

O SPUTNIK, A POLÍTICA E A ARTE CONTEMPORÂNEA:
AGAMBEN, LEITOR DE ARENDT¹

Sputnik, Politics and Contemporary Art: Agamben, Arendt's Reader

Juliana Monteiro²

RESUMO

Em *A condição humana*, Hannah Arendt mapeia as três dimensões na qual a *vita activa* foi concedida ao humano na Terra e analisa, conseqüentemente, as três formas na qual a atividade humana poderia ser escandida: *trabalho*, *obra* e *ação*. A partir dessa investigação, a autora aloca seu conceito de obra de arte no campo *obra*, esfera na qual são produzidos, através da ação do *homo faber*, os artificios que garantem a permanência dos seres humanos no mundo. Por sua vez, o conceito de política de Arendt, isto é, o modo pelo qual os homens se inscrevem na *pólis*, pertenceria ao espaço da *ação*. Desse modo, pretendo seguir a leitura de Giorgio Agamben, autor cujo pensamento é tributário da filósofa alemã, segundo a qual a obra de arte não tem a ver propriamente com um tipo de fabricação, modo de interpretar legado por uma perspectiva convencional, mas sim com uma atividade ética e política. Ao cruzar o pensamento desses dois autores, proponho defender a tese segundo a qual o conceito de política de Hannah Arendt em *A condição humana* é perfeitamente consoante com o modo como Agamben interpreta a arte na contemporaneidade, ou seja, menos como algo relacionado a um processo produtivo que vai ao encontro da sensibilidade do espectador – concepção herdada pela Estética moderna – e mais afim ao exercício de uma ação.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Giorgio Agamben. Hannah Arendt. Política.

ABSTRACT

In *The Human Condition*, Hannah Arendt explores the three dimensions in which the *vita activa* was given to man on Earth and thus analyzes the three ways in which human activity could be segmented: *labor*, *work* and *action*. From this research, the author allocates her concept of work of art in the field of *work*, a sphere in which, through the action of *homo faber*, the artifacts that guarantee the permanence of human beings in the world are produced. Moreover, Arendt's concept of politics, that is, the manner in which men step into the *polis*, would belong to the space of *action*. In this way, I intend to follow the reading of Giorgio Agamben, an author whose thought

¹ DOI: <https://doi.org/10.51359/2357-9986.2022.256181>

² Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: judemoraes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9932-9126>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4226265449559821>.

is tributary to the German philosopher, according to which the work of art does not have to do with a kind of fabrication, a way of interpreting bequeathed by a conventional perspective, but with an ethical and political activity. In crossing the thinking of these two authors, I intend to defend the thesis that Hannah Arendt's concept of politics in *The Human Condition* is perfectly consonant with the way Agamben interprets art in contemporaneity, that is, not as something related to a process productive that meets the sensitivity of the spectator — notion inherited from modern Aesthetics — and closer to the exercise of an action.

Key-words: Contemporary Art. Giorgio Agamben. Hannah Arendt. Politics.

O CONCEITO DE POLÍTICA EM HANNAH ARENDT

Para pensar filosoficamente o próprio tempo, é preciso, antes de mais nada, examinar cuidadosamente o que nos antecede, tarefa incontornável para quem segue o método arqueológico de Giorgio Agamben, segundo o qual a única via de acesso ao presente é o passado. Nesse sentido, na medida em que este artigo se constitui como uma tentativa de investigação sobre o campo da arte contemporânea, isto é, a arte já produzida a reboque dos questionamentos das vanguardas e que se propagou até o atual século XXI, ele procura, de saída, compreender como foram forjadas as manifestações artísticas historicamente, seguindo o caminho a partir de duas referências, o já mencionado filósofo italiano e Hannah Arendt.

Podemos afirmar que, embora a filósofa alemã não tenha como prerrogativa formular uma teoria da arte ao longo de sua obra, é partilhando dessa mesma preocupação com o modo como conceitos do passado atravessam a história para nos encontrar face a face no presente que Arendt escreve seu livro *A condição humana*.

Assim, a autora estabelece um texto seminal para perscrutar a passagem das práticas e discursos que regiam o mundo grego com relação à maneira como se articulava a vida humana para as categorias fundamentais que foram legadas ao Ocidente e transfiguradas em algo muito distante do que significavam originariamente, ainda que, a despeito disso, continuem orientando nossa vida desde o advento da modernidade até os dias de hoje.

Começaremos, então, apresentando o conceito de política arendtiano. A autora, pensando a partir da *Política* de Aristóteles, vai explicitar a ci-

são entre a *pólis* grega, espaço público por excelência, onde se podia falar e agir igualmente, em contraposição à esfera doméstica (*oikia*), âmbito privado no qual imperavam relações desiguais e assimétricas, além de uma ausência de liberdade. De acordo com a filósofa:

Segundo o pensamento grego, a capacidade humana de organização política não apenas é diferente dessa associação cujo centro é o lar (*oikia*) e a família, mas encontra-se em oposição direta a ela. O surgimento da cidade-Estado significou que o o homem recebera, “além de sua vida privada, uma espécie de segunda vida, o seu *bios politikos*(...)”. De todas as atividades necessárias e presentes nas comunidades humanas, somente duas eram consideradas políticas e constituíam o que Aristóteles chamava de *bios politikos*: a ação (*práxis*) e o discurso (*lexis*) (...). Ser político, viver em uma *pólis*, significava que tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não força e violência. (...) O domínio da *pólis*, ao contrário, era a esfera da liberdade, e se havia uma relação entre essas duas esferas era que a vitória sobre as necessidades do lar constituía a condição óbvia para a liberdade da *pólis*. (...) A *pólis* diferenciava-se do lar pelo fato de somente conhecer “iguais”, ao passo que o lar era o centro da mais severa desigualdade. Ser livre significava ao mesmo tempo não estar sujeito às necessidades da vida nem ao comando de outro e também não comandar.³

Essa longa citação, que compila diversos trechos da ampla caracterização da *pólis* grega formulada por Arendt, permite que apreendamos o que qualificava uma vida política, que dista bastante do que entendemos atualmente por esse termo, marcado por um certo esvaziamento ao longo da tradição ocidental. Na Antiguidade, compreende-se que ela era balizada por duas noções definitivas: a ação e o discurso. Ou seja, segundo Aristóteles, o homem⁴ é um animal político porque habita a linguagem, isto é, porque é um ser falante. E justamente por falar, é dado a esse homem a capacidade de agir⁵.

³ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 28-38.

⁴ Escrevo, como os tradutores, “o homem” para sublinhar que, embora a palavra usada por Aristóteles não seja do gênero feminino ou masculino, é sabido que as mulheres estavam excluídas da *pólis*, o que queria dizer também, privadas, ao mesmo tempo, de ter voz e agir livremente na cena pública.

⁵ São conhecidas as definições que caracterizavam o homem como um animal produzido no entrecruzamento entre linguagem (*λόγον δὲ μόνον ἄνθρωπος ἔχει τῶν ζῴων*/ “E só o homem, de dentre todos os seres vivos, possui a palavra”) e estatuto político (*ὁ ἄνθρωπος φύσει πολιτικὸν ζῷον* / “O homem é, por natureza, um ser vivo político”). Cf. ARISTÓTELES. *Política* (Edição bilingue). Trad. António Campelo do Amaral e Carlos Gomes. Lis-

Sendo assim, a tentativa do livro de Arendt é mostrar como o conceito de política foi deturpado ao longo da história, implicando uma mudança de paradigma no modo como nos inscrevemos como seres no espaço público. A partir de uma minuciosa e detalhada leitura do cânone e da tradição, a autora tenta recuperar uma dimensão perdida no mundo contemporâneo, que seria caracterizado pela ascensão do trabalho para o ponto mais alto da hierarquia social e pela vitória do *animal laborans*⁶ sobre o *zoon politikon* aristotélico.

O processo que se cumpre na época moderna opera um enfraquecimento do que seria constitutivamente político para os seres humanos, isto é, o fato de que cada ser singular possa viver pluralmente com outros seres e, ao mesmo tempo, se reconhecer nessa comunidade plural, na qual, por serem falantes e dotados da capacidade de agir, podem realizar o imprevisível e dar início a algo inteiramente novo no mundo. Como define a autora:

Por meio *deles*⁷, os homens podem distinguir a si próprios, ao invés de permanecerem apenas distintos; a ação e o discurso são os modos pelos quais os seres humanos aparecem uns para os outros, certamente não como objetos físicos, mas *qua* homens. Esse aparecimento, em contraposição à mera existência corpórea, depende da iniciativa, mas trata-se de uma iniciativa da qual nenhum ser humano pode abster-se sem deixar de ser humano (...). É com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano, e essa inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o fato simples do nosso aparecimento físico original.⁸

A partir da leitura deste trecho, explicita-se a preocupação da pensadora em estabelecer a consideração de que, para todo vivente, existe uma vida meramente física e tida como impolítica – na qual podemos vislumbrar um eco da expressão *blossen leben* de Benjamin que é traduzida por Agamben como *vida nua* – e outra da qual nos apropriamos em uma esfera muito mais fundamental, que é a nossa vida política, que seria adquirida a partir da

boa: Vega Universidade, 1998, p. 53-55.

⁶ O percurso da autora mostra como o trabalho, um conceito que no mundo grego remetia à vida puramente biológica e corporal, ascende como categoria central na modernidade. A compreensão do humano teria se deslocado da concepção de animal político para a do vivente que trabalha.

⁷ Grifo meu: do discurso e da ação.

⁸ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 220-221.

inscrição numa comunidade simbólica e só poderia ser vivida na companhia de outros seres falantes.

ARQUEOLOGIA DA OBRA DE ARTE SEGUNDO GIORGIO AGAMBEN

Desse modo, é a partir dessa última consideração de Arendt que buscarei construir o nexo entre arte e política entre ambos os autores, criticando a definição de obra de arte da filósofa, que permanece atrelada ao interior de uma concepção tradicionalista, mas, no mesmo gesto, salvaguardando dentro de sua filosofia política um conceito apropriado para examinarmos algumas questões da arte na contemporaneidade.

Ao escolher Agamben como referência, autor cuja teoria se filia ao pensamento de Hannah Arendt, pretendo entender como a obra de arte contemporânea se aproxima mais do campo da política, segundo o conceito proposto pela própria autora, do que do modo como ela mesma compreendia o lugar da obra, isto é, atribuído à esfera da produção de artefatos, sejam eles meros objetos ou obras de arte.

Segundo Agamben, o sintagma *obra de arte* que costumamos usar com tanta frequência e propriedade não é natural e óbvio. Desse modo, o primeiro problema filosófico deste artigo 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. De acordo com seu diagnóstico, a palavra arte nunca nos pareceu tão enigmática quanto nos dias de hoje, uma vez que estamos lidando com uma variedade de manifestações e práticas nomeadas como artísticas que não cessam de suscitar incômodo e estranheza. Na conferência "Arqueologia da obra de arte", Agamben afirma que

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 geni-

tivo 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.⁹

Nesse sentido, é uma preocupação que concerne ao próprio uso da expressão *obra de arte* que guia nossa reflexão. Para Agamben, alicerçado em sua perspectiva arqueológica, se o termo obra de arte tem um sentido original em um certo regime de enunciação discursiva, é retornando a ele que podemos lançar luz para o que está em jogo no conceito de obra de arte na contemporaneidade, o qual, como veremos adiante, é apenas uma ruína do modo como ela (a arte) teria 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, do modo como o autor lê a tradição, a origem nunca cessa 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 do gesto arqueológico se mostra como a melhor via para o começo dessa reflexão, visto que, para Agamben

a arqueologia 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 *archai* 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.¹⁰

⁹ Conferência de Giorgio Agamben proferida em 6 de agosto de 2008, em Scicli, na 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.

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, hoje, o grande recalcado da arte contemporânea, o recalcado que retorna em formas patológicas).¹¹

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 disciplina autônoma do conhecimento sensível; e, por fim, o século XX, quando os discursos filosóficos se pulverizaram para abarcar a nova situação engendrada pelas manifestações artísticas pós-vanguarda.¹²

No capítulo “Poíesis e Prâxis”, no livro *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: *poíesis* (produção); *prâxis* (ação) e *ponein* (trabalho), divisão que de alguma forma se aproxima da leitura arendtiana em *A condição humana*.

Sumariamente, a *prâxis* era a categoria da ação do homem, ação que não deixava restos e esgotava-se no puro agir. Nessa dimensão, estavam ati-

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sobre el método*. Trad. Flavia Costa e Mercedes Ruvituro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009, p.114-115.

¹¹ 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.

¹² 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 neste artigo.

vidades como a política e a filosofia que, em Aristóteles, eram consideradas superiores àquelas do campo da *poiesis*, na qual se encontrava 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.¹³

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 apenas não era tematizado.

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

O gênero da *prâxis* é diferente do da produção; o fim da produção é de fato diferente (diferente do próprio produzir); o fim da *prâxis* não poderia, no entanto, ser diferente: agir bem é, de fato, em si mesmo o fim.¹⁴

Tendo pontuado essa diferença, o que nos interessa nesta seção é o domínio da *poiesis*, visto que é a partir dele que as considerações sobre a obra de arte de Agamben são postuladas. Todas as atividades que produziam coisas, sejam obras de arte ou objetos de manufatura e artesanato, eram consideradas atividades poiéticas. Isto porque a *poiesis* assegurava ao homem um lugar no mundo e revelava, através do que era produzido, um tipo de saber.

No modo como Agamben articula os autores da tradição, é salutar a influência do pensamento de Martin Heidegger, filósofo responsável por situar a obra de arte ontologicamente, como o lugar da verdade concebida enquanto des-velamento (*á-letheia*) do ser. Tanto para Heidegger quanto para Agamben vem à tona a noção de que a obra de arte não é o resultado de um processo produtivo, mas é a garantia de abertura de um mundo. Segundo Heidegger:

¹³ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 118.

¹⁴ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco* VI, 1140b *apud* AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 123.

Mundo não é a mera reunião das coisas existentes, contáveis e incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mundo também não é uma moldura apenas imaginada e representada em relação à soma do existente. O mundo *mundifica*, sendo mais do que o que se pega e percebe com o que nos acreditamos familiarizados. Mundo nunca é um objeto que fica diante de nós e pode ser visto.¹⁵

O que estava em jogo na *poíesis*, campo no qual o domínio que tentamos pensar — a saber, a arte, expressa na palavra grega *téchne*, termo 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 um desvelar do ser, movimento que vai do ocultamento à presença e vice-versa, em uma lógica ambígua e paradoxal. No *Banquete* de Platão, a *poíesis* é definida deste modo: “pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é *poíesis*”¹⁶.

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

Para Aristóteles, a produção 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 *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, *en telei echei*, se possui-no-próprio-fim. *Enérgeia* 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.¹⁷

¹⁵ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Editora, 70, 2010, p. 109.

¹⁶ PLATÃO, *Banquete*, 205b. In: PLATÃO. *Diálogos*. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikate, João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 43.

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 110.

Nesta citação, temos uma definição muito precisa da forma como Agamben interpreta o conceito de obra no mundo grego, isto é, enquanto 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 *poiesis*, segundo a leitura que o autor faz de Aristóteles, eram tidas como inferiores às da esfera da *praxis*.

No entanto, o que proponho neste texto é fugir justamente de uma concepção da obra de arte como *poiesis*, atividade poiética ou produtiva, uma vez que na contemporaneidade o fazer artístico não pode mais ser reduzido a ela. Por isso, nossa hipótese é pensá-lo como atividade política, tomando de empréstimo o modo como Arendt trabalha esse tema.

A OBRA DE ARTE PARA ALÉM DA *POÍESIS*: ARTE CONTEMPORÂNEA E POLÍTICA

Em *A condição humana*, a filósofa alemã fornece uma definição completa e precisa do conceito de obra de arte. Na seção “A permanência do mundo e a obra de arte”, Arendt, 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 escreve a autora:

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.¹⁸

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, sobretudo após os anos 60. Não obstante, 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.

Da mesma forma como a autora localizou na *Crítica da Faculdade de Julgar*, a principal formulação da Estética moderna, a chave para a filosofia política de Kant¹⁹, intentamos identificar na política arendtiana uma possibilidade de compreender a arte do nosso tempo, não como uma esfera de produção e recepção de objetos artísticos, mas como um espaço crítico de questionamento dessa própria prerrogativa.

De acordo com a *Terceira Crítica*, o juízo de gosto seria meramente subjetivo, não configurando qualquer relação com o objeto. Mas, embora se refira apenas ao modo como a representação afeta o sujeito, a partir do livre jogo das faculdades da imaginação e do entendimento, ele, afirma Kant, tem pressuposto de ser comunicado universalmente. O filósofo chama esse princípio de universalidade subjetiva. Ou seja, é algo que opera subjetivamente, mas, de forma aparentemente paradoxal, possui pretensão de validade e assentimento universal²⁰.

Nesse sentido, para Arendt, o juízo de gosto e sua pretensão de universalidade implica a construção de uma *pólis* na qual os sujeitos se vejam como sujeitos. Sentir algo que se possa julgar que o outro possa sentir também é, por conseguinte, se colocar no lugar do outro. Esta reivindicação de que o outro pode sentir o que nós sentimos é, para a filósofa alemã, a voca-

¹⁸ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 209.

¹⁹ Cf. *Idem*. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

²⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016, p. 99-140.

ção política da filosofia de Kant, porque está imbricado nesse paradigma a ética de um respeito à alteridade. Logo, pensar uma política não fundada em conhecimento e tampouco em uma lei moral, mas em um sentimento comunitário, é muito mais interessante para o pensamento da autora. E, chamemos atenção mais uma vez, para o fato dela ter localizado esse elemento político em uma meditação sobre o juízo de gosto, conceito basilar da estética kantiana.

Aqui, trata-se de analisar como a arte do século XX/XXI, notadamente o grupo heterogêneo de práticas artísticas que foram agrupadas sob o signo da arte contemporânea, pode ser, repetindo o gesto arendtiano, englobada por uma ideia de política.

Retomando a citação anterior de Arendt sobre a obra de arte: 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 sua descrição, 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 arte²¹, quanto em Agamben, quando aponta a distinção entre os objetos da vida cotidiana e as obras de arte, retirando das últimas todo viés utilitarista²².

Sendo assim, ao acompanhar as considerações de Giorgio Agamben, leitor atento de Hannah Arendt e autor cuja preocupação com a atividade artística e com o estatuto da obra de arte que poderia fazer jus ao mundo contemporâneo é seminal, poderemos abrir um caminho em direção ao sentido da práxis artística do nosso tempo.

Na medida em que as obras de arte contemporâneas põem em xeque o fato de serem o fim de um processo produtivo que culmina em uma forma estacionária de limites bem definidos e acabados, se convertendo em gestos e atos efêmeros que muitas vezes alcançam a via do desaparecimento, é pre-

²¹ Cf. HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

²² Cf. Capítulo 3. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ciso repensar o conceito de obra de arte que a tradição nos acostumou a utilizar como se fosse natural.

Na esteira do contramovimento de Heidegger ao postular uma crítica à concepção de arte oriunda da metafísica, Agamben desloca a atividade artística da esfera da estética para circunscrevê-la no cerne da política. E é justamente aqui que o conceito de ação arendtiano, um dos fundamentos da política, pode nos ser muito valioso. Segundo Arendt:

Nesse aspecto da ação – extremamente importante para a era moderna, para seu enorme alargamento das capacidades humanas, assim como para seus precedentes conceito e consciência da história – desencadeiam-se processos de resultado imprevisível, de sorte que a incerteza, mais que a fragilidade, passa a ser o caráter decisivo dos assuntos humanos. Essa propriedade da ação havia, de modo geral, passado despercebida na Antiguidade, e, para dizer o mínimo, mal encontrou uma expressão adequada na filosofia, para o qual o próprio conceito de história, tal como o conhecemos, era inteiramente estranho. O conceito central das duas ciências inteiramente novas da era moderna, tanto da ciência natural como da ciência histórica, é o conceito de processo, e a efetiva experiência humana em que esse conceito se baseia é a ação.²³

Como já dito anteriormente, em Arendt, a política é algo desvinculado da noção de Estado, da ideia de moral – nela não está em jogo uma luta do bem contra o mal – e de instrumentalidade – a política não é um meio para um fim –, nem está atrelada à concepção moderna de sociedade como um modo no qual os seres humanos se agregam para o bem público. Ela é concebida como o espaço ordinário no qual os indivíduos estão junto a outros indivíduos sob a condição da pluralidade, na qual a cada um é resguardada a possibilidade de inaugurar algo, de dar início ao novo. Como podemos perceber, essa definição diz muito mais sobre a arte do nosso tempo do que as prerrogativas estéticas relativas à oposição criação artística X recepção do espectador, compreensão no qual a arte é admitida ora do ponto de vista daquele que se expressa através da obra ora daquele que é afetado por ela.

A arte contemporânea evoca uma relação entre sujeitos, na qual comparece uma troca de experiência entre artistas e “espectadores”, termo passível de ser problematizado, que partilham algo em comunidade. Não se

²³ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p.289.

trata de uma produção e tampouco de contemplação, modo de recepção e sensibilidade no qual nos reconhecíamos e olhávamos como uma janela para o mundo, tão característico à lógica do regime representacional.

Se atentarmos para o conceito de política de Hannah Arendt veremos que nele está implicado não uma relação de conforto e quietude, no qual todos os homens gozam de harmonia e reconhecimento como diante de um espelho. Pelo contrário, os vínculos estabelecidos no tecido político são marcados pelo caráter imprevisível e incerto das ações. Longe de estarem situados em uma zona de conforto, na qual as consequências dos atos podem ser antecipadas e previstas, na política, os homens estão lançados em uma vivência calcada na incerteza e na insegurança dos processos que se desdobram sem qualquer tipo de controle ou predeterminação.

Desse modo, ao concebermos a obra de arte na contemporaneidade não como o fim de um processo produtivo, mas como um gesto que progride em uma breve passagem de tempo e que, mesmo que deixe algum tipo de resíduo material, não é nele em que podemos encontrar o artístico da obra de arte, estaremos operando fora de um registro exclusivamente estético e nos aproximando de um pensamento no qual a arte seja concebida como uma ação e uma práxis, não por ter um conteúdo engajado ou algum encaminhamento ideológico, mas por ter uma forma política.

O legado das práticas artísticas do nosso tempo pode ser compreendido a partir do conceito de política arendtiano porque são ações lançadas no mundo que vão ao encontro do “espectador” solicitando permanentemente seu envolvimento e sobre cuja imprevisibilidade do acaso e a falta de certezas do processo ele já não pode dominar ou conter.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O SPUTNIK, A POLÍTICA E ARTE CONTEMPORÂNEA

Dentro da experiência artística, se configuram laços de partilha fundados em um sentimento comunitário. Não há mais a distância entre o artista que pairava como um deus sobre sua criação do espectador que contemplava maravilhado os efeitos de uma expressão sensível. O que diz mais sobre a nossa experiência contemporânea da arte é um puro estado de

desnorreamento, no qual não se sabe mais onde está a obra, se existe obra ou como devemos nos portar diante dela; e, de maneira decisiva, essa desorientação, que vige na falta de regras prescritivas ou regulações, faz da arte contemporânea um terreno aberto às contingências. Nessa nova experiência, parece que somos convocados à instabilidade da política e não à estabilidade que Arendt localizava nesse “lar confiável” que os humanos haviam construído para habitar.

Ao contrário de um espaço familiar e seguro, ela descrevia, no bellissimo prólogo de *A condição humana*, um lugar que havia se convertido em uma “prisão”:

Em 1957, um objeto terrestre, feito pelo homem, foi lançado ao universo, onde durante algumas semanas girou em torno da Terra segundo as mesmas leis de gravitação que fazem girar e mantêm em movimento os corpos celestes - o Sol, a Lua e as estrelas. Certamente, o satélite artificial não era nenhuma estrela, nem um corpo celeste que pudesse prosseguir em uma órbita circular por um período de tempo que, para nós, mortais constrangidos ao tempo da Terra, durasse uma eternidade. Ainda assim, conseguiu permanecer nos céus durante algum tempo; habitou e se moveu na vizinhança dos astros, como se estes o houvessem tentativamente admitido em sua sublime companhia. Este evento, que em importância ultrapassa todos os outros, até mesmo a fissão do átomo, teria sido saudado com incontida alegria, não fossem as incômodas circunstâncias militares e políticas que o acompanhavam. O curioso, porém, é que essa alegria não foi triunfal; o que encheu o coração dos homens que, agora, ao erguerem os olhos da Terra para os céus, podiam observar lá uma coisa produzida por eles, não foi orgulho nem assombro ante a enormidade do poder e do domínio humanos. A reação imediata, expressa no calor da hora, foi alívio ante o primeiro “passo para a fuga dos homens de sua prisão na Terra”.²⁴

Para a autora alemã, essa reação de alívio se dava no reconhecimento da perda da capacidade humana de viver em uma comunidade política. Esse evento capital para o futuro da humanidade, o lançamento do satélite Sputnik, era lido por Arendt como o sintoma de uma ideia de política que colapsara na modernidade.

Por outro lado, quando pensamos nas situações limite que a arte do nosso tempo engendra, queremos salientar que a arte reivindica uma ideia

²⁴ *Ibidem*, p. 1

possível de política, oferecendo uma perspectiva capaz de nos abrir um horizonte diante da dilaceração do nosso pacto social. Se a política diz respeito à desorientação diante de pressupostos estabilizadores, a obra de arte contemporânea, ao fazer irromper sempre o novo, não previsto ou calculado, recupera o espaço da política, que havia sido esvaziado historicamente.

Quanto mais nos localizamos em algum ambiente, menos estaremos preparados para receber ou realizar acontecimentos imprevisíveis. O próprio sentido original da *pólis* grega era uma direta oposição à ideia do lugar familiar por excelência, o núcleo da casa, o ambiente doméstico, a *oikia*.

Por fim, finalizo as considerações desse texto, que procurou pensar a obra de arte como uma forma política, a partir do conceito de política estabelecido por Hannah Arendt, como um aceno à ideia de que a política é uma trama atravessada pelas ações e pelo discurso. Assim, proponho colocar em primeiro plano o fato da obra de arte contemporânea não ser o fim de um processo produtivo, como já mencionei anteriormente, mas algo que se coloca como um enunciado, uma proposição linguística. Como ressalta Arendt:

Sempre que a relevância do discurso está em jogo, as questões tornam-se políticas por definição, pois é o discurso que faz do homem um ser político.²⁵

No ponto onde arte contemporânea e política se imiscuem, a obra de arte não é senão uma possibilidade discursiva, na qual se inscrevem sentidos para uma comunidade de viventes. Ao conceber arte e política não como esferas distintas, mas pensá-las em sua inelutável vizinhança, estamos fazendo jus ao conceito de política de Hannah Arendt e também à arte do nosso tempo. Aqui, trata-se antes não de saber se a arte estaria à altura da política, como certa vez escreveu Agamben com relação à poesia, mas, ao contrário, de pensar se a política estaria à altura de ser parte indissociável da arte.

Recebido em 05/06/2022

Aprovado em 30/09/2022

²⁵ *Ibidem*, p.4.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “Arqueologia da obra de arte”. Trad. 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.

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

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

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

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

ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

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

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016.

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



Esta obra está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.