

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 24, jan-jun/2019

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

***I would prefer not to:*
sobre o conceito de inoperosidade
em Giorgio Agamben
e a arte contemporânea**

Juliana Moraes

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO)

Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea

O presente artigo aborda a formulação de inoperosidade, conceito retirado do corpus filosófico do filósofo italiano Giorgio Agamben, como uma categoria privilegiada para pensar o campo contemporâneo da arte. Ao investigar as transformações que se deram nas relações produtivas na ultrapassagem da modernidade envolvendo o trinômio artista-obra-espectador, o texto pensa a operação inoperosa como uma saída para resistir aos imperativos da finalidade, do sentido e da produtividade que nos capturam no mundo capitalista. Segundo Agamben, o personagem de Bartleby, o escrivão que prefere não escrever no conto de Herman Melville, se mostra como uma figura paradigmática desse novo tipo de atividade. Ao final, propusemos uma referência à obra *Escolha*, da artista brasileira Laura Lima, como uma proposição artística que reflete sobre a desativação do dispositivo operativo em jogo na inoperosidade agambeniana.

Palavras-chave: inoperosidade – Giorgio Agamben – arte contemporânea – Bartleby – *Escolha*

ABSTRACT

I would prefer not to: on Giorgio Agamben's Concept of Inoperosity and Contemporary Art

This article deals with the formulation of inoperosity, a concept extracted from the philosophical corpus of the Italian philosopher Giorgio Agamben, as a privileged category for thinking about the contemporary domain of art. Investigating the transformations occurred in the relations of production involving the trinomial artist-work-spectator during modernity's overcoming, the text thinks the inoperosity as a form to resist the imperatives of purpose, meaning and productivity that capture us in the capitalist world. According to Agamben, the character of Bartleby, the scrivener who prefers not to write in Herman Melville's tale, is a paradigmatic figure of this new type of activity. In the end, we propose a reference to *Choice*, a work by the Brazilian artist Laura Lima, as an artistic proposition that reflects on the deactivation of the operative device at stake in the agambenian inoperosity.

Keywords: inoperosity – Giorgio Agamben – contemporary art – Bartleby – *Choice*

MORAES, J. “*I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea*”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XII, n. 24 (jan-jun/2019), pp. 168-192.

Aprovado: 05.08.2018. Publicado: 30.06.2019.

© 2019 Juliana Moraes. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 05.08.2018. Published: 30.06.2019.

© 2019 Juliana Moraes. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

A modernidade produtiva: a mercadoria e a obra de arte

A inoperosidade é um termo 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 de a palavra francesa também poder ser traduzida por aquela que Agamben traduz como inoperosidade [*inoperosità*], este conceito assume com Agamben um sentido que não se reduz à tradição filosófica francesa, devido ao fato de Agamben conferir à mesma 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 inoperantes 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.

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 a cultura e a situação da arte nesse contexto. Benjamin viu na figura de Baudelaire 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, destituído de qualquer ligação com um passado histórico coletivo.

Nesse sentido, as relações que se expressam nessa nova realidade fragmentada, isoladora e autômata, são marcadas 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 de 1912, 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 acepção 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.¹

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 uma característica plena de “sutilezas metafísicas e melindres teológicos”.² A forma mercadoria cindiria todo e qualquer objeto no seu dúplice 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 a Marx, afirmando que o limite da sua crítica é a não superação da ideologia utilitarista³, 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 místico”⁴ tão logo assumissem a forma mercadoria.

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, falando do seu “caráter fetichista”, das suas “sutilezas metafísicas” e das suas “argúcias teológicas”. Uma vez que a mercadoria

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea · Juliana Moraes

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.⁵

Nesse sentido, a modernidade, que traz consigo o advento da Estética e do capitalismo, 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 processo de troca.

Cabe ressaltar que Agamben é um grande crítico da obra de arte enquanto algo pertencente ao domínio estético, não deixando de lembrar em diversos livros e ensaios que o museu, enquanto o lugar de destino e de autonomia da obra de arte em uma esfera própria, e o capitalismo se consolidam praticamente ao mesmo tempo no século XIX. Ou seja, no momento em que as coisas do mundo se convertem em fantasmagoria mercadológica, as obras de arte também experienciam o despedaçamento de sua inteligibilidade no mundo, ao se tornarem colecionáveis e ingressarem no mercado de trocas. Para Agamben, a construção de museus naturaliza o fato de o quadro passar da mão do artista para as salas expositivas. Para ele, o

certo, de qualquer maneira, é que a obra de arte não é mais, então a medida essencial da habitação do homem sobre a terra, que, justamente na medida em que edifica e torna possível o ato de habitar, não tem nem uma esfera autônoma, nem uma identidade particular, e resume e reflete em si todo o mundo do homem; ao contrário, a arte constrói agora para si seu próprio mundo, e, entregue à atemporal dimensão estética do *Museum Theatrum*, começa a sua segunda interminável vida, que levará o seu valor metafísico e venal a crescer incessantemente ao mesmo tempo em que acabará por dissolver o espaço concreto da obra até fazê-la se assemelhar ao espelho convexo que Boschini recomendava colocar em uma parede da sua galeria imaginária: onde o objeto, em vez de fazer-se próximo/ dá um passo atrás, para sua vantagem.⁶

Esta passagem de Agamben atesta, para além de seu projeto de empurrar a obra de arte para o campo da política, o modo como o autor, desde o seu primeiro livro, compreende a situação histórica na qual as coisas do mundo vão sendo dotadas paulatinamente de abstração e de um certo estranhamento, fazendo com que a obra perca as garantias que a inseriam em uma tradição.

O diálogo com Marx é evidente, na medida em que o filósofo alemão enunciou o modo como o sistema capitalista produziria como efeito a perda do elo entre os produtos oriundos da atividade humana e os homens, já que sua utilidade havia sido ultrapassada pela inserção da mercadoria na economia capitalista, que visaria apenas à acumulação e à troca. De acordo com Marx:

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea · Juliana Moraes

O produto não é mais uma mesa, uma casa, um fio ou qualquer outra coisa útil. Todas as suas qualidades sensíveis foram apagadas. E também não é mais o produto do carpinteiro, do pedreiro, do fiandeiro, ou de qualquer outro trabalho produtivo determinado. Com o caráter útil dos produtos do trabalho desaparece o caráter útil dos trabalhos nele representados e, portanto, também as diferentes formas concretas desses trabalhos, que não mais se distinguem uns dos outros, sendo todos reduzidos a trabalho humano igual, a trabalho humano abstrato. Consideremos agora o resíduo dos produtos do trabalho. Deles não restou mais do que uma mesma objetividade fantasmagórica, uma simples geleia [Gallerte] de trabalho humano indiferenciado, i. e., de dispêndio de força de trabalho humana, sem consideração pela forma de seu dispêndio. Essas coisas representam apenas o fato de que em sua produção foi dispendida força de trabalho humana, foi acumulado trabalho humano. Como cristais dessa substância social que lhes é comum, elas são valores - valores de mercadoria.⁷

É a partir desse estranhamento que faz das coisas a cifra de algo inapreensível, a partir do qual o anjo de Benjamin, detectando a perda do solo histórico da tradição, via incontáveis ruínas, que Agamben diagnostica o destino da arte, no qual as obras de arte também se convertem em mercadorias e o fazer artístico passa a ser entendido como um trabalho, uma ocupação como qualquer outra. Seu conceito de inoperosidade vem, então, se apresentar como uma saída ao imperativo produtivo que incide sobre o mundo do capital e captura, da mesma forma, a atividade dos artistas a partir da modernidade.

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?

Nesse sentido, é para responder a essas duas questões seminais que proponho pensar a atividade artística no mundo contemporâneo enquanto 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 escapa aos dispositivos da operatividade e da produção, nos quais o fazer artístico vem se colocar como um contramovimento.

Viventes sem obra, deuses inoperosos

Como Agamben anuncia no começo de seu ensaio “Arte, inoperatividade, política”, publicado dentro de uma coletânea intitulada Política feita pelo Museu Serralves, 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 nexo central que perpassa sua obra, questões que envolvem a estética e a arte se aglutinam e participam de forma basilar do corpus filosófico do autor italiano.

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea · Juliana Moraes

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 interrogar. 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, efetivamente, 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 consumação 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”.⁸

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 de todas as atividades humanas e divinas. O filósofo italiano chama atenção para o fato de o dia consagrado a Deus ser, precisamente, o sábado, que tem sua expressão máxima na celebração do shabat dos hebreus, no qual se comemoram 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 (“sabatatus 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 atividade 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”.⁹

A partir dessas considerações, Agamben afirma que a condição paradisíaca 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 se trata agora de desvendar.

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea · Juliana Moraes

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 ou 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 a Nicômaco* (1097 b) coloca o problema de uma delimitação acerca da obra do homem. Segundo Agamben, 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 [práxis], 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]]?¹⁰

Embora Aristóteles deixe em suspenso a indagação se o homem é ou não um vivente argos (sem obra), Agamben dá continuidade ao pensamento aristotélico para encontrar na sua formulação uma resposta 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.

Se nos propusermos a responder à 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.

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

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea · Juliana Moraes

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 capiteiro 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 *enérgeia*, 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 *enérgeia*, 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 esgotar.¹¹

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 da filosofia 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, a 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, uma “certa vida”, que não se define pelo simples fato de viver e pela exclusão da vida nua.¹²

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 do homem, alocou a biopolítica como última missão histórica decisiva do Ocidente.

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea · Juliana Moraes

Como Aristóteles deixa evidente, 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”).¹³ 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 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 à 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 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.

Artistas sem obra: “não é fácil jogar com facas”¹⁴

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 descartado 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 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 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 instituída uma nova possibilidade para a arte. Segundo ele:

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea · Juliana Moraes

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.¹⁵

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 atos que não geram obras materiais, como uma simples ideia ou ação performativa.

O grande embate de Agamben gira em torno do termo obra que, para ele, permaneceu não tematizado na história da filosofia, e aparece na 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.¹⁶

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. 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 póesis (tanto para as coisas que têm no homem a sua arché quanto para aquelas que são segundo a natureza) tem o caráter da enérgeia. 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, em telei echei, se possui-no-próprio-fim. Enérgeia significa, portanto, estar-em-obra,

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea · Juliana Moraes

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.¹⁷

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. Para o autor italiano, essa concepção de obra vigorou até a modernidade e foi, justamente, o seu estatuto que foi questionado pela arte contemporânea.

Ou seja, com Duchamp, o artístico da arte não estava mais depositado em um ergon, em uma forma acabada e definida, mas em um lugar indecidível, sujeito a contingências, abandonos e atrasos. Após esse gesto inaugural, o sintagma “obra de arte”, que estava inscrito em um cânone estético consolidado, seria totalmente desestabilizado. O que estava em jogo era que o fim da arte não seria mais uma obra, mas alguma outra coisa. Essa nova forma de compreensão tensionava 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.

Os desdobramentos contemporâneos dos questionamentos duchampianos derivam, segundo Agamben, da problematização com relação ao termo obra. Embora ele ainda subsista nas práticas artísticas, não sendo um esvaziamento total de sua materialidade, paira sobre ele uma sombra problemática com relação à sua capacidade de poder ser apropriado como um produto. Que o mercado possa se desatar e transformar tudo em mercadoria, mesmo em suas mais radicais abstrações, não é importante. Para Agamben, basta que o gesto do artista deflagrado no início do século XX tenha se constituído como o ataque mais poderoso ao ergon, a cuja genealogia o conceito de obra de arte se filiará.

No que se refere à condição do espectador, 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 artista, 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. Ao falar de Marcel Duchamp, o filósofo Octavio Paz descreve sua arte como “inatividade”, apontando para o que viria 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 denunciam 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.¹⁸

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea · Juliana Moraes

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.

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 da obra, já que a arte teria passado a se manifestar 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 abriria 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.¹⁹

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, *heptomasia tou thronou*, não representa para o filósofo italiano o símbolo da realeza, mas da glória.

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea · Juliana Moraes

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 *hetoimasia*, como o verbo *hetoimazo* e o adjetivo *hetoimos*, 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 [*hetoimos*] 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.²⁰

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 se trata 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. Nesse sentido, metaforicamente, o trono do artista a partir de Duchamp é um lugar vazio, no qual os autores das obras atuam como fiadores da própria falta.

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 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

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea · Juliana Moraes

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.²¹

A constatação de Agamben leva o questionamento sobre o que é ser um artista e fazer uma obra a 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 em um limiar entre intenção consciente e ato²² inconsciente coloca a inoperosidade como fundamental para 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”.²³

Assim, a atitude dos artistas contemporâneos, ao menos daqueles que aprenderam a lição duchampiana e que são para o autor os mais relevantes, acolhe essa falta constitutiva e, na medida em que hesitam e recusam fazer 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 também por abandonar ou deixar algo inacabado, como é o caso de O grande vidro de Duchamp, nunca concluído pelo autor.

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 em 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.²⁴

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,

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea · Juliana Moraes

como Duchamp afirmou, somente respira. O que pode advir desse lugar vazio é o surgimento da ética e da política, enquanto um campo que se afasta do ordenamento jurídico do direito, esfera na qual há apenas regras e leis a serem cumpridas. Por sua vez, a ética é o espaço onde nada está prescrito. Onde não há a vigência de normas, o sujeito ético pode se inscrever.

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.²⁵

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.

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.

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea · Juliana Moraes

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 desoever 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”.²⁶

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 a 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 porque rompe com a pretensão de sentido da linguagem.

Assim, as experiências artísticas que investigamos também desativam os mecanismos estéticos 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 que se constituiu em um campo autônomo.

Quando as operações teleológicas são desativadas, há uma mudança estrutural na nossa concepção temporal. Mudar esta concepção é fundamental para uma mudança revolucionária. Em uma passagem de “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin fala desse tempo ao qual somos submetidos no capitalismo, descrevendo-o como infernal. O filósofo também o contrapõe a 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 por que 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”.

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea · Juliana Moraes

É o contrário daquele tempo infernal, em que transcorre a existência daqueles a quem nunca é permitido concluir o que foi começado.²⁷

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, ou ainda, é o tempo que, por ser mais próximo de nós, é também o mais inacessível.

Por outro lado, embora Benjamin compare o tempo infernal com o tempo do jogo de azar, 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.

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 brinquedos 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.²⁸

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 à 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

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea · Juliana Moraes

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. Suas práticas, que se espalharam ao longo do século XX, não são obras. Como Octavio Paz afirmou, “o ready-made não é uma obra, mas um gesto que só um artista pode realizar e não um artista qualquer, mas precisamente Marcel Duchamp”.²⁹

É interessante notar que o xadrez tem uma peculiaridade que o distingue de outros jogos, já que ele encontra sua solução na instauração de um impasse. O xeque-mate acontece quando o rei é encurralado, quando ele está morto. Podemos dizer metaforicamente que o rei representa a figura da autoridade da tradição, e Marcel Duchamp o jogador decisivo que provocou o colapso do sistema da arte, questionando justamente o estatuto da obra e do fazer artístico ao forçar a entrada de produtos técnicos, simples mercadorias, no mundo estético.

É este legado inoperoso de Duchamp que propusemos para a arte contemporânea, uma alteração constitutiva do tempo na qual o homem brinca e esquece sua vida produtiva, na qual ele se abandona e não se limita a *oeuvrer*, mas se abre a uma nova forma de lidar com o fazer artístico.

Escolha: a arte contra o fazer artístico

À guisa de conclusão, proponho uma análise de Escolha, obra site-specific da artista brasileira Laura Lima, presente na exposição Grande, que ocupou a Casa França-Brasil entre 2010 e 2011, e que consistia em uma instalação na sala ao lado do 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, o visitante 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, como foi da ordem da escolha o gesto de apresentar como obra a Fonte, quase 100 anos antes. 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

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea · Juliana Moraes

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.³⁰

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? Parece-me que a questão central de Escolha tem a ver, justamente, com um “passar através”.

Como Agamben explicita em *O homem sem conteúdo*, a palavra experiência (ex-perientia) deriva etimologicamente do grego empeiria que, por sua vez, tem a mesma raiz dos termos gregos póros, peirá. Assim, o sentido da palavra experiência encontra respaldo 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.

A essa insuspeita zona de indiscernibilidade, Agamben dá o nome de ética. Para ele, a arte é vista por uma perspectiva política, e não mais estética, porque se insurge contra os imperativos do fazer.

Sendo assim, o exercício do poder³¹ é a violência mais brutal e opressora contra os seres humanos. O ordenamento jurídico 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.³²

Quando Agamben faz uma arqueologia da atividade do homem em seu sentido originário, pontuando a diferença entre produção, ação e trabalho, sua intenção é descobrir o véu por detrás do qual existem alguns termos que compreendemos como

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea · Juliana Moraes

naturais para problematizar como nossas ações no presente são balizadas por esse sentido oculto que o mundo moderno apagou.

A potência, termo grego que justamente se contrapõe ao *ergon*³³ – a obra – 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. De acordo com Agamben, a potência é sempre potência de fazer ou não fazer e Escolha realiza performativamente o que está em jogo nessa dicotomia – passar ou não pela porta. Trata-se, para o artista e para o espectador, de manter-se em relação com a própria potência.

Para o filósofo italiano, a 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 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.³⁴

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.

Nosso estranhamento acontece 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.

I would prefer not to: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea · Juliana Moraes

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 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.³⁵

O segredo encrustado na obra de Laura Lima não é mais do que a experiência do potencial de estranhamento que dela advém enquanto 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 liberta de todo e qualquer fim produtivo para se converter 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. Segundo Paz, o “fim da atividade artística não é a obra, mas a liberdade”.³⁶

Ao jogar a arte para o campo da potência e da inoperosidade, Agamben recupera a famosa frase que Herman Melville colocou na boca de seu enigmático escrívão, situado, como descreve o filósofo, no “abismo da possibilidade”.³⁷ Nesse sentido, Escolha, em uma remissão implícita do gesto duchampiano, a despeito de qualquer mistério acolhido por ela, acaba por lançar luz sobre cada possibilidade ética que é dada ao homem, seja ela um poder fazer ou um poder não fazer.

*** Juliana Moraes é doutora em filosofia pela PUC-RIO.**

* O título desse artigo faz referência à frase emblemática do personagem Bartleby traduzida como “Achava melhor não” pela tradução brasileira do livro de Herman Melville. Cf. MELVILLE, H. Bartleby, o escrívão: uma história de Wall Street. Tradução de Irene Hirsh. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

¹ RILKE, R. M. apud AGAMBEN, G. Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 66.

² MARX, K. O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 146.

- ³ Cf. AGAMBEN, G. Op. cit., p. 83.
- ⁴ MARX, K. Op. cit., p.147.
- ⁵ AGAMBEN, G. Op. cit., p. 74.
- ⁶ AGAMBEN, G. O homem sem conteúdo. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 65.
- ⁷ MARX, K. Op. cit., p. 116.
- ⁸ AGAMBEN, G. “Arte, inoperatividade, política”. In: CARDOSO, R. M. (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: 13.02.2014 .
- ⁹ Ibidem, p. 42.
- ¹⁰ ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco: livro I, 1097 b 22 apud AGAMBEN, G. La puissance de la pensée: essais et conférences. Tradução de Joël Gayraud e Martin Rueff. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2011, p. 415.
- ¹¹ AGAMBEN, A. A potência do pensamento. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, pp. 416-417.
- ¹² Ibidem, p. 422.
- ¹³ ARISTÓTELES. Política, 1252 b 30 apud Ibidem, p. 421.
- ¹⁴ PAZ, O. Marcel Duchamp, ou o castelo da pureza. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 29.
- ¹⁵ DUCHAMP, M. “The Richard’s Mutt Case”. In: The Blind Man, n. 2 (mai, 1917), p. 5.
- ¹⁶ 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 24.03.2013.
- ¹⁷ AGAMBEN, G. . Estâncias . Op. cit., p. 110.
- ¹⁸ PAZ, O. Op. cit., p. 62.
- ¹⁹ AGAMBEN, G. “Arte, inoperatividade, política”. Op. cit., p. 44.
- ²⁰ Ibidem, p. 45.
- ²¹ AGAMBEN, G. “Genius”. In: Profanações. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, pp. 18-19.
- ²² Na psicanálise lacaniana, ato é um conceito que corresponde a uma ação quando o sujeito está desapossado de sua vontade consciente, quando ele, de fato, não sabe o que está fazendo.
- ²³ AGAMBEN, G. “O que é o contemporâneo?”. In: O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 65.
- ²⁴ AGAMBEN, G. “Arte, inoperatividade, política”. Op. cit., p. 46.
- ²⁵ NANCY, J.-L. La comunidad inoperante. Tradução de Juan Manuel Garrido Wagner. Santiago do Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000, p. 88.
- ²⁶ AGAMBEN G. “Arte, inoperatividade, política”. Op. cit., pp. 47-48.
- ²⁷ BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 129.

²⁸ AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, pp. 84-85.

²⁹ PAZ, O. Op. cit., p. 26.

³⁰ LIMA, L. apud BIDENT, C.; KIFFER, A.; REZENDE, R. (orgs.). *Experiência e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012, p.51.

³¹ 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.

³² AGAMBEN, G. “Sobre o que podemos não fazer”. In: *Nudez*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’Água, 2010, p. 58.

³³ Faço referência a uma discussão presente em diversas obras do autor, mas desenvolvida, sobretudo, no livro *O homem sem conteúdo*. Agamben retoma uma distinção aristotélica entre *enérgeia* (de onde deriva o termo *ergon*) e *dynamis*, traduzido por *potência*.

³⁴ AGAMBEN, G. “Sobre o que podemos não fazer”. Op. cit.p. 58.

³⁵ AGAMBEN, G., *Sobre o que podemos não fazer*. Op. cit., p. 59.

³⁶ PAZ, O. Op. cit., p. 64.

³⁷ AGAMBEN, G. *Bartleby, ou da contingência*. Tradução de Vinicius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 26.