

**Diante do abismo: arte contemporânea e gesto/ *In front of the  
abysm: contemporary art and gesture***Juliana de Moraes Monteiro<sup>1</sup>**RESUMO**

Ao longo de sua obra, o filósofo italiano Giorgio Agamben mapeia as três dimensões nas quais a atividade humana pode ser compreendida – fazer, agir, gerir- para diferenciá-las e entender o estatuto de cada uma delas. A partir de um estudo arqueológico que remonta ao mundo grego, passa pela modernidade e culmina, finalmente, na relevância dessa diferenciação para a contemporaneidade, Agamben sanciona a tese de que é impossível aceder a uma nova política sem levar em conta como as principais categorias nas quais nos constituímos como seres políticos foram forjadas historicamente. Sendo assim, o presente artigo, ao recuperar a exposição de Agamben, investiga a implicação dessa distinção no que diz respeito à atividade artística, enquanto um exemplo eminente de todo fazer humano, a fim de compreender como a arte se mostra como um campo paradigmático para colocarmos em xeque nossas ações no mundo e repensarmos nossos próprios papéis sociais. Desse modo, pretende-se inferir como a formulação do conceito agambeniano de gesto – palavra que deriva do verbo latino *gerere*(gerir) – é fundamental para pensar a esfera mais própria da arte no mundo contemporâneo. Além disso, o conceito de gesto será exemplificado a partir de um estudo de caso da obra *Aliento*, do artista colombiano Oscar Muñoz, que consiste em uma série de espelhos circulares que, caso sejam soprados, apresentam fotografias retiradas de obtuários. Sendo assim, pretendo correlacionar o gesto do artista, a recepção do espectador e o fato da obra de arte só poder advir enquanto obra a partir do lugar limítrofe no qual estas três instâncias se situam, apontando assim para o fim do regime estético como modo de compreensão da arte.

**Palavras-chave:** atividade humana; gesto; arte contemporânea; Giorgio Agamben; *Aliento*.

**ABSTRACT**

Throughout its work, the Italian philosopher Giorgio Agamben maps the three dimensions in which human activity can be understood - do, act, manage - to distinct them and understand the status of each. From an archaeological study that dates back to the Greek world, passes by modernity and culminate finally in the relevance of this distinction to contemporaneity, Agamben create the thesis that it is impossible to access a new politics without investigate the main

---

<sup>1</sup>Bacharel em Comunicação Social-Cinema e mestranda em Estética e Filosofia da Arte

categories on which we are shaped as human beings. Therefore, this article, recovering the notions of Agamben, exposes the implication of this distinction to artistic activity, as an eminent example of every human production. So, the paper attempts to understand how art is a model to put into question our actions in the world and rethink our own social role. The article shows as well how the formulation of the agambenian concept of gesture - a word derived from the Latin verb *gerere* (manage) - is critical to think the sphere of art in contemporaneity. Beyond that, the concept of gesture will be illustrated from a case study of the work *Aliento*, by the Colombian artist Oscar Muñoz.

**Keywords:** human activity; gesture; contemporary art; Giorgio Agamben; *Aliento*.

### **Arqueologia ou o passado é a única via de acesso ao presente**

Em *A condição humana*, Hannah Arendt, autora da qual o pensamento de Agamben é tributário, descreve as obras de arte como sendo um conjunto de objetos únicos, duráveis, não intercambiáveis, sem utilidade, que entram no mercado apreçados arbitrariamente e estão restritos ao contexto dos objetos de uso comuns.<sup>2</sup>

Se observarmos atentamente o cenário artístico contemporâneo, veremos que essa definição de Arendt não diz muito sobre as práticas artísticas do presente. 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.

Em 1912, Marcel Duchamp, ao criar o primeiro *readymade* (Roda de Bicicleta), colocaria como uma questão definitiva para a arte a seguinte pergunta: onde está a singularidade da obra de arte frente aos objetos banais do cotidiano?

Essa indagação reverberou ao longo de todo o século XX e orientou os artistas modernos a repensar seus pressupostos, dado que ninguém sabia responder se o caráter de arte da obra de arte estaria na obra em si ou no processo de feitura da mesma. Os *readymades* de Duchamp eram uma forma

---

<sup>2</sup>Cf. ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 209.

de apontar para a noção de que imagens e objetos jamais perdem a ligação com o mundo comum do qual foram retirados. Nesse sentido, o artista francês, investindo contra a figura do gênio criador, criticava a sacralidade que a obra possuía ao figurar nas salas resplandescentes do museu.

Assim, foi preciso que um segundo acontecimento – o surgimento da *pop art* e, particularmente, da figura de Andy Warhol no meio artístico em meados da década de 60 - desestabilizasse de vez as fronteiras sólidas da arte moderna para que fosse efetivamente constatado que, após o século XX, quem quisesse fazer uma hermenêutica da obra de arte não poderia deixar de se referir às manifestações artísticas de ambos os artistas.

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

Desse modo, é por sermos contemporâneos desses dois eventos singulares da história da arte que podemos nos confrontar com as fontes da tradição – através das quais os discursos e as práticas históricas que nos orientam foram forjadas - a fim de que se possa encontrar uma melhor compreensão da arte do nosso tempo e dos fenômenos que, apesar de nos serem tão próximos, se revelam cada vez mais carentes de entendimento.

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

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

emergência do fenômeno e deve, por isso, enfrentar-se de novo com as fontes e com a tradição<sup>3</sup>.

Sendo assim, ao investigar o problema do destino da arte do nosso tempo devemos colocar como incontornável o sentido da atividade produtiva, isto é, do fazer humano em seu complexo, do qual o fazer artístico é apenas um exemplo eminente.

Essa premissa vai ao encontro do próprio conceito de contemporâneo proposto por Agamben, ao qual se articula uma ligação indissolúvel com o passado e o arcaico. Para o filósofo, a contemporaneidade só pode ser experimentada por quem mantém uma relação singular com o próprio presente, na medida em que adere a este por meio de um anacronismo. Por esse motivo, o método arqueológico, porquanto busque em todo moderno e atual aquilo que jaz recoberto, é a única via de acesso ao nosso próprio tempo:

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto<sup>4</sup>.

### **Escavando as ruínas**

Os gregos, aos quais devemos a maior parte das categorias que orientam nossa realidade, dividiam a atividade do homem em um tríplice estatuto: a *poíesis*, o pro-duzir na presença que levava as coisas do não-ser ao ser e tinha o seu fim último como exterior a esse processo (“pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é ‘poesia’ ”<sup>5</sup>); a *práxis*, a esfera da ação que contém em si mesma o seu próprio fim e, por último, o trabalho, que não era propriamente tema de especulação porque era incompatível com a condição do homem livre, sendo reservado apenas aos escravos.

<sup>3</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009, p.124.

<sup>4</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 69.

<sup>5</sup> PLATÃO. *Banquete*, 205b. São Paulo: Abril S.A Cultural e Industrial, 1972.

Aristóteles, em uma passagem da *Ética a Nicômaco* retomada por Agamben em *O homem sem conteúdo*, livro do autor italiano que se porta como um manifesto contra a estética, torna explícita esta diferença:” E não pode ser arte porque o criar e o fazer são genericamente diferentes, posto que o criar visa a um fim que é distinto do ato de criar, enquanto no fazer o fim não pode ser outro senão o próprio ato, ou seja, fazer bem é em si mesmo o fim.”( *Ética à Nicômaco*, VI, 1140b)<sup>6</sup>.

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

Segundo a leitura do autor italiano, para o filósofo grego a produção na presença operada pela *poíesis* tinha o caráter da *enérgeia*, isto é, de um estar-em-obra. A obra de arte, o *ergon*, era uma forma estacionária que se possuía no próprio fim em contraposição aos materiais que existiam no caráter da *dynamis*, ou seja, na forma de pura potencialidade. É por isso que Aristóteles pode dizer que a madeira está em potência, mas quando adquire uma forma, um *eidos*, encontra seu estatuto enérgico. É importante notar que a *poíesis* não se referia apenas às obras de arte, mas a todo objeto capaz de encerrar-se em uma unidade formal. Nesse caso, a atividade de um artesão que faz uma mesa também era considerada uma atividade poiética.

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

Para os gregos, o cerne do fazer artístico era a experiência que a obra abria no mundo para os homens. Ademais, a obra fundava valores no mundo grego, através da possibilidade de se alcançar a verdade, concebida como des-

---

<sup>6</sup> ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1140b. Bauru, SP: Edipro, 2009, p.183. Embora a tradução não seja satisfatória, a passagem se mostra fácil de entender se tivermos em mente que o verbo *criar* traduz o termo grego *poíesis*, ao passo que *fazer* traduz *prâxis*. A tradução de Agamben para ambos é, respectivamente, *pro-duzir*, no qual há uma clara referência à Heidegger, e *agir*.

velamento, por meio da obra o artista possuía tanta importância no mundo grego quanto qualquer artesão e era impossível pensar que as obras de arte estivessem dispostas no mundo à serviço de algum tipo de fruição estética ou juízo de gosto dos espectadores.

Por sua vez, a *práxis* se referia a um tipo de atividade que esgotava em si mesma seu próprio fim. A raiz etimológica da palavra *práxis* deriva do verbo “atravessar”, da palavra “limite” ou “passagem” e tem a ver com a ideia de que os homens atravessam a própria ação e a determinam. Segundo Aristóteles, atividades como a filosofia e a política seriam fazeres práticos e, por isso, eram consideradas como atividades superiores no mundo grego.<sup>7</sup>

No curso da tradição ocidental, essa triplice divisão do “fazer” humano foi obscurecida e quando esse processo se cumpre na época moderna não há mais nenhuma possibilidade de se distinguir *práxis*, *poíesis* e trabalho.

Os latinos traduziram *poíesis* como *agere* ou como *operari*, como um agir que põe em obra. O *ergon* e a *enérgεια*, que nada tinham a ver com a ação, mas designavam o modo de estar na presença, tornaram-se *actus* e *actualitas*. O que houve a partir desse momento foi a transposição de toda uma rede de práticas e discursos que articulavam sentidos distintos para o único plano da efetualidade, na qual ser e praxe mantêm uma relação circular, em que um define o outro. Como comenta Heidegger acerca da tradução dos conceitos gregos:

O pensar romano assume as palavras gregas, traduzidas sem a experenciação igualmente originária que corresponda ao que elas dizem, sem a experencial palavra grega. Com este traduzir começa a carência de chão firme do pensamento ocidental<sup>8</sup>.

Assim, o “fazer” do homem é determinado como atividade produtora de um efeito real (o *opus* do *operari*, o *factum* do *facere*, o *actus* do *agere*), cujo valor é determinado em função da vontade que nela se exprime, sua relação com a criatividade e com a liberdade, conforme comenta Agamben:

<sup>7</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio, *O homem sem conteúdo*. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2012. Cap. 7 e 8

<sup>8</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010, p.53.

No que concerne à obra de arte, isso significa que o acento é deslocado daquilo que para os gregos era a essência da obra – isto é, o fato de que, nela, algo viesse ao ser a partir do não ser, abrindo assim, o espaço da verdade (*a-létheia*) e edificando um mundo para a habitação do homem na terra -, ao *operari* do artista – isto é, ao gênio criativo e às particularidades características do processo em que ele encontra expressão<sup>9</sup>.

Após essas considerações extraídas do primeiro livro do filósofo italiano, *O homem sem conteúdo*, é interessante notar que Agamben retoma o tema em outras duas obras: *Meios sem fins*, no ensaio sobre o gesto, e em seu último livro publicado no Brasil, *Opus Dei*, no qual faz uma genealogia do ofício. Em ambos, o pensamento do autor introduz uma noção que será importante no decorrer da sua obra: a ideia de que entre *poíesis* e *prâxis*, haveria uma terceira modalidade no que diz respeito ao estatuto da ação do homem.

As duas dimensões que correspondem à *poíesis* e à *prâxis* na tradução latina são, respectivamente, *facere* e *agere*. Mas, além destas, existiria uma terceira modalidade comentada por Agamben e explicitada por Varrão em *De lingua latina*: o termo *gerere*, de onde a palavra gesto deriva etimologicamente. Assim, Agamben reproduz a citação de Varrão:

Pode-se de fato fazer (*facere*) algo e não atuá-lo (*gerere*), como o poeta que faz o drama mas não atua ( *agere* significa também recitar): ao contrário, o ator atua o drama, mas não o faz. Assim o drama é feito pelo poeta, mas não atuado, e pelo ator é atuado, mas não feito. Ao contrário, o imperator ( o magistrado investido de poder supremo), com relação ao qual se usa a expressão *res gerere*, nisso não faz nem age, mas *gerit*, isto é, assume e sustenta (*sustinet*), termo transferido daqueles que levam os pesos, na medida em que os sustentam<sup>10</sup>.

Logo adiante, o autor italiano comenta a citação de Aristóteles já mencionada neste artigo, introduzindo novas considerações sobre o tema - presentes também no ensaio sobre o gesto de *Meios sem fins* e em *A potência do pensamento* – articulando-as perfeitamente com a tese desenvolvida em *O homem sem conteúdo*.

<sup>9</sup>AGAMBEN, op. cit, 2012,p.120.

<sup>10</sup> VARRÃO. *On the latin language*, cit.,6,77, p.245, *apud* AGAMBEN, Giorgio. *Opus Dei: arqueologia do ofício*. São Paulo: Boitempo Editorial, p.89.

Assim, o que se verifica aqui é uma virada no que diz respeito ao paradigma político ocidental. Se em Aristóteles a esfera mais própria da política era a *prâxis*, a ação que se esgotava no próprio fim, na tradição romana o conceito que investe a atividade política é o *gerere*, na medida em que o magistrado que exerce tal função assume e sustenta suas ações.

Portanto, nessa nova ordem, a política não é nem o resultado externo de um fazer, nem uma dimensão que tem em si mesma seu próprio fim. A política é uma pura medialidade, isto que no vocabulário agambeniano pode ser chamado de meios sem fins, na medida em que é um tipo de ação que é definida pelo seu próprio exercício.

Desse modo, para Agamben, o campo político é a pátria da absoluta gestualidade humana, na qual o lugar ético aberto por essa possibilidade não tem a forma de um fazer nem de um agir, mas se exhibe como um suportar e assumir o mundo que nos cerca.

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

### **Arte contemporânea e gesto**

Tendo em vista a perda da obra de arte enquanto uma forma estacionária, de limites bem definidos, que vigia até a modernidade como o fim de um processo exterior ao agente que a produzia, a arte contemporânea instaura um momento privilegiado para pensar a própria dimensão da ação humana, na medida em que suas experiências mais significativas apontam para a impossibilidade de se atingir a dimensão concreta da obra. E, mesmo quando esta é atingida, como é o caso da *pop art* ou do minimalismo, não se pode falar em um fazer artístico propriamente dito, porque a criação que subjaz nessa forma de arte não é resultado da atividade do artista, mas de um deslocamento de materiais dispostos no mundo para a esfera da arte.

Assim, se o nosso tempo é tal que as obras de arte que se apresentam não são o fim de um processo que expropria o próprio agente da sua ação, o

que confere propriamente o valor artístico às obras nessa nova ordem cultural está em algum lugar que não o do fazer um objeto.

Segundo Arthur Danto, o paradigma dessa questão pode ser a obra *Brillo Box*<sup>11</sup>, de Andy Warhol, na medida em que o artista criou cópias idêntidas de sabão em pó da marca *Brillo* e as exibiu como se estivessem nas prateleiras dos supermercados.

Desse modo, o que faz com que as caixas de Andy sejam obras de arte e as caixas verdadeiras e idênticas sejam produtos industrializados, não é a materialidade de cada uma delas, mas o que o filósofo chamou de “Fim da Arte” – no qual meras coisas reais são alçadas ao mundo da arte, sem que haja diferença significativa entre elas -, conceito que invalidava as definições artísticas o que julgávamos constituir a essência delas.

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

Em contraposição, os vários desafios de Andy às definições dos filósofos e outros pensadores sobre a arte são insignificantes se comparadas às caixas de supermercado. Considerando que ele descobriu o exemplo de um objeto real e uma obra de arte, por que todas as coisas não podem ter um homólogo que seja obra de arte de maneira que, no fim, qualquer coisa possa ser uma obra de arte? Isso aponta, no mínimo, para uma nova era em que não se poderá distinguir as obras de arte das coisas reais, pelo menos em princípio – o que chamei de o “Fim da Arte”.<sup>12</sup>

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

---

<sup>11</sup> Obra iconográfica de Andy Warhol criada na década de 60, que sofreu múltiplas modificações no decurso de suas exposições.

<sup>12</sup> DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 94-95.

*arte* ao investigar a particularidade da coisa, do utensílio e da obra de arte, a obra não é apenas uma base coisal que, além disso, possui valor artístico<sup>13</sup>.

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

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

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

Segundo Agamben, o gesto, enquanto um conceito derivado do verbo latino *gerere*, é uma medialidade sem fim, que exhibe e suporta somente a si própria, ao passo que a *poiesis* era um meio para um fim e a *prâxis* um fim sem meios:

De maneira inversa, a introdução de um terceiro gênero de ação, que não se confunde com os dois precedentes, constitui uma novidade: se o fazer era um meio em vista de um fim, e o agir um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta os meios que se sustentam como tais no reino dos meios sem por isso tornarem-se fins.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Cf. HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Editora, 70, 2010, pp.93-94.

<sup>14</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Moyen sans fins: notes sur la politique*. Paris: Éditions Payot et Rivages, p. 68.

Assim, proponho o conceito de gesto para dar conta das experiências singulares da arte contemporânea, na qual a obra não se porta como o fim de um processo, mas sim como uma medialidade na qual estão imbricados artistas e espectadores – se é que ainda podemos utilizar esses termos - em uma relação de contingência. Mesmo que a obra esteja lá, não é garantido que saibamos o que fazer com ela. E, além disso, por muitas vezes o acontecer da obra se dá sem ao menos sabermos se estamos diante de uma obra de arte.

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

A estética, que tem em Kant a formulação final de um processo em curso, cinde a relação com a obra de arte em dois aspectos: por um lado, o da subjetividade artística sem conteúdo, por meio da qual o artista manipula todo e qualquer material sem qualquer relação com as representações; e por outro, o do juízo de gosto, que se mostra como única via de acesso à obra para o espectador. Hegel chamará essa cisão de dialética da laceração<sup>15</sup>.

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

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

## **Diante do abismo**

---

<sup>15</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2012, cap. 3.

Ao longo de todo seu trabalho, Agamben não cansa de frisar que a arte não é um fenômeno de ordem estética, mas pelo contrário, é um acontecimento essencialmente político e, por isso, resgatar a dimensão do gesto na arte contemporânea é de suma importância, já que, para Agamben, a política é “a esfera dos meios puros; em outros termos, da gestualidade absoluta e integral dos homens”<sup>16</sup>.

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

O que chamamos de obra de arte hoje é uma entidade complexa na qual os gestos dos homens se comunicam e produzem um laço invisível, algo que se desdobra em determinado tempo e espaço, por vezes sem deixar vestígio. Este laço invisível é a abertura oferecida pelo gesto. A partir de um estudo da obra *Aliento*, do artista colombiano Oscar Muñoz, uma melhor compreensão poderá ser encontrada sobre o tema.

### **A arte é um sopro**

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

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

---

<sup>16</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2002, p. 71.

Ao adentrar a sala onde está exposta apenas esta obra, o visitante se depara com os espelhos dispostos em um eixo horizontal sob a superfície branca da parede. Não há nada que comunique do que se trata a obra, ou como se portar diante dela, a não ser o título que, caso o visitante não entenda o significado em espanhol, acaba sendo apenas uma palavra vazia de sentido.

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

Quanto mais gavetas se encheram de um saber factual, tanto mais difícil tornou-se manejar a cômoda e colocá-la em ordem. Não é preciso que toda ciência específica se historicize e abandone com isso o terreno em que ela pode se fazer compreensível para as questões atuais. As respostas comprovadas que a disciplina conheceu certa vez não se mostram mais eficazes, tão logo sejam confrontadas com a experiência atual da arte e das mídias<sup>17</sup>.

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



Fotografia: Bernard Lessa

---

<sup>17</sup> BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 253

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

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

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

Aqui, defendendo a ideia de que a arte contemporânea, na medida em que se torna a exposição dos gestos, exemplifica essa tese de modo mais radical, respondendo ao apelo mudo da história da arte para libertar a obra de uma compreensão puramente estética. Segundo Agamben:

O que caracteriza o gesto é aquilo que não está em questão nem no produzir nem no agir, mas no assumir e no suportar. Dito de outro modo, o gesto abre a esfera do *ethos* como a esfera mais própria dos homens<sup>18</sup>.

A imagem do rosto do guerrilheiro que podemos chegar a ver ou não, e que logo desvanece no espelho, mostra que a tarefa da arte no nosso tempo é recuperar a dimensão do gesto como a potência mais cara para as manifestações artísticas. Não se trata mais de produzir a obra para alcançar a

---

<sup>18</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2002, p.63.

verdade mais alta ou de uma ação artística para fruição do belo, mas de uma prática pautada por uma ausência de finalidade, na qual artistas e espectadores participem de um acontecimento político:

A arte não é uma actividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso<sup>19</sup>.

Se a intenção de Oscar Muñoz fosse obter um efeito preciso para todos os visitantes, teria escrito instruções antes de apresentar *Aliento*. Mas o que está em jogo aqui é a desativação das funções comunicativas e informativas da obra, deixando como resto apenas a sua potência de dizer ou de não dizer algo. Em seu ensaio sobre Max Komerrell, Agamben retoma a questão sobre o gesto e a explicita deste modo:

Na perspectiva que nos interessa aqui, o que é um gesto? É satisfatório percorrer o ensaio sobre Kleist intitulado *O poeta e o indizível* para medir a centralidade e a complexidade do tema do gesto no pensamento de Komerrell e a insistência com a qual ele reconduz a cada vez a essa esfera a intenção última da obra. O gesto não é absolutamente um elemento não linguístico, mas qualquer coisa que mantém com a linguagem a ligação mais íntima, e, sobretudo, uma força que age na própria língua, mais antiga e original que a expressão conceitual: através do termo “gesto linguístico” (*Sprachegebärd*), Komerrell define esse nível da linguagem que não se esgota na comunicação e a atinge, por assim dizer, nos seus momentos solitários<sup>20</sup>.

Portanto, a tarefa do artista contemporâneo não é a de produzir conceitos sujeitos à interpretação. Na contemporaneidade, cada um deve assumir e suportar a perda de qualquer relação entre os homens e os conteúdos que outrora fundavam valores, incorporando os gestos no centro do processo artístico e na recepção das obras e vivendo a própria dilaceração

---

<sup>19</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Arte, Inoperatividade, Política*. Disponível em <<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf>> . Acesso em 13 fev 2014.

<sup>20</sup> AGAMBEN, Giorgio. *La puissance de la pensée*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2011, p.274.

como uma nova e autêntica relação com a arte, na qual a única experiência possível é a de se colocar permanentemente em um lugar limítrofe.

O espaço da arte contemporânea não é um território sólido, estanque e pacífico. Para ela, mais vale estar à beira do abismo do que com os pés fincados a terra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Arte, Inoperatividade, Política*. Disponível em <<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf>> . Acesso em 13 fev 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2012.

\_\_\_\_\_. *La puissance de la pensée*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2011.

\_\_\_\_\_. *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2002.

\_\_\_\_\_. *Opus Dei: arqueologia do ofício*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. *Signatura rerum: sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

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

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Bauru, SP: Edipro, 2009.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006

DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Editora, 70, 2010.

PLATÃO, *Banquete*. São Paulo: Abril S.A Cultural e Industrial, 1972.