteligência pode entender por si, porque é proibido dizer de mais”.⁶⁴

Depois de discorrer sobre ela, Agamben, mais à frente, conclui:

Uma experiênciada potência enquanto tal só é possível se a potência for sempre também potência de *não* (fazer ou pensar alguma coisa), se a tabuinha de escrever *puder não* ser escrita.⁶⁵

Assim, ao refletirmos sobre a arte contemporânea, podemos situar cada obra de arte como essa potência de deixar a tabuinha não escrita, como se cada artista se recusasse a grafar, com signos estáveis, algo passível de sentido e interpretação. Enquanto contemporâneos dessas obras cuja legibilidade é sempre problemática, poderemos apenas nos aproximar delas por desvios e acidentes, nunca tentando apreeender um significado definitivo ou uma mera contemplação da maravilhosa grafia da arte produzida até a modernidade.

A arte contemporânea é essa tabuinha sempre por escrever, na qual o embate entre artistas e espectadores só poderá ser resolvido se também *preferirmos* o desconhecido e o estranho como uma condição da arte do nosso tempo, se preferirmos aceitar que a obra de arte contemporânea corresponde ao tempo em que vivemos, que diz mais sobre a experiência do mundo justamente por quase silenciar a sua fala, do que a tonalidade maravilhosa que a arte até a modernidade nos proporcionava.

Assim, tal como o homem de leis do conto de Melville se deixa afetar paulatinamente por Bartleby, preferiremos também ser afetados por budas de ouro no corpo de um cachorro. Como o escritor expõe no seu conto, um dia seremos finalmente como Bartleby: mais “um homem de preferências do que de assunções”⁶⁶.

⁶⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby: escrita da potência*. Trad. Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Assírio e Alvim, 1993, p. 14.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁶⁶ MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, p. 24.

Série Gênesis (1988-1991)



CAPÍTULO 2

DIANTE DO ABISMO: ARTE COMO GESTO

2.1- O conceito agambeniano de gesto: entre *poíesis* e *prâxis*

Em *A condição humana*, Hannah Arendt, autora da qual o pensamento de Agamben é tributário, fornece uma definição completa e precisa do conceito de obra de arte. Na seção “A permanência do mundo e a obra de arte”, a filósofa alemã, a despeito de compreender o caráter fundamental dos objetos artísticos enquanto elementos fundadores da existência humana, permanece em uma concepção tradicional da obra, distante do que as manifestações e práticas artísticas do seu tempo justamente tentaram questionar. Como define Arendt:

Entre as coisas que conferem ao artifício humano a estabilidade sem a qual ele jamais poderia ser um lar confiável para os homens há uma quantidade de objetos estritamente sem utilidade alguma e que, ademais, por serem únicos, não são intercambiáveis e, portanto, resistem à igualação por meio de um denominador comum como o dinheiro; se ingressam no mercado de trocas, só podem ser apreçados arbitrariamente. Além disso, o relacionamento adequado com uma obra de arte certamente não é “usá-la”; pelo contrário, ela tem de ser cuidadosamente resguardada de todo o contexto dos objetos de uso comuns para que possa alcançar o seu lugar adequado no mundo.⁶⁷

De fato, a época de publicação do livro, ao final da década de 50, ainda tateava a passos lentos as transformações significativas que ocorreriam ao longo do século XX e mudariam radicalmente tanto a produção de obras por parte dos artistas, como também nossa compreensão sobre a arte enquanto espectadores. Se observarmos atentamente o cenário artístico contemporâneo, veremos como essa definição de Arendt não diz muito sobre as práticas artísticas do presente, se mostrando obsoleta e ultrapassada para forjar um conceito de obra de arte.

Como vimos na introdução, a partir do gesto inaugural de Duchamp, uma questão definitiva seria colocada para a arte: onde está a singularidade da obra de arte frente aos objetos banais do cotidiano?

⁶⁷ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 209.

Essa indagação reverberou ao longo de todo o século XX e orientou os artistas modernos a repensarem seus pressupostos, dado que ninguém sabia responder se o caráter de arte da obra de arte estaria na obra em si ou no processo de feitura da mesma. Os *readymades* de Duchamp eram uma forma de apontar para a noção de que imagens e objetos jamais perdem a ligação com o mundo comum do qual foram retirados. Nesse sentido, o artista francês, ao investir contra a figura do gênio criador, criticava a sacralidade que a obra possuía ao figurar nas salas resplandescentes do museu.

Além disso, após o surgimento da *pop art* e da figura de Andy Warhol no cenário da arte, a fronteira entre um objeto produzido em escala industrial e outro produzido por um artista teria que ser delimitada novamente.

Retomando a citação anterior, não é por serem objetos únicos, duráveis, não intercambiáveis, sem utilidade alguma ou restritos ao contexto dos objetos de uso comuns, como nos indica a definição de Arendt, que algo poderia ser considerado obra de arte.

Aliás, das características elencadas pela filósofa alemã, só poderíamos concordar que as obras de arte são, de fato, objetos sem utilidade, perspectiva que aparece tanto em Heidegger, ao propor a diferença entre coisa, utensílio e obra de arte⁶⁸, quanto em Agamben, quando aponta a distinção entre os objetos da vida cotidiana e as obras de arte, retirando das últimas todo viés utilitarista⁶⁹.

Como já apontamos anteriormente, de certa forma, as obras produzidas por Andy são o corolário das transformações iniciadas por Marcel Duchamp: enquanto o segundo dissolvia o limite entre produto técnico e obra de arte, fazendo um objeto industrial se apresentar dentro de um museu, o primeiro deslocava a obra de arte para a esfera da produção de massa, criando objetos que poderiam ter sido produzidos comercialmente.

A partir daí o que se viu foi o surgimento de inúmeras práticas artísticas que exigem um novo conceito de obra de arte que corresponda às suas singularidades e características peculiares.

⁶⁸ Cf. HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

⁶⁹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, capítulo 3

Sendo assim, ao acompanhar as considerações de Giorgio Agamben, autor cuja preocupação com a atividade artística e com um conceito de obra de arte que poderia fazer jus a esta atividade no mundo contemporâneo é seminal, poderemos deslindar um caminho que possa abrir uma compreensão para o sentido da práxis artística do nosso tempo.

Desse modo, retomo a reflexão feita no capítulo precedente no que diz respeito ao modo como a atividade humana era concebida no mundo grego segundo a leitura de Agamben no livro *O homem sem conteúdo* (1970) para pontuar como o filósofo italiano, a partir de *Meios sem fins* (1996) e *Opus Dei* (2012), introduz um dado inédito e fundamental para o nosso entendimento da arte contemporânea e suas estranhas práticas e manifestações.

2.1.1- Escavando as ruínas: *facere, agere, gerere*

Dentro da análise de Agamben em *O homem sem conteúdo*, os gregos, aos quais devemos a maior parte das categorias que orientam nossa realidade, dividiam a atividade do homem em um tríplice estatuto: a *poíesis*, o pro-duzir na presença que levava as coisas do não-ser ao ser e tinha o seu fim último como algo exterior a esse processo; a *práxis*, a esfera da ação que contém em si mesma o seu próprio fim; e, por último, o trabalho, que não era propriamente tema de especulação porque era incompatível com a condição do homem livre, sendo reservado apenas aos escravos.

Segundo Agamben, ao sancionar essa tríplice divisão, Aristóteles colocava a atividade artística no campo da *poíesis*, que não era considerada um tipo de “fazer”, mas uma produção de saber que se desdobrava na obra de arte, abrindo a possibilidade de uma autêntica experiência entre os homens e o mundo.

De acordo com o autor italiano, para o filósofo grego a produção na presença operada pela *poíesis* tinha o caráter da *enérgeia*, isto é, de um estar-em-obra. A obra de arte, o *ergon*, era uma forma estacionária que se possuía no próprio fim em contraposição aos materiais que existiam no caráter da *dynamis*, ou seja, na forma de pura potencialidade. É por isso que Aristóteles pode dizer que a madeira está em potência, mas quando adquire uma forma, um *eidos*, encontra seu estatuto enérgico. Cabe ressaltar também que a *poíesis* não se referia apenas às obras de arte, mas a todo

objeto capaz de encerrar-se em uma unidade formal. Nesse caso, a atividade de um artesão que faz uma mesa também era considerada uma atividade poética.

Através deste breve resumo, é possível inferir que a atividade artística no mundo grego era concebida de forma muito distinta da maneira como usualmente a compreendemos a partir da modernidade.

Para os gregos, o cerne do fazer artístico era a experiência que a obra abria no mundo para os homens. Ademais, a obra fundava valores, através da possibilidade de se alcançar a verdade, concebida como des-velamento. O artista possuía tanta importância na Grécia quanto qualquer artesão e era impossível pensar que as obras de arte estivessem dispostas no mundo à serviço de algum tipo de fruição estética ou juízo de gosto dos espectadores.

Por sua vez, a *prâxis* se referia a um tipo de atividade que esgotava em si mesma seu próprio fim. Segundo Agamben, a raiz etimológica da palavra *prâxis* deriva do verbo “atravessar”, da palavra “limite” ou “passagem” e tem a ver com a ideia de que os homens atravessam a própria ação, cujo fim está nela mesma, e a determinam:

A palavra *prâxis* vem de *peíro*, “eu atravesso”, e é etimologicamente conexa a *péra* (“além”), *póros* (“passagem, porta”) e *péras* (“limite”). Há nela o sentido de ir através, de uma passagem que vai até o *péras*, até o limite. *Péras* tem aqui o sentido de fim, término, ponto extremo, *to télos hekaston* (Aristóteles, *Met.* V, 1022a), isso em direção de que procedem o movimento e a ação, e esse término, como vimos, não é externo à ação, mas é na ação mesma.⁷⁰

Segundo Aristóteles, atividades como a filosofia e a política eram fazeres práticos e, por isso, eram consideradas como atividades superiores no mundo grego.⁷¹

No curso da tradição ocidental, essa triplice divisão do “fazer” humano foi obscurecida e quando esse processo se cumpre na época moderna não há mais nenhuma possibilidade de se distinguir *prâxis*, *poíesis* e trabalho. Agamben, seguindo a tese de Heidegger já apontada nesta dissertação, defende a ideia de que a má tradução dos conceitos gregos para a língua latina ocasionou um curto-circuito no entendimento do modo próprio de relacionar domínios diferenciados da atividade humana. Como coloca Agamben:

⁷⁰ AGAMBEN, Giorgio, *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2012, p. 124.

⁷¹ Cf. *ibidem*, cap. 7 e 8.

Aquilo que os gregos pensavam como *poiesis* é entendido pelos latinos como um modo do *agere*, isto é, como um agir que põe em obra, um *operari*. O *ergon* e a *enérgeia*, que, para os gregos, nada tinham a ver com a ação, mas designavam o caráter essencial do estar na presença, tornam-se, para os romanos, *actus* e *actualitas*, isto é, são transpostos (tra-duzidos) para o plano do *agere*, da produção voluntária de um efeito.⁷²

A partir desse momento, a transposição de toda uma rede de práticas e discursos que articulavam sentidos distintos para o único plano da efetividade, na qual o ser é pensado como ato e não como potência, deve ser investigada a fim de que possamos introduzir o conceito de gesto nessa pesquisa. Como mostra uma passagem do segundo volume do *Nietzsche* de Heidegger:

*A enérgeia se torna opus de um operari, factum de um facere, actus de um agere. O ergon não é mais o que é deixado livre no aberto da presença[das ins Offene des Anwesens Freigelassene], mas o que é operado no operar[das im Wirken Gewirkte] [...]. A essência da obra não é mais “a operidade” [Werkheit], no sentido da presença eminente no livre, mas a “operatividade” [die Wirklichkeit] de um real, que prevalece no operar e vem subjugada no proceder do operar. O ser, afastando-se da essência originária da enérgeia, tornou-se actualitas.*⁷³

Para Agamben, toda atividade humana se converte em atividade produtora de um efeito, dentre as quais a arte aparece como sendo exemplar para mapear um outro tipo de relação com o fazer enquanto tal. Se a arte se converteu em um tipo de *operari* do artista, com todas as características do processo artístico que aí encontram expressão — gênio criador, liberdade e criatividade — ,como pensar a arte contemporânea a partir do momento em que esta não se resume a uma atividade produtora concreta?

Assim, podemos encontrar dentro do escopo agambeniano um terceiro gênero de ação, que se distingue tanto da *poiesis* quanto da *prâxis* e, portanto, tanto do *facere* quanto do *agere*, conforme a tradução latina, no qual inscreve-se uma nova modalidade. A partir da leitura de Varrão, Agamben introduz em sua filosofia a descoberta do *gerere*, gênero do qual a palavra gesto, conceito que nos interessa explorar, deriva etimologicamente.

Utilizando um procedimento extremamente próprio, o autor italiano retoma em escritos subsequentes problemáticas anteriores. Esse procedimento se repete dentro da sua obra, chegando a reproduzir passagens inteiras em livros e ensaios distintos,

⁷² *Ibidem*, p. 119.

⁷³ HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche* (Pfullingen: Neske, 1961), v.2, p.412 [ed. Bras.: *Nietzsche: metafísica e nihilismo*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000] *apud* AGAMBEN, Giorgio. *Opus Dei: Arqueologia do ofício*. Trad. Daniel Arruda Nascimento. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013, p. 67.

passagem nas quais lança nova luz ao retrabalhar por uma ótica inédita. O tema da diferença ontológica entre *poíesis* e *prâxis* é um desses temas persistentes nos escritos do filósofo, que a partir de *O homem sem conteúdo*, seu primeiro livro, será recuperado em *Meios sem fins* e em *Opus Dei: arqueologia do ofício*, livros dos quais retiramos o manancial teórico para desenvolver o tema do gesto propriamente dito.

2.2 - Sobre o gesto: a terceira margem

No seu ensaio sobre o gesto, “Notas sobre o gesto”, Agamben diagnostica a modernidade como a época na qual os gestos teriam sido perdidos. Para o filósofo italiano, esta perda acarretaria um mundo no qual a vida seria indecifrável, visto que os gestos constituiriam o que o autor chama de “ações de potências invisíveis”. Segundo Agamben:

Uma época que perdeu seus gestos é, ao mesmo tempo, obcecada; para os homens desprovidos de naturalidade, cada gesto se torna um destino. E quanto mais os gestos, enquanto ações de potências invisíveis, perdem sua desenvoltura, mais a vida se torna indecifrável. É no curso desse período que a burguesia, que ainda estava, algumas dezenas de anos antes, solidamente assegurada da posse de seus símbolos, sucumbe à interioridade e se entrega à psicologia.⁷⁴

Após essa constatação, Agamben enumera experiências no campo da arte que se pautaram por uma tentativa de recuperar os gestos perdidos: a dança de Isadora Duncan e de Digiliev, o romance proustiano, a poesia de Rilke e o cinema mudo aparecem como exemplos dessa investida em favor dos gestos.

Nesse sentido, pensar a arte do nosso tempo a partir dessa mesma perspectiva é incidir sobre uma tarefa urgente para a contemporaneidade, na medida em que se trata de resgatar essa dimensão cujo estatuto ainda permanece velado para a arte.

O motivo de um autor como Agamben se preocupar tanto com a questão do gesto, uma palavra banal que se torna um conceito fundamental para o filósofo, tem a ver com o fato de que a partir da sua definição de gesto abre-se um horizonte de compreensão político que, como veremos nas páginas seguintes, conecta-se estritamente

⁷⁴ AGAMBEN, Giorgio. “Notes sur le geste”. In: *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Trad. Danièle Valin. Paris: Payot et Rivages, 2002, p. 63.

com uma nova possibilidade para a ação dos homens, não mais regidas pelo dever e pela finalidade, mas por uma possibilidade na qual o que está em jogo é seu próprio exercício.

Após essas considerações, é interessante notar que Agamben retoma o tema, como já dissemos, em outras duas obras: *Meios sem fins*, no ensaio sobre o gesto, e em um dos volumes de *Homo Sacer, Opus Dei*, no qual faz uma genealogia do ofício. Em ambos, o pensamento do autor introduz uma noção que será importante no decorrer da sua obra: a ideia de que entre *poíesis* e *prâxis*, haveria uma terceira modalidade no que diz respeito ao estatuto da ação do homem.

Assim, tanto em *Meios sem fins* quanto em *Opus Dei*, Agamben relê a passagem de Aristóteles em *Ética à Nicômaco* (cf. p. 21 desta dissertação) a partir de um novo escopo filosófico, isto é, a partir das considerações de Varrão em *De lingua latina*.

Quando Agamben enuncia a pergunta “o que é um gesto?” em *Meios sem fins*, ele se reporta diretamente ao tema que investigou minuciosamente em *O homem sem conteúdo*, conferindo a ele, quase 30 anos depois, uma nova tonalidade.

Em sua linha de raciocínio, o filósofo italiano cita o trecho de Varrão — para em alguns parágrafos adiante o relacionar com a passagem aristotélica — introduzindo o conceito de gesto como um terceiro gênero de ação que se distinguiria dos dois precedentes já analisados pelo autor. Como coloca Agamben:

O que é um gesto? Uma observação de Varrão nos fornece uma indicação precisa. Ao inscrever o gesto na esfera da ação, ele o distingue claramente do agir (*agere*) e do fazer (*facere*). “ De fato, é possível fazer qualquer coisa sem agir; por exemplo, o poeta faz um drama, mas não o atua (agir significa aqui “desempenhar um papel”); inversamente, o ator atua o drama, mas não o faz. Assim como, o drama é feito (*fit*) pelo poeta, mas sem ser atuado (*agitur*); ele é atuado pelo ator, sem ser feito. Ao contrário, o imperador (magistrado investido do poder supremo), porque nós empregamos no seu caso a expressão *res gerere* (realizar qualquer coisa, tomar seu cuidado, assumir a inteira responsabilidade), não faz nem age: mas sim, ele gere, isto é, ele sustenta (*sustinet*)”. (Varrão, *De lingua latina*, VI, VIII, 77.)⁷⁵

⁷⁵ *Ibidem*, p.67.

Desse modo, o gesto aparece como uma possibilidade de ação humana que não poderia ser explicitada nem por um agir nem por um fazer. Enquanto a *poiesis* (*facere*) poderia ser definida como um meio para um fim e a *praxis* (*agere*) como um fim sem meio, Agamben interpreta este terceiro domínio de ação, o *gerere*, no qual se inscreve a dimensão do gesto, como um meio sem fim, isto é, uma pura medialidade na qual está em questão o sustentar e assumir nosso próprio exercício. Segundo a tese de Agamben em *Meios sem fins*:

Ao contrário, a introdução de um terceiro gênero de ação que não se confunde com os dois precedentes constitui uma novidade: se o fazer é um meio em vista de um fim e o agir um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral, e apresenta os meios que escapam como tais ao reino dos meios sem por isso tornarem-se fins.⁷⁶

Segundo a interpretação do filósofo italiano das passagens do *Banquete* de Platão e da *Ética à Nicômaco* de Aristóteles, a *poiesis* era descrita como um tipo de ação capaz de levar o não-ser ao ser, cujo resultado era externo ao próprio fazer, na medida em que a *poiesis* gerava obras, consideradas independentemente da atividade que as produziam. Desse modo, Agamben interpreta essa atividade humana como uma ação que tem em vista uma finalidade exterior ao próprio ato, que não se identifica de forma alguma com a ação de produzir.

Ao passo que a *praxis*, enquanto um tipo de ação que se exauria no puro agir, englobando atividades como a política e a filosofia, era entendida pelo autor italiano como uma ação que é levada até o limite pela vontade daquele que age e se esgota sem nada dela restar após finda a atividade que a suportava. Como comenta Agamben acerca dessa diferença:

A *praxis*, assim determinada como vontade, permanece – como vimos – para os gregos bem distinta da *poiesis*, da produção. Enquanto esta tem o seu *péras*, o seu limite, fora de si, é, portanto, pro-dutiva, princípio original (*arché*) de algo que é outro em relação a si mesmo, o querer que está na origem da *praxis* e vai, na ação, até o seu limite, permanece fechado no próprio círculo, quer, através da ação, apenas a si mesmo, e, como tal, não é pro-dutivo, conduz à presença apenas a si mesmo.⁷⁷

⁷⁶ *Ibidem*, p.68.

⁷⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 127-128.

Como Agamben não cessa de salientar, houve um processo de convergência entre *poiesis* e *praxis* e quando alcançamos a modernidade não há nenhuma possibilidade de distinguirmos estes gêneros de ação. Aliás, quando se cumpre a inversão da hierarquia tradicional das atividades do homem, com o trabalho ascendendo ao posto mais alto, há um total eclipse da *poiesis* e um enraizamento da esfera prática como o modo de ação do homem, ao ponto de considerarmos qualquer atividade como *praxis*⁷⁸.

Assim, torna-se urgente repensar essas instâncias distintas para que possamos definir qual é o estatuto próprio da atividade que aqui nos interessa investigar, isto é, a atividade artística. Como já dissemos no capítulo precedente, para Agamben, a arte não é uma atividade de ordem estética, mas pertence à dimensão ético-política. Para Agamben, a estética nos acostumou a pensar a obra de arte a partir de um produto acabado de um tipo de fazer e é justamente essa concepção que se trata de superar. Assim, o caminho traçado até aqui para pensar o conceito de gesto serve para entender como podemos inscrever a atividade artística no seio da política. Como aponta o autor italiano:

A estética não seria, então, simplesmente a determinação da obra de arte a partir da *aisthesis*, da apreensão sensível do espectador; mas, nela, está presente, do início ao fim, uma consideração da obra de arte como *opus* de um particular e irreduzível *operari*, o *operari* artístico. Essa dualidade de princípios, pela qual a obra é determinada ao mesmo tempo e a partir da atividade do artista e da apreensão sensível do espectador, atravessa toda a história da estética, e é nela que são buscados o seu centro especulativo e a sua contradição vital.⁷⁹

Quando Agamben postula que há um terceiro gênero de ação que não se confundiria com os dois precedentes já estudados por ele, o que se verifica aqui é uma virada no que diz respeito ao paradigma político ocidental. Se em Aristóteles a esfera mais própria da política era a *praxis*, a ação que se esgotava no próprio fim, na tradição romana o conceito que investe a atividade política é o *gerere*, na medida em que o magistrado que exerce tal função assume e sustenta suas ações.

Portanto, o gesto, enquanto essa pura medialidade que só exhibe e suporta a si própria, consistiria no âmbito político por excelência, já que Agamben considera a

⁷⁸ Grafada com acento agudo e sem itálico porque trata-se da palavra *praxis*, existente na língua portuguesa. Corresponde à tradução brasileira do termo italiano *prassi*. Cf.

⁷⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 34.

política a esfera dos *meios puros*, expressão que o autor italiano extrai de Walter Benjamin, sobretudo a partir de dois escritos relativamente próximos do filósofo alemão, “Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem do homem”, texto de 1916, e “Para uma crítica da violência”, de 1921.

A referência a Benjamin é implícita, já que o autor não é citado ao longo do artigo no qual Agamben trata mais detidamente o tema do gesto. Para Agamben, o gesto é um meio puro e essa característica faria com que, a partir dele, estivesse aberta e garantida a esfera mais própria da política, não mais considerada um fim sem meio, tal como os gregos a concebiam enquanto pertencendo ao campo da *prâxis*, segundo a leitura que Agamben faz do corpus aristotélico, mas um meio sem fim, definição que só pode trazer algum sentido a partir dos ensaios benjaminianos.

Sendo assim, devemos indagar o que é um meio puro em Benjamin para, a partir daí, investigar o que é o gesto em Agamben. E mais: por que o gesto, enquanto dimensão própria da política, pode servir como um conceito-chave para pensar a arte contemporânea.

Desse modo, em “Para uma crítica da violência”, Benjamin tenta delimitar os vários domínios nos quais a violência se exerce, inscrevendo-se nas relações com o direito e a justiça. Logo nas primeiras linhas, o filósofo explicita duas correntes que busca analisar em seu texto: a do direito natural e a do direito positivo. É nesta primeira passagem que aparece a questão dos meios e dos fins, da qual Agamben se apropriará para desenvolver sua teoria dos meios sem fins. Segundo Benjamin:

A esta tese do direito natural, da violência como dado da natureza, contrapõe-se diametralmente a do direito positivo, a da violência como produto do devir histórico. Se o direito natural pode julgar cada direito existente apenas por meio da crítica aos seus fins, o direito positivo, por sua vez, pode avaliar qualquer direito nascente apenas pela crítica aos seus meios. Mas, sem prejuízo desta oposição, as duas escolas se encontram num dogma comum fundamental: fins justos podem ser alcançados por meios justificados, meios justificados podem ser aplicados para fins justos. O direito natural almeja “justificar” os meios pela justiça dos fins, o direito positivo, “garantir” a justiça dos fins pela “justificação dos meios”. A antinomia se mostraria insolúvel se o pressuposto dogmático comum fosse falso; se, por um lado, meios justificados, e, por outro, fins justos, se encontrassem num conflito inconciliável.⁸⁰

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. “Para uma crítica da violência”. In: *Escritos sobre mito e linguagem(1915-1921)*. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 124.

Não cabe a este trabalho de pesquisa mergulhar no ensaio de Benjamin e aprofundar o tema da violência e do direito, ele serve apenas ao nosso propósito de dar consistência ao texto de Agamben, visto que o filósofo italiano, apesar de ter o pensamento vinculado a Benjamin de maneira crucial, não faz nenhuma referência a ele ao longo do ensaio.

Assim, a expressão “meios puros” aparece como uma forma de Benjamin caracterizar a dimensão que escaparia da antinomia da esfera do direito, isto é, uma esfera que se desprendesse tanto dos meios justificados quanto dos fins justos. Desse modo, é aludindo à greve revolucionária que Benjamin se refere pela primeira vez ao termo:

Com certeza o abster-se de uma ação, também de um serviço, quando equivale simplesmente a um “rompimento de relações”, pode ser um meio puro, inteiramente sem violência.⁸¹

Mesmo no texto de Benjamin não fica claro o que ele quer dizer com “meio puro”, embora alguns exemplos sejam dados ao longo do ensaio, tais como o diálogo enquanto técnica de civilidade ou a greve revolucionária. Para o filósofo alemão, um meio puro é algo capaz de escapar à violência e é o próprio Benjamin quem aponta indicativos nos quais, apesar de não ser citado, poderíamos inscrever os gestos. Como diz o autor:

Aos meios de toda espécie que estão em conformidade com o direito e àqueles que não estão – e que são, todos, violência – podem ser confrontados, como meios puros, os não-violentos. Cortesia do coração, inclinação, amor à paz, confiança, e o que mais poderia ser citado aqui, são seu pressuposto subjetivo.⁸²

Algumas linhas adiante chegamos ao ponto no qual um nexos com o texto de Agamben sobre o gesto ganha contornos mais densos. Cito Benjamin mais uma vez:

O que quer dizer que existe uma esfera da não-violência no entendimento humano que é totalmente inacessível à violência: a esfera própria da “compreensão mútua”, a linguagem.⁸³

É a partir desta conexão entre meio puro, não-violência e linguagem que podemos traçar uma linha clara com o outro ensaio do filósofo alemão, também

⁸¹ *Ibidem*, p. 128.

⁸² *Ibidem*, p. 139.

⁸³ *Ibidem*, p.139.

compilado no livro *Ensaio sobre mito e linguagem*, e já citado aqui. Segundo a enigmática teoria da linguagem benjaminiana, a linguagem não é comunicação de algo, a linguagem é uma pura medialidade que se dobra sobre si mesma e nada comunica a outrem. Em “Sobre a linguagem geral e a linguagem do homem”, essa tese aparece de forma explícita:

A resposta à pergunta “o que comunica a linguagem?” deve ser: “Toda linguagem comunica a si mesma”. (...) Ou melhor: toda língua se comunica em si mesma. Ela é, no sentido mais puro, o *meio* [Medium] da comunicação.⁸⁴

Nesta dissertação, o esforço de dar referência à teoria de Agamben a partir de citações dos textos benjaminianos pode parecer superficial porque, como sabemos, os ensaios do filósofo alemão se mostram extremamente complexos quando estudados em seus pormenores.

Não obstante, o desvio até esses dois ensaios de Benjamin encontra sua razão de ser quando nos reportamos ao texto de Agamben e encontramos a definição de gesto proposta pelo filósofo italiano. Só a partir desse entendimento é que poderemos articular uma relação com a arte contemporânea, tema desta pesquisa. Segundo Agamben:

O gesto é nesse sentido comunicação de uma comunicabilidade. Falando propriamente, ele não tem nada a dizer, porque o que ele mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade.⁸⁵

Para Agamben, o gesto também se configura como um meio que abre para o homem uma ordem ética inacessível por outra via. É importante ressaltar que Benjamin não utiliza o termo alemão *mittel* para se referir à linguagem, visto que *mittel* designaria um meio com alguma finalidade; e sim *medium*, demonstrando claramente que trata-se de uma concepção filosófica bem própria, na qual estaria articulada a questão do meio puro, isto é, uma pura medialidade que não visa a alguma coisa que não a si própria.

Se cruzarmos os ensaios de Benjamin com o texto de Agamben, veremos que a tese do filósofo italiano sobre o gesto enquanto um meio sem fim é, na verdade, tributária do conceito benjaminiano de meio puro.

⁸⁴ BENJAMIN, Walter. “Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem do homem”. In: *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 53.

⁸⁵ AGAMBEN, Giorgio. “Notes sur le geste”. In: *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Trad. Danièle Valin. Paris: Payot et Rivages, 2002, p.70.

Ao recuperarmos a noção que Agamben traz da existência de um terceiro tipo de atividade, que não se confundiria com a *poíesis* e a *prâxis*, mas se referiria a uma outra conjuntura, o *gerere*, de onde deriva toda a discussão sobre a questão do gesto, veremos que, ao localizarmos a arte nesse gênero de ação, estamos interpretando-a como uma atividade política, um meio sem fim nas palavras de Agamben.

Nesse sentido, o autor deixa claro qual é sua postura com relação ao fato de a arte poder ser inscrita como uma dimensão em que não subsista nenhuma finalidade de ordem estética, no interior da qual se aproximaria uma tentativa de comunicar algum conteúdo partilhável, mas sim, assumindo uma perspectiva da arte como uma atividade que nada tem a ver com produzir obras de arte ou fruir prazerosamente delas.

A arte é política porque abre ao homem uma região de pura medialidade, na qual estão conectados artistas, obras e espectadores por meio de laços invisíveis denominados gestos, em que um não existe sem o outro. Ainda segundo Agamben:

O gesto consiste em exibir uma medialidade, a tornar um meio visível como tal. Logo, o ser-em-um-meio do homem torna-se aparente, e a dimensão ética é aberta para ele.⁸⁶

Esse lugar que é aberto por esse meio sem fim, como pode ser definido o gesto, produz o que o filósofo italiano chama de “defeito incurável da palavra”⁸⁷, esta particularidade que a linguagem carrega de exibir apenas uma lacuna, não se destinando a ser comunicada a ninguém. Em “O autor como gesto”, Agamben aponta essa ideia da seguinte forma:

o gesto do autor garante a vida da obra unicamente através da presença irredutível de uma borda inexpressiva. Assim como o mímico no seu mutismo, como Arlequim na sua trapaça⁸⁸, ele volta infatigavelmente a se fechar no aberto que ele mesmo criou.⁸⁹

⁸⁶ AGAMBEN, Giorgio. “Notes sur le geste”. In: *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Trad. Danièle Valin. Paris: Payot et Rivages, 2002, p.69.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 71.

⁸⁸ Palavra importante nesse ensaio de Agamben, cujo significado o autor atribui a um laço que volta a reatar o fio que soltou .

⁸⁹ AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p. 61-62.

Nesse sentido, a arte contemporânea pode se apresentar como este momento no qual a atividade artística se converte na experiência do abismo, sem qualquer tipo de garantia para aqueles que dela ousam experimentar. A arte não produz nada nem dá ao seu espectador o gozo de sua tonalidade maravilhosa, mas se converte em um mero endereçamento de gestos nos quais o destinatário pode ocupar um lugar vazio.

Ao longo de toda sua obra, Agamben não cansa de frisar que a arte não é um fenômeno de ordem estética, mas pelo contrário, é um acontecimento essencialmente político e, por isso, resgatar a dimensão do gesto na arte contemporânea é de suma importância, já que, para Agamben, a política é “a esfera dos meios puros; em outros termos, da gestualidade absoluta e integral dos homens”.⁹⁰

Isso que Agamben chama de caráter político da obra nada tem a ver com as experiências artísticas das primeiras décadas do século XX, que, dotadas de um encaminhamento ideológico, tinham um conteúdo político. Por sua vez, no mundo contemporâneo, as obras de arte não tem um conteúdo político, mas sim uma forma política, na medida em que se exibem como gestos puros, sem nenhuma pretensão de obter qualquer tipo de efeito.

O que chamamos de obra de arte hoje é uma entidade complexa na qual os gestos dos homens se comunicam e produzem um liame quase imperceptível, algo que se desdobra em determinado tempo e espaço, por vezes sem deixar vestígio, tal como uma palavra que se interrompe na boca de quem fala e possui uma singular especificidade de silenciar quando solicitamos dela uma resposta.

Apesar de escrever “O autor como gesto” fazendo uma referência específica à literatura, é perfeitamente plausível entender a arte contemporânea a partir do prisma de Agamben, segundo o qual a obra literária expõe e exhibe o gesto no qual autor, leitor e texto se encontram em um lugar próprio, ao mesmo tempo que se ausentam. Assim, o artístico só pode existir enquanto expressão daquilo que continua inexpresso na obra de arte. Como postula o filósofo:

O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em

⁹⁰ AGAMBEN, Giorgio. “Notes sur le geste”. In: *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Trad. Danièle Valin. Paris: Payot et Rivages, 2002, p 71.

jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. Assim como, segundo a filosofia de Averróis, o pensamento é único e separado dos indivíduos que, de cada vez, se unem a ele através das suas imaginações e de seus fantasmas, também autor e leitor estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos. No entanto, o texto não tem outra luz a não ser aquela – opaca – que irradia do testemunho dessa ausência.⁹¹

Portanto, nessa nova ordem, a arte é política porque não é nem o resultado externo de um fazer, nem uma dimensão que tem em si mesma seu próprio fim, visto que, para Agamben, a política é uma pura medialidade, na medida em que é um tipo de ação que é definida pelo seu próprio exercício.

Desse modo, ao definir o campo político como “a pátria da gestualidade humana absoluta e integral dos homens”, na qual o lugar ético aberto por essa possibilidade não tem a forma de um fazer nem de um agir, mas se exhibe como um suportar e assumir o mundo que nos cerca, Agamben sanciona a tese de que pensar a arte como gesto é uma saída para escapar de uma perspectiva puramente negativa para a arte produzida nos dias atuais.

Nesse sentido é que podemos estabelecer o nexos entre as práticas artísticas contemporâneas e a noção de gesto enquanto uma característica privilegiada para compreender a obra de arte no nosso tempo.

2.3 - Arte contemporânea e gesto: obra de arte como testemunho de uma ausência

Após as considerações do item anterior, no qual introduzimos o conceito de gesto de Giorgio Agamben, é chegado o momento de propor uma reflexão acerca da relação entre as manifestações artísticas contemporâneas e o modo como podemos interpretá-las a partir desse termo.

Assim, o gesto, enquanto a noção intermediária entre os dois gêneros da atividade humana definidos por Agamben ao longo do seu corpus filosófico, serve como

⁹¹ AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p. 62-63.

uma perspectiva que pode escapar ao modo como a obra de arte tem sido interpretada desde a modernidade e o advento do regime estético.

Como já mencionamos aqui, as obras de arte contemporâneas que interessam a essa pesquisa não se identificam de maneira alguma com as obras produzidas até o período de vigência da arte moderna. O que muda de uma conjuntura a outra no que se refere à forma e ao conteúdo das obras é justamente a possibilidade de serem identificadas ao primeiro golpe de vista como obras de arte. Se antes reconhecíamos as obras expostas nos museus porque sabíamos tratarem-se de quadros ou esculturas, na arte contemporânea temos dificuldade até mesmo para localizar as obras, mesmo que ao lado delas figure uma cartela indicativa do nome do artista e do material utilizado.

Desse modo, problematizamos aqui o fazer artístico tendo em vista a perda da obra de arte enquanto uma forma estacionária, de limites bem definidos, que vigia até a modernidade como o fim de um processo exterior ao agente que a produzia.

Nesse sentido, a arte contemporânea instaura um momento privilegiado para pensar a própria dimensão da ação humana, na medida em que suas experiências mais significativas apontam para a impossibilidade de se atingir a dimensão concreta da obra, não estando o artístico da obra vinculado necessariamente às suas características materiais e tangíveis.

Além disso, mesmo quando essa dimensão é atingida, como é o caso da *pop art* ou do arte minimalista, não se pode falar em um fazer propriamente dito, porque a criação que subjaz nessa forma de arte não é resultado da atividade do artista, mas de um deslocamento de materiais dispostos no mundo para a esfera da arte.

Assim, se o nosso tempo é tal que as obras de arte que se apresentam não são o fim de um processo que expropria o próprio agente da sua ação, o que confere o valor artístico às obras nessa nova ordem cultural está em algum lugar que não o do fazer um objeto. Pensar a arte contemporânea a partir dos gestos implica aceitar uma condição na qual a arte prescinde de um programa estético que coloque o belo e o prazer como elementos fundamentais.

Os gestos convidam a quem quiser fazer parte da arte contemporânea a um embate direto com a experiência do não-saber, da falta de sentido, do vazio e da incompreensibilidade. Eles não instauram nenhum tipo de efeito de maravilhamento

nem provocam a sensação de que estamos diante de algo como uma obra-prima criada por um gênio encarnado na figura do artista.

Dessa forma, só podemos nos deliciar com a beleza da arte contemporânea se pensarmos no sentido desta palavra em Antonin Artaud, autor que serve de referência para Agamben em seu primeiro livro. Ainda que as teorias do dramaturgo francês tenham como foco o teatro, suas considerações podem ser de extrema valia se pensarmos na importância seminal que uma passagem como esta a seguir adquire para a arte contemporânea :

Todo sentimento forte provoca em nós a ideia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar tem mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises da palavra. Assim, a verdadeira beleza nunca nos impressiona diretamente. E um pôr-do-sol é belo por tudo aquilo que nos faz perder.⁹²

Em seu livro *O teatro e seu duplo*, Artaud faz uma crítica ferrenha às obras primas do passado e escreve um manifesto conclamando uma nova condição para a arte, que não esteja pautada pelo lazer do espectador, pela beleza e pelo apaziguamento dos sentidos ou por nos fornecer a medida do mundo e nos reconciliar com nossa existência. Como já defendemos aqui, interpretamos a arte contemporânea a partir dessa ruptura com a modernidade e, nesse sentido, tentamos entender essa nova configuração da atividade artística enquanto um exercício político e não estético, relação articulada por meio dos três conceitos agambenianos — potência, gesto e inoperosidade — expostos nesta dissertação.

Segundo Arthur Danto, o paradigma dessa questão pode ser a obra *Brillo Box*⁹³, de Andy Warhol, na medida em que o artista criou cópias idênticas de sabão em pó da marca *Brillo* e as exibiu como se estivessem nas prateleiras dos supermercados. O que faz com que as caixas de Andy sejam obras de arte e as caixas verdadeiras e idênticas sejam produtos industrializados, não é a materialidade de cada uma delas, mas o que o filósofo chamou de “Fim da Arte” — no qual meras coisas reais são alçadas ao mundo

⁹² ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 79.

⁹³ Obra iconográfica de Andy Warhol criada na década de 60, que sofreu múltiplas modificações no decurso de suas exposições

da arte, sem que haja diferença significativa entre elas —, conceito que invalidava as definições artísticas modernas e o que julgávamos constituir a essência delas.

Assim, Wahrol fez ruir de um só golpe todo o canône estético ao esvaziar uma concepção de arte que valia até a modernidade e obrigou, junto com Duchamp, a filosofia da arte a reformular suas prerrogativas:

Em contraposição, os vários desafios de Andy às definições dos filósofos e outros pensadores sobre a arte são insignificantes se comparadas às caixas de supermercado. Considerando que ele descobriu o exemplo de um objeto real e uma obra de arte, por que todas as coisas não podem ter um homólogo que seja obra de arte de maneira que, no fim, qualquer coisa possa ser uma obra de arte? Isso aponta, no mínimo, para uma nova era em que não se poderá distinguir as obras de arte das coisas reais, pelo menos em princípio — o que chamei de o “Fim da Arte”.⁹⁴

O que os artistas contemporâneos colocaram em xeque foi justamente esse modo de entender a obra de arte. E se o século XX foi tomado por experiências que rompiam com a modernidade foi devido a um tipo de mudança estrutural no mundo ao qual essa arte estaria vinculada a partir daí. Como coloca o artista minimalista Donald Judd em uma entrevista ao crítico Bruno Glaser ao ser indagado por que evitava os efeitos composicionais:

“Bem, esses efeitos tendem a carregar com eles toda a estrutura, os valores, sentimentos de toda a tradição européia. Por mim, isso tudo pode ir pelo ralo (...) As qualidades da arte européia, até aqui, [são] inumeráveis e complexas, mas a maneira principal de dizer isto é que elas estão ligadas a uma filosofia — o racionalismo.” Um enunciado assim talvez soe destemperado e menosprezador, porém o mais importante é reconhecer o aspecto positivo do pensamento de Judd nessa época. O racionalismo europeu estava “bastante desacreditado como meio de descobrir como é o mundo”, porque o mundo era agora um lugar de caráter diferente.⁹⁵

De fato, se pensarmos dentro de uma perspectiva estética, cujo pressuposto cindia o regime da arte em dois polos, colocando de um lado a atividade do artista na condição do gênio que cria *ex nihilo*, e do outro, a apreensão sensível por parte do juízo de gosto do espectador, as obras de arte modernas não encontravam seu valor artístico por ser uma pura materialidade agregada a um valor estético.

⁹⁴ DANTO, Arthur. *Andy Wahrol*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 94-95.

⁹⁵ ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 47-48.

Como Heidegger aponta em *A origem da obra de arte* ao investigar a particularidade da coisa, do utensílio e da obra de arte, a obra não é apenas uma base coisal que além disso possui valor artístico.⁹⁶

Mas, ao retirarmos este suporte coisal das obras, prática constante no mundo contemporâneo, o que sobra na obra de arte para que seja uma obra de arte? E, se o suporte material é correlato ao de um mero objeto cotidiano, o que faz que um seja considerado obra de arte e o outro não?

Ao propor essas duas questões mencionadas acima no lugar da pergunta “O que é a arte?”, os artistas mais representativos da arte contemporânea, Marcel Duchamp e Andy Warhol, modificaram o estatuto da arte do nosso tempo, fazendo com que mergulhássemos na obscuridade do presente, do qual nossa experiência temporal parece nos afastar quanto mais seguimos viagem até ele. Mas é justamente essa aporia que nos faz dele contemporâneo, situando-nos na fratura entre um “não mais” e um “ainda não” e, com isso, possibilitando uma leitura inédita da história da arte.

Aqui, é preciso retomar a relevância do conceito de gesto para o estudo da contemporaneidade. Uma vez que pode ser que não haja obra de arte material e que talvez não haja diferença entre uma obra material e um objeto banal do cotidiano, o que permite continuar a existir algo singular como uma obra de arte em nosso tempo pode ser explicado por esse conceito.

Reiterando o que já foi dito até aqui, segundo Agamben, o gesto, enquanto um conceito derivado do verbo latino *gerere*, é uma medialidade sem fim, que exhibe e suporta somente a si própria, ao passo que a *poiesis* era um meio para um fim e a *praxis* um fim sem meios.

Assim, proponho o conceito de gesto para dar conta das experiências singulares da arte contemporânea, nas quais a obra não se porta como o fim de um processo, mas sim como uma medialidade na qual estão imbricados artistas e espectadores — se é que ainda podemos utilizar esses termos — em uma relação de contingência. Mesmo que a obra esteja lá, não é garantido que saibamos o que fazer com ela. E, além disso, por

⁹⁶ Cf. HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Editora, 70, 2010, p.93-94.

muitas vezes o acontecer da obra se dá sem ao menos sabermos se estamos diante de uma obra de arte.

Essa situação inteiramente nova que engloba obras como uma mera caminhada — como são as obras da *art povera* de Richard Long — endossa a noção de gesto para pensar a arte. O que existe de artístico em um movimento banal que quase todos os seres humanos realizam todos os dias? O que garante que Long possa fazer uma obra como *Uma caminhada de seis dias por todas as estradas, alamedas e pistas duplas dentro de um raio de seis milhas centrado no gigante de Cerne Abbas* se deve ao fato de o artista não andar para chegar a algum lugar, isto é, o movimento de seu caminhar não tem como efeito alcançar um ponto específico, como quando nos dirigimos ao banco ou ao supermercado para realizar algum tipo de função. O que faz com que Long possa dizer que sua caminhada é, na verdade, uma obra de arte diz respeito ao seu gesto de caminhar como um meio sem fim, não interessando ao artista chegar a qualquer lugar pré-determinado ou obter qualquer tipo de efeito.

Essa obra, que data de 1975, pode abrir para nós, “espectadores”, a possibilidade de enxergar artisticamente o mundo que nos cerca, porque a arte não é mais privilégio de um artista que cria, mas uma forma de ver as ações que vêm ao nosso encontro a partir de uma suposição de que se trate de arte; e só assim entenderemos o que a arte do nosso tempo pode significar para cada um que dela ousa experimentar. Como comenta Michael Archer acerca dessa questão:

Em face de tal obra, a questão “onde está a arte?” é frequentemente formulada. A fotografia *Caminhando por uma linha do Peru* (1972), por exemplo, é uma obra em si mesma, ou é lá, em algum lugar dos Andes, que está uma obra real de Long da qual nós, na galeria, vemos apenas a evidência documental? Este enigma é insolúvel em termos de uma lógica que se fie na primazia do objeto de arte colecionável, mas o resultado disto não deveria ser a frustração devido à incapacidade de determinar que aqui, e não ali, repousa a arte. As opções não são mutuamente excludentes, e, se existe uma lição nisto, é a de que esta questão tinha se tornado irrelevante. A ausência de um objeto de galeria claramente identificável como “obra de arte” incentiva a noção de que o que nós, espectadores, deveríamos fazer é decidir olhar os fenômenos do mundo de um modo “artístico”.⁹⁷

⁹⁷ ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 94-95.

Esta complexa situação de perda de horizontes que norteavam a arte até a modernidade é, também para Agamben, um momento privilegiado para discutir como a nossa compreensão da obra de arte sempre foi mediada por uma perspectiva estética. Para o filósofo, é preciso lembrar que o surgimento da estética foi um evento bem recente na história da arte.

A estética, que tem em Kant a formulação final de um processo em curso, cinde a relação com a obra de arte em dois aspectos: por um lado, o da subjetividade artística sem conteúdo, por meio da qual o artista manipula todo e qualquer material sem qualquer relação com as representações; e por outro, o do juízo de gosto, que se mostra como única via de acesso à obra para o espectador. Hegel chamará essa cisão de dialética da laceração.⁹⁸

Enquanto no mundo pré-moderno a obra de arte possibilitava uma íntima unidade entre “artistas” e “espectadores” com os conteúdos mais fundamentais, na cultura ocidental da modernidade a única relação entre artistas, obras e espectadores é mediada pela representação estética e por conceitos como apreciação, belo, gosto e percepção.

Desse modo, a contemporaneidade, por meio de suas experiências artísticas singulares aponta para um despedaçamento de toda e qualquer relação estética, na qual artistas e espectadores possam experimentar a dilaceração como um novo modo de ser do homem.

Entender como os gestos podem forjar um nova relação para pensar a obra de arte do nosso tempo foi o esforço que fizemos neste segundo capítulo, caracterizando o conceito de gesto em Agamben e apontando sua relação com a arte contemporânea.

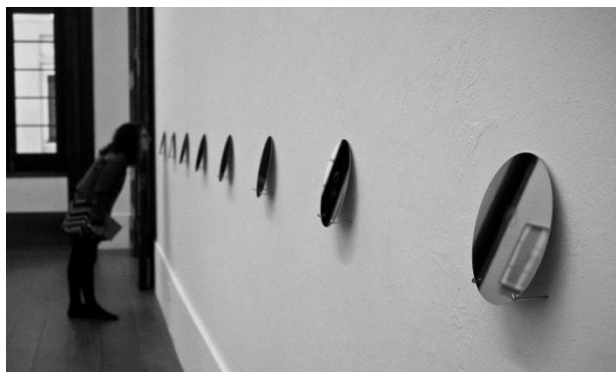
2.4 - A arte é apenas um sopro: *Aliento*, uma luz opaca que irradia

Em 2013, a Casa Daros apresentou ao Rio de Janeiro a exposição *Cantos cuentos colombianos*, um vasto panorama da produção contemporânea da Colômbia. A mesma exposição já tinha sido apresentada na sede de Zurique, em 2005, na qual a obra em questão também foi exibida.

⁹⁸ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2012, cap. 3.

Aliento data de 1996-2002 e consiste em uma série de espelhos circulares, medindo 20.2 centímetros de diâmetro, acoplados ao longo de uma parede.

Ao adentrar a sala onde está exposta apenas esta obra, o visitante se depara com os espelhos dispostos em um eixo horizontal sobre a superfície branca da parede, como podemos ver na imagem a seguir:



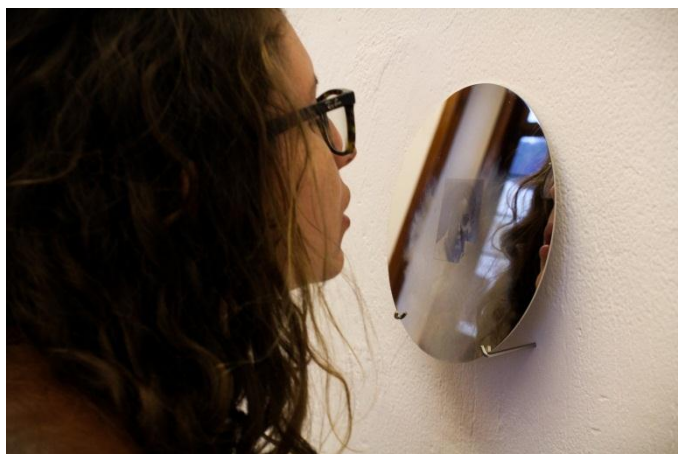
Não há nada que comunique aquilo de que se trata na obra, ou como se portar diante dela, a não ser o título que, caso o visitante não entenda o significado em espanhol, acabe sendo apenas uma palavra vazia de sentido.

Assim, essa breve explanação corrobora a tese de que, na arte contemporânea, cada obra é uma singularidade que resiste a significações gerais. O encontro com cada obra singular se dá como se participássemos de um jogo no qual as regras mudassem a todo tempo, e não mais através de pressupostos de uma disciplina já consagrada, como nos lembra Hans Belting:

Quanto mais gavetas se encheram de um saber factual, tanto mais difícil tornou-se manejar a cômoda e colocá-la em ordem. Não é preciso que toda ciência específica se historicize e abandone com isso o terreno em que ela pode se fazer compreensível para as questões atuais. As respostas comprovadas que a disciplina conheceu certa vez não se mostram mais eficazes, tão logo sejam confrontadas com a experiência atual da arte e das mídias.⁹⁹

Na verdade, a construção de *Aliento* contempla uma fotografia decalcada em cada espelho feita com gordura. Ao soprá-lo, o espectador se depararia com rostos de fotografias retiradas de obtuários. Ou seja, ao olhar sua própria face e soprá-la, a imagem de um indivíduo morto se sobrepunha à nossa imagem refletida no espelho, conforme mostra a fotografia abaixo:

⁹⁹ BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 253.



O sopro, enquanto um gesto banal e cotidiano, é o mecanismo através do qual a complexidade da obra de arte viria à tona. E é interessante notar como não é possível fazer um registro de *Aliento* sem que cada indivíduo singular esteja contemplado no mesmo. A obra de arte não é mais um objeto exterior ao indivíduo que o produz ou o aprecia, mas só tem a possibilidade de alcançar o seu teor artístico em uma tessitura formada por artistas, espectadores e materiais.

Apesar de não haver nenhuma informação sobre como deveríamos proceder diante dela, salvo o nome da obra escrito na cartela, isso não tem a menor importância. Cumprir ou não a intenção do artista passa a não mais importar na medida em que interpretamos a obra de arte como uma pura potência política na qual está em jogo os gestos dos homens, uma prerrogativa muito distinta do modo de compreensão da obra dentro do regime estético.

Nesse caso, *Aliento* torna exemplar a noção de que os gestos, enquanto meios sem nenhum fim específico, desdobram o poder de estabelecer uma relação política entre artista e espectador, na medida que a obra é produzida tanto por um quanto por outro. É este espaço limítrofe, situado entre essas instâncias independentes que a arte deve retomar para si.

Aqui, defendendo a ideia de que a arte contemporânea, na medida em que se torna a exposição dos gestos, exemplifica essa tese de modo mais radical, respondendo ao apelo mudo da história da arte para libertar a obra de uma compreensão puramente estética. Segundo Didi-Huberman, a contemporaneidade instaura um novo tipo de relação com as imagens do mundo justamente porque retira as significações compartilháveis, articulando uma outra relação com as obras que não seja mediada por um saber

elaborado pelo discurso do crítico que julga porque é capaz de tecer um comentário preciso sobre a arte. Como comenta Didi-Huberman:

A imagem, a partir daí, não nos “fala” mais no elemento convencional de um código iconográfico, ela produz sintoma, isto é, grito, ou então mutismo, na imagem que se supõe falante.¹⁰⁰

Esse traço sintomático, no sentido que esta palavra pode suscitar, é aquilo que impede toda interpretação totalizante, que impõe um limite às condições do nosso saber teórico. Em uma pequena nota de rodapé, o autor francês nos lembra do sentido desse termo em grego, que pode nos fornecer uma chave de compreensão:

Symptôma, em grego, é o que sucumbe ou que cai com. É o encontro fortuito, a coincidência, o acontecimento que vem perturbar a ordem das coisas – de forma imprevisível mas soberana (*tuchè*).¹⁰¹

Nesse sentido, *Alienato*, enquanto um espelho que desconstrói a função especular de só nos devolver a nossa própria imagem, evoca o estranhamento que é estar face a face com a obra de arte no mundo contemporâneo, que se porta como um acontecimento que vem perturbar a ordem das coisas, a ordem do nosso saber ou do que achávamos que sabíamos sobre a arte. Em meio a estes enigmas propostos pelas artes visuais, somos convocados a renunciar às “palavras mágicas”¹⁰² da filosofia da arte e nos “encontrar na abertura desconfortável de um universo flutuante”¹⁰³.

Até a modernidade, víamos nosso olhar devolvido pela obra de arte, víamos nessa janela para o mundo a fonte do nosso apaziguamento e da nossa tranquilidade. Por outro lado, a arte contemporânea desdobra nosso olhar na distância para nos fazer sair de nós mesmos. Nesse sair para fora de si, nos lançamos diante do abismo e experienciamos a total perda de garantias que a arte nos oferecia. Estar à deriva diante do abismo é a autêntica experiência contemporânea. Esta experiência, longe de produzir desespero, pode ser exatamente aquilo mais necessário para nós e que, através dos meios da arte, é possível confrontar:

Vejam, quando se tem uma espécie de abismo em si, que aumenta a cada instante... Para muitos, é um precipício. E o que faz um homem que chega à beira do precipício, que tem vertigem? instintivamente, ele olha para o mais perto possível - vocês viram outros fazerem. É simples, é a coisa mais

¹⁰⁰ HUBERMAN-DIDI, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 271.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 65.

¹⁰² *Ibidem*, p.186.

¹⁰³ *Ibidem*, p.186.

simples. Leva-se o olhar ao degrau imediato ou ao pilar, à balastrada, ou a um objeto fixo para não ver o resto. À beira do abismo, o homem não construirá uma filosofia da queda ou do desespero. Olhará com muita atenção para o pedregulho para não ver o resto. Agora acontece de o pedregulho se abrir por sua vez e tornar-se também um precipício. Assim, qualquer objeto, basta querer descrevê-lo, abre-se por sua vez, torna-se um abismo.¹⁰⁴

A imagem das faces retratadas dos obtuários que podemos chegar a ver ou não, e que logo desvanece no espelho, mostra que a tarefa da arte no nosso tempo é recuperar a dimensão do gesto como a potência mais cara às manifestações artísticas. Não se trata mais de produzir a obra para alcançar a verdade mais alta ou de uma ação artística que intenta a fruição do belo, mas de uma prática pautada por uma ausência de finalidade, na qual artistas e espectadores participem de um acontecimento político. Retomando a citação de Agamben já mencionada na Introdução desta dissertação:

A arte não é uma actividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso.¹⁰⁵

Se a intenção de Oscar Muñoz fosse obter um efeito preciso para todos os visitantes, teria escrito instruções antes de apresentar *Aliento*. Mas o que está em jogo aqui é a desativação das funções comunicativas e informativas da obra, deixando como resto apenas a sua potência de dizer ou de não dizer algo. Em seu ensaio sobre Max Komerrell presente no livro *A potência do pensamento* (2005), Agamben retoma a questão sobre o gesto e a explicita desse modo:

Na perspectiva que nos interessa aqui, o que é um gesto? É satisfatório percorrer o ensaio sobre Kleist intitulado *O poeta e o indizível* para medir a centralidade e a complexidade do tema do gesto no pensamento de Komerrell e a insistência com a qual ele reconduz a cada vez a essa esfera a intenção última da obra. O gesto não é absolutamente um elemento não linguístico, mas qualquer coisa que mantém com a linguagem a ligação mais íntima, e sobretudo uma força que age na própria língua, mais antiga e original que a expressão conceitual: através do termo “gesto linguístico” (*Sprachegebärd*),

¹⁰⁴ PONGE, Francis. *Métodos*. Trad. Leda Tenório da Motta Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 106-107.

¹⁰⁵ AGAMBEN, Giorgio. “Arte inoperatividade, política” In: CARDOSO, Rui Mota (Coord).

Política(Polits). Porto: Fundação Serralves, 2007, p. 40. Disponível em

<<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf>> . Acesso em 13 de fevereiro de 2014 .

Komerell define esse nível da linguagem que não se esgota na comunicação e a atinge, por assim dizer, nos seus momentos solitários.¹⁰⁶

Portanto, a tarefa do artista contemporâneo não é a de produzir conceitos sujeitos à interpretação. Na contemporaneidade, cada um deve assumir e suportar a perda de qualquer relação entre os homens e os conteúdos que outrora fundavam valores, incorporando os gestos no centro do processo artístico e na recepção das obras e vivendo a própria dilaceração como uma nova e autêntica relação com a arte, na qual a única experiência possível é a de se colocar permanentemente em um lugar limítrofe.

Não se trata mais da força comunicativa e narrativa da obra, mas de uma concepção que evoca a linguagem enquanto o meio que comunica apenas a si próprio e não alguma coisa que é outra em relação à linguagem. O gesto, enquanto esse elemento situado na fronteira entre o linguístico e o não linguístico, torna-se um conceito fundamental para propor uma nova compreensão para as obras de arte do nosso tempo

O espaço da arte na contemporaneidade, que deve ser incessantemente recuperado, não é um território sólido, estanque e pacífico, na qual nossas definições mais fundamentais encontravam respaldo e segurança. É um lugar que exhibe, ao mesmo tempo, uma falta e no qual irradia uma luz — opaca, como descreve Agamben — que revela o testemunho dessa ausência. Portanto, o autêntico lugar da arte é um limite no qual a obra se mostra como a presença daquilo que deve, sobretudo, continuar ausente. A esse lugar vazio, denominamos gesto.

¹⁰⁶ AGAMBEN, Giorgio. “Kommerell, ou du geste” *In: La puissance de la pensée*. Trad. Joel Gayrayd e Martin Rueff. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2011, p.274.

CAPÍTULO 3

A ARTE É UMA ATIVIDADE INOPEROSA

3.1- A modernidade produtiva: considerações sobre a mercadoria e a obra de arte

Se ao longo do segundo capítulo nos detivemos em definir o conceito de gesto como uma característica privilegiada para se compreender a arte, na medida em que é uma instância medial entre a produção e a ação, é chegado o momento de investigar como a atividade artística pode ser prescrutada a partir do conceito agambeniano de inoperosidade.

Como já apontamos aqui, este é um conceito que vai ganhando corpo ao longo da obra de Agamben a partir de suas considerações sobre o *desoeuvrement*, conceito presente na obra de autores importantes para o filósofo italiano como Bataille, Kojève, Jean-Luc Nancy e Blanchot. É importante destacar que, apesar do termo francês também poder ser traduzido pelo conceito que Agamben forja como inoperosidade (*inoperosità*), este conceito assume com Agamben um sentido que não se reduz à tradição filosófica francesa, devido ao fato de Agamben conferir a esta palavra uma leitura a partir de Aristóteles, como exporemos adiante.

Para Agamben, a inoperosidade seria a condição da qual os dispositivos governamentais e teológicos se apropriaram inscrevendo-a no centro vazio da política ocidental. Sendo assim, o autor propõe tornar inoperante todas as operações humanas e divinas, a fim de desativar o paradigma em que vivemos, no qual o imperativo produtivo da *oikonomia* atinge a vida em escala planetária. Assim, retomaremos aquilo de que fomos expropriados, a saber, nossa autêntica condição política, da qual a potência e não o ato, os gestos e não o fazer e a ação, a inoperosidade e não a estrutura operativa, podem ser pensados como categorias fundamentais.

Nesse sentido, no mundo contemporâneo, a arte é a atividade inoperosa por excelência, porque, a partir do momento em que se não restringe a *oeuvrer*, isto é, a produzir obras, permite escapar a todo fim produtivo imposto pelo capitalismo e porque relembra ao homem que o sentido ético e político da sua atividade pode não estar nem na sua realização nem no seu agir, mas na suspensão e na sua ausência,

naquilo que nela se oculta, mas que, justamente por isso, pode se apresentar como o mais essencial.

Mas, também aqui é preciso interromper para mais adiante adentrar o tema da inoperosidade propriamente dita, visto que podemos tecer melhor nossas considerações se retomarmos alguns pontos importantes da obra de Agamben nos quais uma crítica da arte enquanto uma atividade produtiva fornece um solo fértil para nossa questão.

Em *Estâncias* (1977), aparece na segunda parte, intitulada “ No mundo de Odradek: A obra de arte frente à mercadoria”, a preocupação do filósofo italiano com um tema caro a Benjamin: as implicações do advento da modernidade para cultura e a situação da arte nesse contexto. Benjamin viu na figura de Baudelaire, citado nessa parte do livro de Agamben, o modo como essa cisão entre a tradição e o moderno afetaria nossa relação com a arte e o mundo em geral.

Assim, a poesia de Baudelaire é, segundo Benjamin, a obra que guarda uma maior afinidade com este período crítico. No contexto da escritura das *Flores do Mal*, o mundo moderno se consolidava a partir da destruição de qualquer vínculo com a tradição e o subsequente processo de transmissibilidade imbricado nela e legava ao homem apenas um excessivo acúmulo de vivências, destituídas de qualquer ligação com um passado histórico coletivo.

Nesse sentido, as relações que se expressam nessa nova realidade fragmentada, isoladora e autômata, é marcada por um tempo infernal, em que nunca se termina aquilo que se começa e no qual nenhuma ocupação acolhe qualquer conteúdo.

Tal como o filósofo alemão, Agamben enxergou a passagem da tradição à modernidade como um momento de ruptura, no qual a soldagem entre o antigo e o novo, entre o tradicional e o desconhecido seria definitivamente problemática, na medida em que a modernidade instauraria a perda dos conteúdos fundadores para uma comunidade que não mais se reconheceria na tempestade da história. Ao citar uma carta de Rilke ao amigo Witold von Hulewicz, Agamben expõe essa questão:

Para os pais de nossos pais — escreve ele — uma casa, uma fonte, uma torre desconhecida, até mesmo seu próprio vestido, seu manto, ainda eram infinitamente mais, infinitamente mais familiares; quase cada coisa, um vaso, no qual já encontravam o humano e acumulavam ainda mais do humano. Agora chegam da América coisas vazias e indiferentes, aparências de coisas, *simulacros de vida*... Uma casa na aceção norte-

americana, uma maçã norte-americana ou uma videira de lá nada têm em comum com a casa, a fruta e o cacho em que haviam penetrado a esperança e a meditação dos nossos antepassados... As coisas animadas, vividas, admitidas em nossa confiança, vão declinando e já não podem ser substituídas. Talvez sejamos nós os últimos que ainda tenhamos conhecido tais coisas...¹⁰⁷

O que Rilke estava denunciando era a forma como a modernidade e o capitalismo construiriam uma situação na qual a perda da inteligibilidade dos objetos cotidianos se consolidaria pouco a pouco.

Na verdade, o mundo moderno seria pautado por uma nova relação entre os homens e as coisas que, tendo sido despojadas de seu sentido familiar, assumiriam o enigmático e estranho caráter da forma mercadoria, cindindo todo e qualquer objeto no seu duplice estatuto, isto é, em valor de uso e valor de troca, até um ponto em que este último se sobrepujaria ao primeiro.

Embora Agamben teça uma crítica válida à Marx, afirmando que o limite da sua crítica é a não superação da ideologia utilitarista¹⁰⁸, o autor italiano segue as considerações do filósofo alemão no que diz respeito ao desdobramento essencial dos produtos do trabalho humano, que adquiririam um “caráter misterioso”¹⁰⁹ tão logo assumissem a maneira como o capitalismo expõe esses objetos, ou seja, sob o signo da dupla forma de objeto de uso e de porta-valor.

Para Agamben, é no bojo dessa discussão que se instaura o problema no que diz respeito à fronteira entre a obra de arte e os demais objetos do mundo. Tendo sido destituídos de suas características singulares e transmutados em mercadorias, a barreira que impediria a obra de arte de adentrar o mesmo domínio dos objetos comuns também poderia ser derrubada. Como coloca Agamben a respeito das impressões de Baudelaire como visitante da Exposição Universal de Paris de 1855:

A grande novidade, que a Exposição já havia tornado evidente para um olhar atento como o seu, era que o mercado tinha deixado de ser um objeto inocente, cujo gozo e sentido se esgotavam no seu uso prático, para carregar-se da inquietante ambiguidade a que Marx aludiria 12 anos mais tarde,

¹⁰⁷ RILKE, Rainer Maria *apud* AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 66.

¹⁰⁸ Cf. *ibidem*, p. 83.

¹⁰⁹ MARX, Karl. *O Capital (livro primeiro): o processo de produção do capital (volume 1)*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 147.

falando do seu “caráter fetichista”, das suas “sutilezas metafísicas” e das suas “argúcias teológicas”. Uma vez que a mercadoria tivesse libertado os objetos de uso da escravidão de serem úteis, a fronteira que separava desses últimos a obra de arte e que os artistas, a partir do Renascimento, tinham trabalhado incansavelmente para edificar, estabelecendo a supremacia da criação artística sobre o “fazer” do artesão e do operário, tornar-se ia extremamente precária.¹¹⁰

Nesse sentido, a modernidade, que traz consigo o advento da Estética e do capitalismo — que se consolidam praticamente ao mesmo tempo no século XIX —, propicia tanto o declínio da autoridade da obra de arte, que pouco a pouco seria tratada como mercadoria — se igualando a qualquer outro produto do trabalho do homem — quanto a ascensão do trabalho ao posto mais elevado da atividade humana e a expropriação do homem de suas experiências, como denuncia a citação de Rilke, na medida em que, no mundo moderno, não se está diante de coisa alguma, apenas de mercadorias disponíveis para o consumo e para a acumulação.

É a partir dessa situação na qual as obras de arte se convertem em mercadorias e o fazer artístico passa a ser entendido como um trabalho, uma ocupação como qualquer outra, que começaremos a pensar a questão da inoperosidade como uma saída ao imperativo produtivo que opera no mundo do capital e captura, da mesma forma, a atividade dos artistas na contemporaneidade.

Na medida em que o fazer artístico expõe-se como um produzir obras de arte para serem acumuladas ou trocadas, como é possível, dentro da própria atividade de alguns artistas singulares, apresentar uma saída que escape à supremacia da economia e do capital que se apodera de nossa existência no mundo? Como é possível pensar uma atividade que não seja trabalho e que nos devolva o espaço da política, na qual a gestualidade humana possa se inscrever e pautar nossas ações cotidianas?

Nesse sentido, é para responder a essas duas questões seminais que proponho o conceito de inoperosidade. Ao definir a atividade artística como uma atividade inoperosa, que investe sua potência não para criar e fazer uma obra, mas para salvar no próprio exercício de sua ação um poder não fazer, oferecemos uma via de compreensão que escape aos dispositivos da operatividade e da produção

¹¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 74.

3.2 - Viventes sem obra, deuses inoperosos

Como Agamben anuncia no começo de seu ensaio “Arte, Inoperatividade, Política”, publicado dentro de uma coletânea intitulada *Política*, publicação do Museu Serralves que conta também com textos de outros filósofos, sua pesquisa tem se dedicado a demonstrar como o controle da economia e do governo que atinge todas as esferas da vida social tem seu paradigma na teologia cristã. A este nexos central que perpassa sua obra, questões que envolvem a estética e a arte se aglutinam e participam de forma basililar do corpus filosófico do autor italiano.

Através dessa primeira observação, o ensaio se desenvolve em torno do conceito de inoperosidade (que na tradução portuguesa aparece como inoperatividade), que dentro das perspectivas teóricas de Agamben no que concerne à teologia aparece como sendo a condição do mundo após o Juízo Final, ou seja, para o filósofo, o estado paradisíaco da existência não admite que se exerça qualquer atividade e é justamente esse problema que se trata de esmiuçar. Segundo Agamben:

Nos tratados medievais sobre anjos há um ponto em que os teólogos se deparam com um problema melindroso, para o qual queria chamar a vossa atenção. O governo divino do mundo é, efectivamente, algo essencialmente acabado. Depois do Juízo Final, quando a história do mundo e das criaturas tiver chegado ao fim e os eleitos tiverem alcançado a sua beatitude eterna e os danados o seu eterno castigo, os anjos já nada terão para fazer. Enquanto no inferno os diabos estão incessantemente ocupados em punir os danados, no Reino dos Céus, como na Europa de hoje, a condição normal é o desemprego. Como escreve um teólogo particularmente radical: “ A consuminação final não admite nem a cooperação das criaturas, nem qualquer possível ministério. Tal como Deus é princípio imediato de todas as criaturas, é igualmente o seu fim, *alpha* e *omega*. Cessarão, pois, todas as administrações, cessarão todos os ministérios angelicais e todas as operações hierárquicas pois eles estavam ordenados para levar os homens ao seu fim e, uma vez alcançado esse fim, terão de cessar.”¹¹¹

Ao longo de todo o ensaio, Agamben empreende seu esforço na tentativa de clarificar essa questão que perturbou a teologia cristã, isto é, como conceber um mundo em que o governo divino não mais se exerceria e a condição normal seria a interrupção

¹¹¹ AGAMBEN, Giorgio. “Arte, inoperatividade, política”. In: CARDOSO, Rui Mota (Org.). *Política (Politics)*. Porto: Fundação Serralves, 2007, p. 40. Disponível em <<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf>> . Acesso em 13 de fevereiro de 2014 .

de todas as atividades humanas e divinas. O filósofo italiano chama atenção para o fato do dia consagrado a Deus ser, precisamente, o sábado, que tem sua expressão máxima na celebração do *shabat* dos hebreus, no qual se comemora não os feitos divinos, mas sim o repouso, a suspensão de todas as obras. Retomando o pensamento de Agostinho, Agamben torna explícita esta tese:

É precisamente esta identificação de Deus com a inoperatividade que se torna, no cristianismo, problemática, ou melhor, que se torna o problema teológico supremo, o do sábado eterno como condição final da humanidade. Assim, Agostinho conclui a Cidade de Deus — ou seja, a obra à qual entrega a sua meditação extrema sobre a teologia e a política — com a imagem de um sábado que não conhece ocaso (“*sabatus non habens vesperam*”). Ele pergunta-se o que é que farão os beatos no Paraíso no seu corpo imortal e espiritual e chega à conclusão de que, neste caso, não se pode falar propriamente nem de actividade nem de ócio e que o problema da inoperatividade final das criaturas ultrapassa a inteligência tanto dos homens como dos anjos. O que está aqui em causa, escreve, é “a paz de Deus, que, como diz o apóstolo, ultrapassa todas as inteligências.”¹¹²

A partir dessas considerações, Agamben extrai a assertiva de que a condição paradísíaca do homem, na medida em que se constitui como uma inoperosidade eterna, é algo que ficou ofuscado e permaneceu sem explicação ao longo da história do ocidente. Para o autor, a inoperosidade é o estado ao qual sempre nos destinamos e que, tendo sido impensável pelos teóricos cristãos, se manteve como um segredo que trata-se, agora, de desvendar.

De fato, é chegado o momento de pensarmos como a arte de hoje pode fornecer um modelo para compreender nosso modo de estar no mundo não como produtividade, mas como uma condição inoperosa; não como um dever fazer, mas como um poder não fazer.

A inoperosidade, como veremos adiante, não é apenas um privilégio de uma esfera divina, caracterizada por um Deus que se abstém do seu poder e descansa eternamente e por homens bem aventurados que, ao contrário dos punidos e condenados a um castigo sem fim, ascenderam ao Reino dos Céus e estão isentos de praticarem qualquer atividade.

Aristóteles, em uma passagem do primeiro livro da *Ética à Nicômaco* (1097 b) coloca o problema de uma delimitação acerca da obra do homem. Segundo Agamben,

¹¹² *Ibidem*, p. 42.

para o filósofo grego, a partir dessa determinação, que perpassa a política e a ética, na medida em que se trata de definir o objeto supremo de uma ciência política (*episteme politike*), está em jogo nada mais nada menos que a felicidade. É para explicar a felicidade que Aristóteles, tal como o autor italiano o compreende, põe a questão da obra humana:

Da mesma forma que no caso de um flautista, de um escultor, de um artesão (*technites*), e no geral, de todos aqueles que têm uma obra (*ergon*) e uma atividade (*prâxis*), o bom (*tagathon*) e o bem (*to eu*) parecem consistir nessa obra, assim, deveríamos admitir que para o homem também haja algo como uma obra. Ou deveríamos dizer que, para um carpinteiro ou um sapateiro que tem uma função existe uma obra e uma atividade, mas que, ao contrário, para o homem não há nenhuma, de modo que ele é sem obra (*argos*)?¹¹³

Embora Aristóteles deixe em suspenso a indagação se o homem é ou não um vivente *argos*, Agamben dá continuidade ao pensamento aristotélico para encontrar na sua formulação uma indicação precisa do que poderíamos caracterizar como sendo próprio à atividade humana.

Assim, a tese de Aristóteles está consoante com a teoria sobre o mundo contemporâneo do autor italiano, no que diz respeito à crítica ao imperativo de produtividade que captura a potência da vida humana, regida por um dever fazer que se inscreve na existência transmutado em vocações e papéis sociais específicos.

Neste ponto exato da dissertação podemos estabelecer o nexos que conecta a questão aristotélica sobre a oposição *dynamis x enérgeia* do primeiro capítulo e a inoperosidade postulada por Agamben como um conceito apropriado para pensarmos nossas ações na contemporaneidade.

Se nos propusermos a responder a pergunta aristotélica se o homem é um vivente sem obra ou não, poderíamos dizer que ele é essencialmente *argos* na medida em que seu estar no mundo é uma pura contingência, enquanto está permanentemente lançado em uma dimensão na qual tem sempre a possibilidade de decidir sobre a sua própria ação.

¹¹³ ARISTÓTELES. *Ética à Nicômaco: livro I*, 1097 b 22 *apud* AGAMBEN, Giorgio. *La puissance de la pensée: essais et conférences*. Trad. Joël Gayraud e Martin Rueff. Paris: Éditions Payot et Rivages, p. 415.

Em uma longa passagem de *A potência do pensamento*, no ensaio intitulado “A obra do homem”, Agamben sintetiza sua perspectiva de modo muito claro:

Portanto, a questão sobre a obra ou sobre a ausência de obra do homem tem um pilar estratégico decisivo, já que dele depende não apenas a possibilidade de assinalar para ele uma natureza e uma essência própria, mas sobretudo, como já vimos, também de definir sua felicidade e sua política. A questão não tem apenas uma dimensão retórica. Opondo-se ao homem em geral estão quatro tipos de artesãos: o flautista, aquele que faz os *agalmata*, o capinteiro e o sapateiro. Aristóteles se serve intencionalmente de figuras com as quais a identificação da obra (e do estar-em-obra) não coloca problema. Mas, a escolha dos exemplos por assim dizer “modestos” não exclui que a lista poderia continuar indefinidamente (um pouco antes, Aristóteles mencionou o médico, o arquiteto e o general). O problema tem então um pilar maior e concerne à possibilidade mesma de identificar a *enérgia*, o ser-em-obra de homem enquanto homem, independentemente e para além das figuras sociais concretas que ele possa assumir. Mesmo se a questão é formulada de maneira paradoxal, a ideia de uma *argia*, de uma inoperosidade essencial do homem com relação às suas ocupações e operações concretas avança sem a menor reserva. O problema moderno e sobretudo pós-moderno) de uma realização alcançada da obra humana e, logo, de uma possível inoperosidade (inoperoso corresponde perfeitamente a *argos*) do homem no fim da história encontra aqui seu fundamento lógico-metafísico. O bandido inoperoso da “comunidade inoperosa” de Nancy será, pois, a figura pós-histórica correspondente à ausência de obra propriamente humana. Mas de maneira geral o que está em jogo nessa questão é nada menos que a natureza mesma do homem, que se apresenta como o vivente sem obra, isto é, como o vivente privado de uma natureza ou de uma vocação específica. Se lhe falta um *ergon* próprio, o homem não terá mesmo uma *enérgia*, um ser em ato que poderia lhe definir em essência: ele será então um ser de pura potência, um ser que identidade e obra alguma poderiam esgotá-lo.¹¹⁴

Embora esta possa ser uma resposta possível ao questionamento aristotélico, Agamben salienta ao longo do mesmo ensaio que o problema não é tão simples. É possível enxergar dentro do corpus filosófico de Aristóteles uma perspectiva em favor da obra do homem, que se mostra como um vivente cujo traço fundamental está concatenado à realização de uma certa obra, à uma determinada atividade ou estar em obra. Essa ponderação que Agamben tece no seu texto implica uma definição de política que torna relevante comentar aqui. Segundo o autor italiano:

A determinação aristotélica da obra do homem implica, então, duas teses sobre a política: 1) na medida em que ela se define em relação a um *ergon*, a política é política da operatividade e não política da inoperosidade, política do ato e não política da potência; 2) este *ergon* é portanto, em última análise,

¹¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. “L’oeuvre de l’homme” In: *La puissance de la pensée: essais et conférences*. Trad. Joël Gayraud e Martin Rueff. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2011, p. 416-417.

uma “certa vida”, que não se define pelo simples fato de viver e pela exclusão da vida nua.¹¹⁵

Assim, a herança que o pensamento aristotélico legou à política ocidental é, então, a forma de pensar a política como uma obra do homem que é extraída do vivente através de uma exclusão de sua atividade vital considerada como impolítica. A partir de uma má leitura das teses de Aristóteles e de um embaralhamento dos conceitos fundamentais de sua obra, a crise política que hoje assola o mundo contemporâneo é uma crise dessa interpretação que, por não distinguir a simples vida do vivente e uma vida política que seria a autêntica obra de homem, alocou a biopolítica como última missão histórica decisiva do Ocidente.

Como deixa claro Aristóteles, a comunidade política perfeita deveria ser articulada com a diferença entre viver e bem viver (“A pólis nasce em vista do viver, mas existe em vista do bem viver”)¹¹⁶. De encontro a essa formulação, na contemporaneidade, a obra do homem, dentro dos dispositivos biopolíticos, se torna a própria vida humana, no sentido de seu caráter sensitivo e nutritivo, sua vida nua. É para escapar a isso que Agamben expõe a sua explicação do texto aristotélico.

Desse modo, Agamben critica essa leitura do texto aristotélico para abrir uma outra, na qual venha à luz a questão da inoperosidade como a impossibilidade de se constituir uma obra do homem. Para Agamben, a autêntica condição ética humana é assumir a inoperosidade como uma forma de existência na qual se exponha na esfera da produção e da ação cada possibilidade de inação.

A inoperosidade, como categoria de ação que consiste em não se deixar capturar pela realização, assume aqui um sentido ativo: ela salva a potência de se subsumir no ato e, na medida em que não se reduz à inércia ou ausência de ação, abre a esfera do contingente, do poder fazer ou não fazer obra, constituindo-se como um novo paradigma que poderá orientar nossa práxis contemporânea.

De agora em diante, poderemos pensar como a arte contemporânea, a partir do momento em que se converte em uma prática que expõe no seu próprio exercício a

¹¹⁵*Ibidem*, p. 422.

¹¹⁶ ARISTÓTELES. *Política*, 1252 b 30 *apud* AGAMBEN, Giorgio. “L’oeuvre de l’homme” *In: La puissance de la pensée: essais et conférences*. Trad. Joël Gayraud e Martin Rueff. Paris: Éditions Payot et Rivages, p. 421

impossibilidade de se construir uma obra e que, a todo tempo, problematiza a questão do fazer e da atividade do artista, pode servir como um campo paradigmático para pensar a inoperosidade como um conceito fundamental para o nosso tempo.

3.3 - Artistas sem obra: “não é fácil jogar com facas”¹¹⁷

Logo após a recusa da obra *Fonte* (1917) no Salão dos Artistas Independentes de Nova York, foi publicado na revista “The blind man”, editada por Henri-Pierre Roché, Beatrice Wood e Marcel Duchamp, um artigo intitulado “O caso Richard Mutt”. Esse artigo tinha por objetivo defender e assegurar o estatuto de obra de arte do urinol, até então atribuído a um certo senhor Mutt, que fora recusado pelo júri da mostra.

O pequeno texto teria sido escrito pelo próprio Marcel Duchamp, demonstrando a perspicácia e a singularidade de um artista que poria em xeque, como em um jogo de xadrez, o conceito de obra de arte a partir do século XX. Nele, Duchamp enuncia que a recusa à *Fonte* não fazia sentido, visto que o objeto cumpria a única exigência do salão para exibição de obras: pagar o valor da inscrição equivalente a seis dólares. Para Duchamp, Mutt teria sim enviado uma obra de arte na medida em que, para o artista, a arte não era mais um objeto produzido pelas mãos do artista, mas um gesto, um pensamento. Duchamp criava o conceito de *readymade* ao mesmo tempo em que instituíria uma nova possibilidade para a arte. Segundo ele:

Se o Sr. Mutt fez a fonte com suas próprias mãos, isso não tem nenhuma importância. ELE A ESCOLHEU. Ele pegou um objeto cotidiano ordinário e deslocou-o até que sua significação utilitária desaparecesse sob o novo ponto de vista – criando um novo pensamento para esse objeto.¹¹⁸

Assim, Duchamp sancionava a ideia de que para alguma coisa ser considerada arte não era preciso ser um produto final de um processo empreendido por aquele que faz, por um artista, mas poderia consistir apenas em um simples gesto de deslocar um objeto para a esfera da arte, reproduzir coisas já existentes no mundo ou apresentar processos que não geram obras materiais, como uma simples ideia ou ação performativa.

¹¹⁷ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 29.

¹¹⁸ DUCHAMP, Marcel. “The Richard’s Mutt case”. *The blind man*, Nova York, n. 2, mai, 1917, p.5.

Ou seja, com Duchamp, o *artístico* da arte não estava mais em um *ergon*, em uma forma acabada de limites bem definidos, mas em um lugar indecível, sujeito a contingências, abandonos e atrasos. Após esse gesto inaugural, o sintagma “obra de arte”, que estava inscrito em um canône filosófico plenamente consolidado, passaria a poder ser escrito apenas entre aspas.

O que estava em jogo era que o fim da arte não seria mais uma obra, mas a própria arte. Em seu ser exercida, ela se constituiria como um meio sem fim, como já propusemos no capítulo precedente. Essa nova forma de compreensão tensiava as bases sólidas da arte moderna e obrigava a redefinir o que seria o novo espectador e o novo artista a partir do século XX.

No que se refere à condição do primeiro, ele não seria mais um contemplador e julgador da obra, mas seria parte indissociável do processo artístico, na medida em que se constituiria como um participante ativo no qual a própria possibilidade da arte estaria em questão; com relação ao segundo, ele não mais seria um “fazedor”, mas um agente para o qual a inoperosidade poderia ser uma categoria passível de ser colocada para definir a atividade artística. Falando de Marcel Duchamp, o filósofo Octavio Paz descreve sua arte como “inatividade”, apontando o que poderia vir a ser um conceito bem mais estruturado dentro da obra de Agamben com a inoperosidade. Como afirma Paz:

Sua inatividade é o prolongamento natural de sua crítica: é metaironia. Sublinho a distinção entre arte e ideia da obra porque o que denuncia os *ready-made* e outros gestos de Duchamp é a concepção da arte como uma coisa – a coisa artística – que podemos separar de seu contexto vital e guardar em museus e outros depósitos de valores. A própria expressão “tesouro artístico” revela o caráter passivo e lucrativo – não há contradição entre os termos – de nossa noção de obra. (...) O silêncio de Duchamp é aberto: afirma que a arte é uma das formas mais altas da existência, com a condição que o criador escape a uma dupla armadilha: a ilusão da obra de arte e a tentação da máscara de artista.¹¹⁹

A inoperosidade não é propriamente uma inatividade, mas um gesto de desestabilizar os dispositivos. Nesse sentido, a crítica mordaz de Duchamp ao regime de arte moderno com seus discursos e práticas que, para ele, estariam velhos e ultrapassados, poderia ser vista menos como inatividade do que como atitudes inoperosas.

¹¹⁹ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 62.

No ano de 1942, na exposição *First Papers of Surrealism* organizada por André Breton na Whitelaw Reid Maison em Nova York, Marcel Duchamp, ao ser convidado para participar, apresenta *Mile of string*, obra que consistia em uma série de fios cruzando o espaço da sala, dificultando tanto a passagem do espectador quanto a própria visualização das obras.

Em um gesto simples, um fazer não-fazendo, Duchamp problematizara tanto a questão de decadência da vanguarda, já que *Mile of string* mais se assemelhava a teias de aranha, indicando que aquele movimento já estava ultrapassado historicamente, quanto a posição de conforto e passividade do espectador, que era obrigado a se desvencilhar dos fios se desejasse transitar pelo lugar.

É nesse sentido que podemos entender como a inoperosidade se afirma como uma prática potente na qual podemos vislumbrar um modo de fazer arte que não se pauta pela produção de obras nem por uma ação empreendida pelo próprio artista, afinal, não importa que Duchamp tenha realmente pendurado os fios no salão de exposição. Não é o ato do artista que confere o valor artístico, já que a arte se manifesta em uma zona invisível, em uma topologia não localizável.

Quando Agamben é convidado a escrever um ensaio para o Museu Serralves e escolhe falar de inoperosidade, começando o texto mesclando sua teoria sobre teologia para logo depois introduzir o tema da arte, não é por acaso. Em “Arte, Inoperatividade, Política”, Agamben explica a forma que os teóricos cristãos encontraram para escamotear a constatação de que no início e no fim do governo do mundo se abria um vazio essencial, no sentido de que todo esforço da teologia estava em esconder que em algum momento do mundo não existiria nenhuma atividade divina. O que resolve o problema dos teólogos é o dispositivo da glória divina, como coloca Agamben a seguir:

Se compararmos, como amiúde me tem acontecido, a máquina do poder com uma máquina para produzir governo, então a glória é aquilo que, na política como na teologia, assegura, em última instância, o funcionamento da máquina. Ou seja, toma o lugar daquele vazio impensável que é a inoperatividade do poder; e todavia precisamente esta indizível, ingovernável vacuidade é aquilo que parece alimentar a máquina do poder, aquilo de que o poder tanto precisa, ao ponto de ter de o capturar e manter a qualquer custo no seu centro em forma de glória.¹²⁰

¹²⁰ AGAMBEN, Giorgio. “Arte, inoperatividade política”. In: CARDOSO, Rui Mota (Coord.). *Política (Politics)*. Porto: Fundação Serralves, 2007, p. 44. Disponível em

Na iconografia do poder, essa noção encontra na política e no âmbito cristão uma imagem que Agamben descreve como sendo a do trono vazio. O trono vazio, *heitomasia tou thronou*, não representa para o filósofo italiano o símbolo da realeza, mas da glória. Na majestade do trono, que não passa de uma poltrona vazia, o dispositivo da glória captura uma impensável inoperosidade de Deus e do homem impossível de ser concebida. A ausência de uma figura do poder que, sentada na imponência do trono, governaria o mundo (tanto profano quanto divino), pode ser articulada com a inoperosidade. Segundo Agamben:

O termo *heitoimasia*, como o verbo *heitoimazo* e o adjetivo *heitoimos*, é, na tradução grega da Bíblia, um termo técnico que, nos Salmos, se refere ao trono de Jhwh: “O Senhor estabeleceu seu trono nas alturas” (Sl. 103,19); “Fixastes(*heitoimos*) o Vosso trono desde a eternidade” (Sl. 93,2). *Hetoimasia* não significa o acto de preparar ou montar algo, mas o estar pronto do trono. O trono já está pronto desde sempre e desde sempre espera a glória do Senhor. Segundo o judaísmo rabínico, o trono da glória é uma das sete coisas que Jhwh criou antes da criação do mundo. No mesmo sentido, na teologia cristã o trono está pronto desde a eternidade, porque a glória de Deus é co-eterna com ele. O trono vazio não é, então, um símbolo da realeza, mas da glória. A glória precede a criação do mundo e sobrevive ao seu fim. E o trono está vazio não só porque a glória, embora coincidindo com a essência divina, não se identifica com esta, mas também porque ela é, no seu íntimo, inoperatividade. A figura suprema da soberania está vazia.¹²¹

Assim, o trono vazio pode servir para pensarmos a arte a partir de uma imagem na qual a figura central se ausenta da criação e da operação. O artista contemporâneo, na medida em que se torna testemunha da própria falta de atividade e de obra, remete para uma prática na qual trata-se não de produzir ou fazer qualquer coisa, mas antes de um gesto que se porta como um endereçamento ao outro, participante ativo e parte indissociável do processo criativo.

Como já mencionamos, em um breve texto intitulado “Genius”, presente na coletânea *Profanações*, Agamben discorre sobre o deus ao qual, segundo os latinos, todo homem era consagrado na hora do nascimento. A clara etimologia entre *genius*, *genio* (gênio) e *generare* (gerar) demonstra a linha que o autor italiano pretende seguir. Genius, como o deus que preside ao nascimento, guardava uma transparente conexão

<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf>. Acesso em 13 de fevereiro de 2014.

¹²¹ *Ibidem*, p. 45.

com o ato de gerar e criar e, não por acaso, o vocábulo gênio para designar aquele que cria obras de arte belas foi introduzido na teoria estética.

Nas páginas que se seguem a essa sumária explicação, Agamben interpreta o sujeito como um campo de tensões entre Genius, uma potência impessoal, e o Eu. Ao indagar sobre qual a maneira de o Eu assimilar a presença de Genius, Agamben responde:

Suponhamos que Eu queira escrever. Escrever não esta ou aquela obra, mas simplesmente escrever (...) Mas a última coisa de que Genius necessita é de uma obra, ele que nunca pegou em alguma caneta (e menos ainda em computador) (...). Toda tentativa de Eu, do elemento pessoal, de se apropriar de Genius, de obrigá-lo a assinar seu nome, está necessariamente destinada a fracassar. (...) Mas tão ridículo e fátuo é também quem vive o encontro com Genius como um privilégio, o Poeta que faz pose e se dá ares de importante, ou, pior ainda, agradece, com fingida humildade, pela graça recebida. Frente a Genius, não há grandes homens: todos são igualmente pequenos ¹²²

A constatação de Agamben leva o questionamento sobre o que é ser um artista e fazer uma obra a um outro patamar, na medida em que o autor considera o ato artístico, seja ele escrever, pintar ou esculpir, não como uma força criadora que parte de um sujeito genial, e genial porque sabe fazer e pode fazer, mas sim como uma tensão permanente entre Genius e o Eu, na qual o sujeito é produzido tendo em vista uma certa impessoalidade, uma parte de nós que faltaria e se ausentaria em toda prática e atividade.

Esse modo de conceber as manifestações artísticas sempre em um limiar coloca a inoperosidade como fundamental para melhor entender a arte contemporânea, na medida em que uma das definições de contemporâneo que o autor fornece problematiza justamente essa zona indiscernível: contemporâneo é aquele que é “pontual em um compromisso ao qual se pode apenas faltar”¹²³.

Assim, a atitude dos artistas contemporâneos, ao menos daqueles que aprenderam a lição duchampiana e que são para esta pesquisa os mais importantes, acolhe essa falta constitutiva e na medida em que hesitam e recusam, de fato, um fazer

¹²² AGAMBEN, Giorgio. “Genius”. In: *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, p. 18-19.

¹²³ AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 65.

uma obra tal como foi concebido até a modernidade, assinalam a inoperosidade de suas ações, por meio de gestos que se dobram sobre si mesmos e não objetivam qualquer finalidade produtiva.

A imagem do trono vazio, que é tão problemática para os dispositivos de poder, é uma cifra que enseja potentes desdobramentos para pensar a arte contemporânea e seu modo de operar em torno de uma vacuidade essencial, na medida em que a arte do nosso tempo pauta-se sempre por abandonar ou deixar algo inacabado. Essa nova condição da arte, na qual o artista assume que seu trono não passa de uma poltrona vazia, é o momento no qual os grilhões da produtividade não o prendem mais e a ociosidade não é uma negação ou ruptura, mas um afirmar que a arte abre para o homem a esfera de um poder não fazer, desativando a máquina *oikonômica*. Como coloca Agamben:

A vida humana é inoperativa e sem fim, mas precisamente esta falta de operatividade e de fim tornam possível a actividade incomparável da espécie humana. O homem voltou-se à produção e ao trabalho, por ser, na sua essência, totalmente destituído de obra, por ser um animal sabático por excelência. E a máquina governamental funciona por ter capturado no seu centro vazio a inoperatividade da essência humana. Esta inoperatividade é a substância política do Ocidente, o alimento glorioso de todos os poderes.¹²⁴

Desse modo, a inoperosidade pode ser pensada como essa ação particular na qual há ainda sempre algo por fazer, de modo que o artista, esse ser que até a modernidade era considerado o gênio que criava a partir do nada, é tido agora como um mero vivente que, como Duchamp afirmou, somente respira.

A arte passa a ser esse jogo de xadrez no qual os lances do artista se endereçam arriscadamente a um espectador que é parte intrínseca da partida, não como alguém que recebe e julga a beleza das obras, mas como alguém sem o qual não existirá nem se constituirá obra.

O que pode advir desse lugar vazio é o surgimento da política, enquanto um campo produzido por laços invisíveis que, como já colocamos no segundo capítulo, chamamos de gestos.

¹²⁴ AGAMBEN, Giorgio. “Arte, inoperatividade política” In: CARDOSO, Rui Mota(Coord.). *Política (Politics)*. Porto: Fundação Serralves, 2007, p. 46. Disponível em: <http://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf>. Acesso em 13 de fevereiro de 2014.

No que diz respeito à questão artística, o espaço da política não está vinculado a obras cujo conteúdo ideológico apareça na superfície visível de cada uma delas, mas sim a uma possibilidade de fazer brilhar a figura do comum, que é sempre singular e exposto em cada obra.

Em seu livro *A comunidade inoperosa*, Jean-Luc Nancy, uma referência fundamental de Agamben para o tema da inoperosidade, enumera, dentre os campos em que se pode pensar a questão da obra, a literatura, mas isso não impede que possamos pensar a arte em geral e, especificamente, a arte contemporânea a partir da mesma perspectiva. Como aponta Nancy:

Aqui tem lugar o ter lugar da comunidade, o mesmo sem lugar, sem espaço reservado nem consagrado para sua presença: não em uma obra que a realizaria, e menos ainda em si mesma enquanto obra (Família, Povo, Igreja, Nação, Partido, Literatura, Filosofia), mas sim na inoperosidade de todas as suas obras. Há a inoperosidade das obras dos indivíduos na comunidade (dos “escritores”, seja qual for a forma de sua escrita), e há a inoperosidade das obras que a comunidade opera por si mesma e como tal: seus povos, suas cidades, seus tesouros, seus patrimônios, suas tradições, seu capital e sua propriedade coletiva de saber e de produção. Trata-se da mesma inoperosidade: a obra na comunidade e a obra da comunidade (cada uma pertencendo à outra, cada uma podendo, ou bem ser reapropriada, ou bem despojada de sua obra) não possuem sua verdade no acabamento de sua operação, nem na substância e unidade de seu *opus*. Mas o que se expõe na obra, ou através dela, começa e termina mais aquém e mais além da concentração operatória da obra: ali onde até agora terão sido chamados os homens, deuses e animais, estão eles mesmos expostos uns aos outros por essa exposição que acontece no coração da obra, que a obra nos dá e que, ao mesmo tempo, dissolve sua concentração, e pela qual ela está oferecida à infinita comunicação da comunidade.¹²⁵

O fato de Nancy conceber a inoperosidade como uma substância política, na qual se abriria a própria possibilidade de se constituir uma comunidade, vai ao encontro das considerações de Agamben no que tange ao lugar que esse conceito ocupa nas suas formulações sobre o paradigma político do Ocidente.

Para o filósofo italiano, é preciso redesenhar o mapa no qual situamos nossas faculdades e repensar o modo como podemos compreender nossa ação no mundo, propondo não um modelo operativo e produtivo, mas indo na contramão deste.

¹²⁵ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido Wagner. Santiago do Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000, p. 88.

Ao retomarmos a pergunta de Aristóteles que indagava se o homem é ou não um animal *argos*, isto é, sem obra, devemos entender que sim, na medida em que não possui uma obra que o defina e uma vocação específica que o esgote. A inoperosidade é o modo como podemos pensar o homem liberto de uma determinada atividade, como um ser vivente para o qual seu estar no mundo seja sempre uma possibilidade, sempre dado a hesitar, parar, recomeçar ou simplesmente abandonar.

Nesse interim, as práticas artísticas que não possuem uma determinada relação com um tipo de fazer sinalizam que essa posição é urgente no mundo contemporâneo, quer sejamos artistas quer não. Todo homem pode ainda não fazer, pode desativar as operações e as obras que o capturam, como conclama a filosofia de Agamben exposta na passagem abaixo:

Inoperatividade não significa, de facto, simplesmente inércia, não-fazer. *Trata-se, antes, de uma operação que consiste em tornar inoperativas, em desactivar ou des-oeuvrer todas as obras humanas e divinas.* No fim daquele tratado sobre a servidão humana que é o livro IV da *Ética*, Espinosa utiliza a imagem da inoperatividade para definir a liberdade suprema que os homens podem esperar. Naquele seu simples, maravilhoso latim, Espinosa (com um termo no qual é preciso entender um eco da *menuchah*, do descanso sabático de Deus) fala de uma “*acquiescentia in se ipso*”, de um descansar ou encontrar a paz em si próprio, que ele define como “um gáudio nascido disso, de o homem se contemplar a si próprio e [contemplar] o seu poder de agir”.¹²⁶

Como este é um ensaio de Agamben sobre o tema da arte, o filósofo dá em seguida um exemplo do que seria esse poder de contemplar que cada homem poderia se abrir para realizar um tipo de “operação inoperosa”. Como coloca Agamben, um poema é, nesse sentido, uma contemplação da língua, porque desativa suas funções comunicativas, torna a língua inoperosa a partir de um desdobramento do próprio poema.

Assim, as experiências artísticas que aqui nos interessa investigar também desativam os mecanismos da arte, para a qual o fato de atingir uma certa sensibilidade e percepção por meio dos sentimentos do belo e do prazer nortearam seu objetivo desde

¹²⁶ AGAMBEN, Giorgio. “Arte, inoperatividade, política”. In: CARDOSO, Rui Mota (Coord.). *Política (Politics)*. Porto: Fundação Serralves, 2007, p. 47-48. Disponível em: <http://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf>. Acesso em 13 fevereiro de 2014.

que se constituiu em um campo autônomo, como Estética, e contemplam um outro modo de estar no mundo, isentos do imperativo de produtividade que marca o tempo infernal a que cada um é dado experimentar.

Em uma passagem de “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin fala desse tempo infernal, associando-o ao jogo, e o contrapõe a um outro tempo, no qual se constituiria uma autêntica possibilidade de experiência, utilizando a metáfora da estrela cadente. Como diz Benjamin:

Contudo, o que nos leva longe no tempo é a experiência que o preenche e o estrutura. Por isso o desejo realizado é o coroamento da experiência. Na simbólica dos povos, a distância no espaço pode assumir o papel da distância no tempo; esta é a razão porque a estrela cadente, precipitando-se na infinita distância no espaço, se transformou no símbolo do desejo realizado. A bolinha de marfim rolando para a próxima casa numerada, a próxima carta em cima de todas as outras, é a verdadeira antítese da estrela cadente. O tempo contido no instante em que a luz da estrela cadente cintila para uma pessoa é constituído da mesma matéria do tempo definido por Joubert, com a segurança que lhe é peculiar: “O tempo - escreve - se encontra mesmo na eternidade; mas não é o tempo terreno, secular... É um tempo que não destrói; aperfeiçoa, apenas”. É o contrário daquele tempo infernal, em que transcorre a existência daqueles a quem nunca é permitido concluir o que foi começado.¹²⁷

O que estaria em jogo para nós atualmente é nos desprendermos desse tempo infernal, no qual nossa existência está arraigada e fadada a produzir incessantemente, e encontrar um outro tempo, um tempo autenticamente contemporâneo que, como coloca Agamben, corresponde a aderir ao presente por meio de um anacronismo. A metáfora da estrela cadente encontra aqui uma outra possível legibilidade visto que, quando vemos as estrelas no céu, já sabemos que elas não estão mais lá, ou, pelo menos, que elas podem não estar mais lá.

Por outro lado, embora Benjamin compare o tempo infernal com o tempo do jogo de azar e já mencionamos aqui como o filósofo alemão é uma referência para o pensamento agambeniano, podemos dizer que nesse aspecto há uma perspectiva instaurada por Agamben a respeito do jogo que poderia escapar a Benjamin: a noção de que nem todos os jogos são jogos de azar.

¹²⁷ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo — obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.129.

O filósofo italiano compreende o jogo justamente como uma forma de desativar os dispositivos do poder e se constituir como um autêntico meio sem fim. Em *Infância e história*, essa assertiva se mostra clara:

Numerosas e bem documentadas pesquisas mostram que a origem da maior parte dos jogos que conhecemos encontra-se em antigas cerimônias sagradas, em danças, lutas rituais e práticas divinatórias. Assim, no jogo de bola, podemos perceber os vestígios da representação ritual de um mito que os deuses lutavam pela posse do sol; a dança de roda era um antigo rito matrimonial; o pião e o tabuleiro de xadrez eram instrumentos divinatórios (...) Pois, se é verdadeiro que o jogo provém da esfera do sagrado, também é verdade que ele a transforma radicalmente, ou melhor, inverte-a, a tal ponto que pode ser definido sem exagero como "sagrado às avessas" (...) A conexão inversa entre jogo e sagrado, que nos tinha sido sugerida pelas considerações de Lucignolo, revela-se, então, substancialmente exata. O país dos brinquedos¹²⁸ é um país em que os habitantes se dedicam a celebrar ritos e a manipular objetos e palavras sagradas, das quais, porém, esqueceram o sentido e o escopo. E não devemos nos surpreender se, através desse olvido, através do desmembramento e da inversão de que fala Benveniste, eles emancipam até mesmo o sagrado de sua conexão com o calendário e com o ritmo cíclico do tempo que ele sanciona, e entram assim em uma outra dimensão do tempo, na qual as horas correm num lampejo, e os dias não se alternam. Brincando, o homem desprende-se do tempo sagrado e o esquece no tempo humano."¹²⁹

Para Agamben, o jogo desativa as funções e os sentidos e opera a destruição do calendário, possibilitando que se celebre a festa, o ócio e o desprendimento do tempo. Segundo o filósofo, é jogando que o homem esquece o imperativo da produtividade a qual sua vida está condenada. Nesse sentido, o jogo não é o que corresponde ao tempo infernal do qual fala Benjamin, mas é exatamente sua antítese.

Nesse sentido, não é talvez por acaso que o grande artista da arte contemporânea, Marcel Duchamp, tenha sido, justamente, um exímio jogador de xadrez. Ele interpretou sua arte justamente como jogava: desacelerando o tempo através de seus lances de atraso. Estratégico, preferia deixar o jogo em uma completa indefinição e o outro jogador pronto para ser desarmado. Não propunha movimentos definitivos sacrificando as próprias peças em busca de xeque rápido. Sem agressividade, conduzia a partida em ritmo lento, movendo as peças mais por um arremate tranquilo do que visando a um término agressivo.

¹²⁸ Cujas descrição se assemelha bastante ao Brasil.

¹²⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 84-85.

É este legado inoperoso de Duchamp que propusemos para a arte contemporânea, uma alteração constitutiva do tempo no qual o homem brinca e esquece sua vida produtiva. Como nos lembra Agamben, a verdadeira revolução não é mudar o mundo, mas o tempo.

3.4 - Escolha: o que a Esfinge ensina a Édipo

Para encerrar o terceiro capítulo desta dissertação, proponho uma análise da obra *Escolha*, da artista mineira Laura Lima. Na verdade, o caso aqui é um pouco inverso em relação aos demais objetos artísticos analisados nesta pesquisa: enquanto os outros foram descobertos à medida que o mestrado se desenvolvia, essa obra de Laura, com a qual eu já havia tido contato em 2010, só adquiriu seu real sentido e importância para mim agora, a partir das investigações desta pesquisa.

É como se o significado de *Escolha* tivesse ficado suspenso por quatro anos e só agora eu tivesse dado conta da relevância que essa obra tem para mim e para as proposições sobre arte contemporânea que aqui me cabe realizar.

Escolha, obra *site-specific* presente na exposição *Grande*, que ocupou a Casa França–Brasil, consistia em uma instalação no cofre da casa. Com uma cortina que vedava o espaço, onde nenhuma luz penetrava produzindo um completo breu, a artista concedia ao seu visitante a escolha de adentrar – ou não – a sala. Uma vez imerso na completa escuridão, não poderia saber o que lhe aconteceria lá dentro. Nenhuma indicação precisa, nenhuma possibilidade de visão, apenas a exigência de que cada um entrasse sozinho. Era uma escolha do espectador experimentar a obra e se colocar sob o signo do risco. Segundo a artista em entrevista no livro *Experiência e arte contemporânea*:

É, havia um segredo. Ali dentro tinha esse segredo e por isso cada pessoa entrava sozinha. Os monitores não deixavam as pessoas entrarem acompanhadas, precisavam estar a sós, uma a uma. Isso é uma regra para se ver esse trabalho, porque senão já se cria uma outra relação, você começa a construir uma frase com o outro no escuro. É preciso ficar sem referência alguma e absolutamente só; o quarto estava totalmente escuro. Para a manutenção desse segredo, tudo foi combinado com a equipe – porque a obra necessita falar e se relacionar com a estrutura na qual se localiza. A instituição que recebe a obra compactua com a ideia e se responsabiliza por sua integridade poética. No futuro, se eu fizer esse trabalho de novo, e com outra equipe, vou mudar o que acontece ali; mesmo as pessoas que souberam

o que acontecia não vão mais saber no próximo, e assim segue. Talvez eu deixe enterrado em algum lugar um relatório de todos os segredos, ou então simplesmente vão se perder, ou será preciso encontrar as pessoas que trabalharam nas exposições e tentar descobrir. É engraçado que mesmo aqueles que lidam constantemente comigo, os meus amigos e parceiros mais próximos, não sabem o que acontecia ali, porque não se trata de ficar revelando a obra, o mistério, a suposição — é poesia. É isso que talvez constitua a experiência do espectador dentro desse trabalho, potencializando toda a bagagem que ele carrega até entrar no escuro. Havia várias camadas de experiência sendo discutidas. Existe, por exemplo, uma questão propriamente formal que é entrar naquele lugar e perder a noção de espaço e de luz, o que, digamos, é o fundamento para se criar uma imagem. Então, quando se perde a noção de espaço, mantém-se ali o que é próprio e essencial de cada um.¹³⁰

Com isso, a artista colocava cada espectador singular à prova de um contato com a obra. Mas do que tratava exatamente essa obra? Poderia ser descrita como uma obra, na medida em que se constituía apenas de uma cortina instalada em uma sala? Em que consistia exatamente o artístico de *Escolha*?

Se é permitido um comentário pessoal, é possível que eu tenha tido contato com muitas obras de arte desde aquela exposição em 2010, mas nenhuma tão impactante quanto estar em um museu e se ver no limiar de aceitar um convite que surpreendentemente o artista me endereça – e sempre poderemos declinar – e passar através daquela cortina. Até hoje não sei o que aconteceu naquele quarto e até hoje esta obra me assombra por não saber o que havia lá dentro. Mas esse é apenas um detalhe pessoal, me parece que a questão de *Escolha* tem a ver, justamente, com um “passar através”.

Como Agamben explicita em *O homem sem conteúdo*, a palavra experiência (*ex-per-ientia*) deriva etimologicamente do grego *empeiría* que, por sua vez, tem a mesma raiz de *póros*, *peirá*, como já dissemos anteriormente no primeiro capítulo. Assim, o sentido da palavra experiência encontra respaldo, justamente, na ideia de uma passagem, de um limiar. Nesse sentido, a experiência está na ordem de um espaço *entre* e é, precisamente, a configuração de um limite.

Por isso, trata-se de colocar *Escolha* no bojo das obras de arte nas quais uma possibilidade de realizar uma experiência possa estar em jogo, na medida em que

¹³⁰ LIMA, Laura *apud* BIDENT, Cristophe(Org.); KIFFER, Anna(Org.); REZENDE, Renato (Org). *Experiência e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito,2012, p.51.

pontuamos que a questão da experiência está vinculada a um certo de tipo de região limítrofe na qual somos convocados a nos situar.

Escolha borra as fronteiras entre um saber — no qual o espectador no exterior da obra efetivamente conhece tudo a sua volta — e um não-saber — um território desconhecido no qual, caso deseje, entrará sem prever o que pode lhe acontecer. Assim, a experiência pode ser descrita como esse passo curto, mas decisivo, no qual escolhemos aceitar o obscuro e o inexplorado. Como afirma Cláudio Oliveira em um dos ensaios do livro *Experiência e arte contemporânea*:

A experiência seria um saber invadido pelo não saber. Um saber que não se sabe, para usar a formulação de Lacan sobre o inconsciente. Num tempo como o nosso, que vive a tirania do saber, a arte contemporânea talvez seja uma ocasião para nos reencontrarmos com o não saber constitutivo de nossa humanidade, do mesmo modo como o esquecimento pode nos trazer uma notícia acerca do fundo oco sobre o qual se funda toda memória.¹³¹

Desse modo, o que Laura Lima propõe com essa obra é a oportunidade de realizarmos um encontro fortuito com o que há de mais estranho em nós, essa parte de nós mesmos que não reconhecemos, mas que, ainda assim, insiste em nos confrontar. *Escolha*, na medida em que aponta para as trevas do inefável, que é o encontro com toda autêntica obra de arte, aparece como o reverso do mito da Esfinge: um enigma sem resolução, que Édipo jamais poderia desvendar.

Aqui, é preciso retomar uma reflexão particularmente interessante de Agamben em seu livro *Estâncias* para finalizar nossas considerações. Na quarta parte do livro, intitulada “A imagem perversa: a semiologia sob o ponto de vista da esfinge”, o filósofo italiano esmiuça o mal-estar presente na cultura ocidental frente às formas simbólicas, signos forjados como uma unidade de significante e significado. Agamben expõe o modo como a semiologia opera um esquecimento sobre o qual se funda toda relação significante, isto é, que entre significante e significado existe uma barreira, que permaneceu sem investigação até a modernidade.

Essa adequação entre significante e significado é posta em xeque pelo autor na medida em que retoma o mito de Édipo para fornecer uma torção no modo como a

¹³¹ OLIVEIRA, Cláudio. “Do mesmo modo como queima o fogo ou da experiência como um saber que não se sabe”. In: BIDENT, Christophe(Org.); KIFFER, Anna(Org.); REZENDE, Renato (Org). *Experiência e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012, p. 42.

tradição ocidental pensou o sentido dessa fratura, que permaneceu na cultura ocidental sem ser tematizada. Segundo Agamben:

O fato de que o sentido de tal barreira seja constantemente deixado na penumbra, cobrindo assim o abismo aberto entre o significante e o significado, constitui o fundamento da “posição primordial do significante e do significado, como duas ordens distintas e separadas por uma barreira resistente à significação” que governa, desde o princípio, como senhor escondido, a reflexão ocidental sob o signo. Sob o ponto de vista do significar, a metafísica não é mais que o esquecimento da diferença originária entre significante e significado. Toda semiologia que deixa de se perguntar por que motivo a barreira que fundamenta a possibilidade de significar é, ela mesma, resistente à significação, falsifica por isso mesmo a sua mais autêntica intenção.¹³²

Desse modo, *Escolha* aparece como um interessante modo de pensar essa estrutura dissensual entre significante e significado que Agamben insiste em nos lembrar. A obra de Laura Lima nos mostra que a região árida do não saber e do significado escondido enseja relações potentes e que a arte, ao abrir essa possibilidade, se constitui como uma resistência à tentativa edipiana de tudo decifrar. Como expõe Agamben:

O filho de Laio resolve da maneira mais simples “o enigma proposto pelas mandíbulas ferozes da virgem”, mostrando o significado escondido por detrás do enigmático significante, e isso basta para precipitar no abismo o monstro metade humano metade fera. O ensinamento libertador de Édipo consiste no fato de que o que há de mais inquietante e de tremendo no enigma desaparece imediatamente, quando o seu dizer é redirecionado para a transparência da relação entre o significado e sua forma, de que só em aparência este consegue escapar.¹³³

Logo, Édipo se porta como um herói que liberta a cidade da peste, a peste do não saber, do inquietante e do mistério. Assim, o poder libertador da sua palavra se constitui devido à junção entre um significante mortífero e um significado, que apazigua e salva, quando é proferido e vem à luz.

Se entramos por essa via interpretativa, o episódio mitológico nos mostra que, na contramão da tradição ocidental, o ponto de vista da esfinge é um modelo muito mais

¹³² AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 220-221.

¹³³ *Ibidem*, p. 222.

interessante para pensarmos a contemporaneidade que, como diz Agamben, implica receber “em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo”.¹³⁴

Escolha, enquanto uma obra que nos deixa imersos na escuridão e no desconhecido, mostra que a arte contemporânea ensina a Édipo que nem todo enigma precisa ser decifrado e que, às vezes, é preciso aprender a conviver com a peste.

¹³⁴ ¹³⁴ AGAMBEN, Giorgio. “ O que é o contemporâneo?” . In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p.64.

CONCLUSÃO: A HORA DA LEGIBILIDADE

Durante todo percurso deste trabalho, mergulhamos na obra agambeniana para investigar três conceitos do filósofo que poderiam servir como diretrizes para analisar a arte contemporânea para além das categorias tradicionais da estética.

Assim, partimos do próprio sintagma *obra de arte* para entender o que está em jogo no termo obra, visto que o problema com o qual a arte contemporânea se debate está justamente em um tipo de “fazer” que não gera *obras de arte*, em seu sentido moderno. A questão desta dissertação passou então a poder ser formulada como uma indagação acerca do estatuto do fazer artístico na contemporaneidade.

Esta observação é de suma importância na medida em que ela nos devolve para a discussão sobre a potência, conceito investigado no primeiro capítulo. A arte, esta atividade que até a modernidade gerava obras, passa, a partir das manifestações contemporâneas, a extinguir o resultado sensível e acabado do fazer artístico. Nesse sentido, a arte contemporânea aponta para um tipo de produzir distinto da noção usual e, se podemos avançar com a definição do nosso terceiro capítulo, ela aponta para uma espécie de produzir inoperoso.

Desse modo, os artistas contemporâneos mais gerem objetos do que efetivamente levam algo do não-ser ao ser, como as formas artísticas prescreviam nos seus primórdios. O que muda de um estatuto ao outro é que, na contemporaneidade, a arte passa mais por gestos, pura medialidade sem nenhum fim, do que por um tipo de fazer que gera algum objeto estável e durável. A discussão sobre o gesto, tematizada no segundo capítulo, é tributária da discussão sobre a potência, como nos propusemos a demonstrar através da pesquisa etimológica que conecta essas duas palavras.

No segundo capítulo, nos propusemos a colocar que as obras de arte do nosso tempo não são obras, tal e qual caracterizava Aristóteles como *ergon*, mas são gestos artísticos, no sentido agambeniano do termo. Se podemos falar em algum tipo de “presença”, ela é um produto da relação entre obra de arte e espectador, do ambiente e da temporalidade em que a obra acontece, da mesma forma como experienciamos os objetos mais ordinários. Ou seja, o contexto que uma obra de arte enfrenta hoje é circunscrito por elementos potenciais e contingentes e não por uma realidade efetiva, energética.

Para Agamben, retomar esta dimensão apagada pela primazia do ato sobre a potência é, hoje, decisivo para revermos nossos papéis sociais enquanto sujeitos políticos, visto que nos curvamos às características e às flexibilidades que o mercado requer de cada um de nós. A essas exigências de produtividade, responde-se sempre com um jovial “não há problema” ou “pode fazer-se”, nas palavras do filósofo italiano.¹³⁵

O que a arte contemporânea nos lega é uma possibilidade de revogação de toda titularidade sobre determinada atividade e, mais ainda, a possibilidade de que essa atividade seja, em si mesma, inoperosa. Como portadores famigerados da própria improdutividade, os artistas do contemporâneo recusam o estatuto privilegiado que adquiriram na modernidade ao mesmo tempo em que eliminam, paulatinamente, o *ergon*, a sobra de uma atividade que não se esgotava no puro agir:

Mas de maneira mais geral, o que está em jogo nesta questão é, nada mais nada menos, que a natureza mesma do homem, que se apresenta como o vivente sem obra, isto é, como um vivente privado de uma natureza e de uma vocação específica. Se a ele falta um *ergon* próprio, o homem não possui uma *enérgeia*, um ser em ato que poderia definir para ele uma essência: ele será, então, um ser de pura potência, um ser que identidade e obra alguma poderia esgotá-lo.¹³⁶

No mundo contemporâneo, vem à tona a inoperosidade das práticas artísticas, a crítica ao museu como espaço de sacralização dos objetos artísticos — marcados pela impossibilidade de usar característica desses espaços — e a liberação dos conceitos de dever e de vontade. Além disso, o espectador contemporâneo não é mais o homem de gosto que aprecia as qualidades sensíveis de uma obra, mas, pelo contrário, é convocado permanentemente a ser peça inseparável do processo artístico. Pouco a pouco, a máquina artística da contemporaneidade forjou a possibilidade de um novo uso entre os homens e a arte, porque “esqueceu alegremente seu objetivo”¹³⁷, deixando-o inoperante.

Uma experiência contemporânea da arte deve ser situada no campo do não-sentido, da potência de não, do gesto e do produzir inoperoso. Caso contrário, estaremos

¹³⁵ Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Sobre o que podemos não fazer”. In: *Nudez*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’água, 2009, p. 58.

¹³⁶ AGAMBEN, Giorgio. “L’oeuvre de l’homme”. In: *La puissance de la pensée: essais e conférences*. Trad. Joel Gayrayd e Martin Rueff. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2011, p. 417.

¹³⁷ AGAMBEN, Giorgio. “Elogio da profanação”. In: *Profanações*. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 75.

presos a teorias já superadas devido ao mero aparecimento de processos artísticos com os quais não guardam nenhuma familiaridade. Nesse sentido, é a sensibilidade contemporânea de Agamben que nos coloca frente à frente com os questionamentos mais caros ao século XXI, no que diz respeito à arte:

Diria que é preciso redesenhar desde o início o mapa do espaço em que a modernidade situou o sujeito e as suas faculdades. Artista ou poeta não é quem tem a potência ou a faculdade de criar, que um belo dia, por meio de um ato de vontade ou obedecendo a uma injunção divina, decide, como o deus dos teólogos, não se sabe como e por quê, executar algo. Assim como o poeta e o pintor, também o carpinteiro, o sapateiro, o flautista, enfim, todo homem, não são o titular transcendente de uma capacidade de agir ou de produzir obras. Ao contrário, são viventes que no uso, e apenas no uso de seus membros – como do mundo que os circunda – fazem experiência de si e constituem-se como formas-de-vida.¹³⁸

Desse modo, entender o sentido desse projeto posto em marcha pelos artistas do contemporâneo é um caminho pleno de dificuldades, dado a proliferação de objetos singulares com os quais nos estranhemos a todo tempo. Apesar disso, é a marca deste estranhamento que os torna mais instigantes e preñes de interesse.

Sendo assim, é importante assinalar a preocupação de um pensador como Agamben e sua esforçada tarefa de articular uma multiplicidade de campos no seu pensamento. No que concerne à arte, propor uma teoria para além da perspectiva estética e relacioná-la com o próprio destino político do ocidente é uma exigência urgente para a Filosofia da Arte e a tarefa que propus levar a cabo com esta pesquisa.

Ao propor analisar a arte contemporânea a partir dessa estranheza constitutiva, busco produzir uma nova reflexão sobre os objetos artísticos que me cercam, situando minha pesquisa “ no intervalo cinzento das coisas”¹³⁹, como coloca Didi-Huberman, entendendo com essa expressão o ponto limítrofe entre o saber e o não-saber com o qual se debate toda filosofia.

¹³⁸ Conferência de Giorgio Agamben proferida em 6 de agosto de 2008, em Scicli, Sicília. Traduzida por Vinicius Nicastro Honesko. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/11/arqueologia-da-obra-de-arte.html>. Acesso em 24 de março de 2013.

¹³⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.422.

Uma referência fundamental para Agamben, como já dissemos na introdução, foi o historiador Aby Warburg, responsável por criar um modelo epistêmico que assumia a cisão entre o legível e o ilegível, reconhecendo como perspectiva a possibilidade de um não-pensado, não memorável, isto é, a afirmação da impossibilidade de leitura das imagens mundanas, na qual esteja em questão uma autêntica experiência moderna, cuja opacidade dos sentidos resiste a toda e qualquer interpretação. O que talvez Warburg, criando dentro de um universo patológico de loucura, tivesse compreendido era simplesmente a incapacidade de lidar com os sentidos e significações do seu próprio tempo.

Essa dificuldade de leitura foi pontuada por Agamben em um texto intitulado “Sobre a dificuldade de ler”, apresentada em uma intervenção na Feira da Pequena Editora, em outubro de 2012. Nele, o autor italiano atenta para o problema da experiência da ilegibilidade, não só de livros, em seu sentido restrito, mas também daquilo que o próprio filósofo denomina “livro da vida”. Como afirma Agamben:

Simone Weil falava, nesse sentido, de uma leitura do mundo e de uma não-leitura, de uma opacidade que resiste a toda interpretação e a toda hermenêutica. Gostaria de lhes sugerir que prestassem atenção aos seus momentos de não leitura e de opacidade, quando o livro do mundo cai das suas mãos, porque a impossibilidade de ler lhes diz respeito tanto quanto a leitura e é, talvez, tanto ou mais instrutiva do que esta.¹⁴⁰

A respeito do tema da legibilidade, ao final de *Bartleby, o escrivão*, ficamos sabendo que este singular personagem trabalhava outrora na seção de cartas extraviadas, cartas que deveriam ter chegado a um leitor correspondente, mas que nunca encontraram seu destino. As palavras que se perderam no caminho são o exemplo dos eventos que poderiam ter acontecido, mas não ocorreram, em virtude dos dizeres que elas portavam não terem alcançado o destinatário. Nesse ponto do conto de Melville, a dimensão do contingente é trazida à luz com toda a sua força:

A carta, o ato da escrita, grafa, sob a tabuinha do escriba celeste, a passagem da potência ao ato, o verificar-se de um contingente. Mas, mesmo por isso, cada carta grafa também o não-verificar-se de alguma coisa, é sempre também, nesse sentido, carta morta.¹⁴¹

¹⁴⁰ AGAMBEN, Giorgio. “Sobre a dificuldade de ler”, trad. Cláudio Oliveira. Revista Cult, n° 180, p.46, São Paulo, junho de 2013.

¹⁴¹ AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby: escrita da potência*. Trad. Pedro H.A. Paixão. Lisboa: Assírio e Alvim, 1993, p. 46.

De modo análogo, as experiências da arte nos nossos dias talvez tenham a característica de serem também elas “cartas mortas”. Apesar de serem endereçadas à nossa recepção, sua legibilidade talvez ainda esteja à espera de homens que as compreendam melhor.

Como postulamos no Introdução deste trabalho, a “velha inimizade” entre a poesia e a filosofia, entre palavra poética e palavra pensante, não deve atrapalhar a crítica que pode, finalmente, escapar tanto do conhecimento quanto da possessão de seus objetos.

O caminho que desenhamos até aqui serviu simplesmente para afirmar que é possível manter uma relação com os objetos que não conhecemos em sua totalidade, gozando e se divertindo com eles, tarefa a ser abraçada por uma autêntica crítica, na qual a cisão entre posse —primado da filosofia— e gozo —primado da poesia— deve ser alcançada em seu ponto extremo, segundo as perspectivas de Agamben que abordamos na Introdução.

O método mais adequado para isso é a renúncia a um percurso bem traçado da filosofia da arte e a vereda pelo desvio, que embora nos faça mudar de rumo, aponta para uma postura legítima para aqueles que são confrontados com os próprios limites do saber.

Por fim, como teóricos da arte, ainda nos perdemos nesse emaranhado de novos conceitos e pressupostos que nos desestabilizam a cada gesto artístico inaugural. Esta permanece a deliciosa aporia do contemporâneo: nada nos é tão inacessível quanto nosso próprio tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993

_____. “Arte, inoperactividade, política” In: CARDOSO, Rui Mota(Coord.). *Política (Politics)*. Porto: Fundação Serralves, 2007.

_____. *Bartleby, escrita da potência*. Trad. Pedro H.A.Paixão. Lisboa: Assírio&Alvim, 1993

_____. “Elogio da profanação”. In: *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial,

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. “Genius”. In: *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial,

_____. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005

_____. “Kommerell, ou du geste” In: *La puissance de la pensée*. Trad. Joel Gayraud e Martin Rueff. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2011

_____. *LectioMagistralis*. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/11/arqueologia-da-obra-de-arte.html>. Acesso em 24 de março de 2013.

_____. “L’oeuvre de l’homme” In: *La puissance de la pensée: essais et conférences*. Trad. Joël Gayraud e Martin Rueff. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2011

_____. “Notes sur la politique”. In: *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Trad. Danièle Valin. Paris: Payot et Rivages, 2002

_____. “Notes sur le geste”. In: *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Trad. Danièle Valin. Paris: Payot et Rivages, 2002,

_____. “O autor como gesto”. In: *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007,

_____. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2012

_____. “O que é o contemporâneo?”. In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009

_____. *Opus dei: arqueologia do ofício*. Trad. Daniel Arruda Nascimento. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013

_____. “La puissance de la pensée”. In: *La puissance de la pensée: essais e conférences*. Trad. Joel Gayrayd e Martin Rueff. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2011

_____. “Sobre a dificuldade de ler”, Revista Cult, n° 180, p.46, São Paulo, jun 2013

_____. “Sobre o que podemos não fazer”. In: *Nudez*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’água, 2009

_____. *Signatura Rerum: sobre el método*. Trad. Flavia Costa e Mercedes Ruvituro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. [Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco VI, 1140b apud AGAMBEN, Giorgio. O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012

_____. *Política, 1252 b 30 apud AGAMBEN, Giorgio. “L’oeuvre de l’homme” In: La puissance de la pensée: essais et conférences*. Trad. Joël Gayraud e Martin Rueff. Paris: Éditions Payot et Rivages

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006,

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012

BENJAMIN, Walter. “Para uma crítica da violência”. In: *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011

_____. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo - obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1996

_____. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”.
In:Escritos sobre mito e linguagem(1915-1921).Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves.
São Paulo:Editora 34,2011

DANTO, Arthur.*Andy Warhol*. Trad. Vera Pereira.São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 94-95

_____. *A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte*. Trad. Vera Pereira.São Paulo: Cosac Naify, 2010

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente:História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

_____. *Diante da imagem:questão colocada aos fins de uma história da arte*.Trad. Paulo Neves. São Paulo:Editora 34

DUCHAMP, Marcel. “The Richard’s Mutt case”. *The blind man*, Nova York, n. 2, p.5, mai, 1917.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*.Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010

_____. “A questão da técnica”. *In:Ensaio e Conferências*. Trad. Emanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001

_____.*Nietzsche vol. I*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária,2007

LIMA, Laura. “Entrevista Laura Lima”. *In: BIDENT, Cristophe(Org.); KIFFER, Anna(Org.); REZENDE, Renato (Org).* *Experiência e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: Livro I: O processo de produção do capital*. Trad. Jeses Ranieri.São Paulo: Boitempo, 2013

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*.Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo:2010

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*.Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido Wagner. Santiago do Chile: Escuela de Filosofia Universidad ARCIS, 2000

OLIVEIRA, Cláudio. “Do mesmo modo como queima o fogo ou da experiência como um saber que não se sabe”. In: BIDENT, Cristophe(Org.); KIFFER, Anna(Org.); REZENDE, Renato (Org). *Experiência e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012

PAULHAN, Jean. *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les lettres*. Paris: Éditions Gallimard, 1990

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008

PONGE, Francis. *Métodos*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PLATÃO, *Banquete*, 205b. In: PLATÃO. *Diálogos*. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikate João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972

RILKE, Rainer Maria *apud* AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012

:

