



Recebido em: 25/07/2023

Aprovado em: 28/09/2023

Publicado em: 29/12/2023

**ALTERNATIVAS AO EXISTENTE: Agamben e o embaralhamento
entre arte e vida****ALTERNATIVES TO THE EXISTING: Agamben and the
entanglement between art and life****ALTERNATIVOJ AO TIO, KIO EKZISTAS: Agamben kaj miksiĝo
inter arto kaj vivo**Felipe Alves da Silva²**Resumo**

Gravitando em torno da estética relacional, o presente texto visa, na esteira de como alguns artistas buscam conceber formas novas de sociabilidade na esteira de Giorgio Agamben. Não se trata, pois, de um trabalho exaustivo sobre a obra do filósofo italiano, mas sim *aproximações* feitas a partir de sua obra no sentido de embaralhar arte e vida, estética e política, marcando vanguardas históricas que visavam fazer da vida arte. A noção de comunidade será operada para dar sentido a certa produção artística, certa produção teatral. O embaralhamento entre arte e vida gera novas formas de sociabilidade, uma *comunidade que vem*.

Palavras-chave: Comunidade. Arte. Sociabilidade.

Abstract

Gravitating around relational aesthetics, this text aims at how some artists seek to conceive new forms of sociability in the wake of Giorgio Agamben. It is not, therefore, an exhaustive piece on the work of the Italian philosopher, but rather *approximations* made from his work in the sense of shuffling art and life, aesthetics and politics, marking historical avant-gardes that aimed to make life art. The notion of community will be operated to give meaning to a certain artistic production, a particular theatrical production. The shuffling between art and life generates new forms of sociability, a *coming community*.

Keywords: Community. Art. Sociability.

Resumo

Moviĝante ĉirkaŭ la rilatigan estetikon, la nuna teksto celas, sekve de kiel kelkaj artistoj serĉas elpensi novajn manierojn socialiĝi, laŭ ideoj de Giorgio Agamben. Ne temas do pri laciga laboraĵo pri la verkaro de la itala filozofo, sed pri alproksimiĝoj faritaj ekde lia verko, kun la senco miksiĝi arton kaj vivon, estetikon kaj politikon, markante

² Doutorando em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) e professor substituto de Filosofia no Instituto Federal do Paraná (IFPR), campus Umuarama. E-mail: felipedasilva.eb@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5407-787X>.



historiajn avangardojn kiuj celis fari el vivo arton. Nocio pri komunumo estos ellaborita por sencigi certan artisman kaj teatran produktadon. Miksiĝo inter arto kaj vivo kreas novajn manierojn por socialiĝo, iu komunumo venanta.

Ŝlosilvortoj: Komunumo. Arto. Socialiĝo.

“[...] a Catástrofe é o horizonte insuperável do nosso tempo”, diz Paulo Arantes (2014, p. 39) na esteira de Günther Anders. Segundo o autor brasileiro, a era nuclear e a possibilidade real de um conflito nuclear – cuja expressão máxima se apresenta como destruição total³ da humanidade – inaugura um *novo tempo do mundo*, um tempo marcado pela possibilidade concreta de guerra nuclear, pelo uso de tecnologias disruptivas e também por mudanças climáticas e as consequências delas derivadas, um novo tempo que se apresenta como “fim de linha”⁴, um estado de exceção permanente que prenuncia o *início da ausência de futuro*: a “possibilidade de nossa aniquilação

³ Isso desencadeou a criação, em 1945, pelo comitê de cientistas atômicos da Universidade de Chicago – que haviam participado do *Manhattan Project* que resultou diretamente no desenvolvimento das primeiras bombas atômicas –, de um relógio do juízo final (no original, *Doomsday Clock*), cuja simbologia representaria a possibilidade concreta de destruição total por conflito nuclear através do imaginário do apocalipse (meia-noite) e termos relativos à explosão nuclear (contagem regressiva até zero) para transmitir ameaças à humanidade e ao planeta. Num recente anúncio do comitê, feito em 23 de janeiro de 2020, endereçado às lideranças políticas e cidadãos de todo o mundo, o Boletim de Cientistas Atômicos inicia afirmando que humanidade estaria *closer than ever*, a 100 segundos para a meia-noite: “*Humanity continues to face two simultaneous existential dangers – nuclear war and climate change – that are compounded by a threat multiplier, cyber-enabled information warfare, that undercuts society’s ability to respond. The international security situation is dire, not just because these threats exist, but because world leaders have allowed the international political infrastructure for managing them to erode*” (Bulletin of the Atomic Scientists. It is 100 seconds to midnight. In: MECKLIN, John [ed.]. 2020 *Doomsday Clock Statement*. Science and Security Board, 2020, § 3. Disponível em: <<https://thebulletin.org/doomsday-clock/current-time/>>. Acesso em: 20 mai. 23). Cf. também Franco Berardi, em *Depois do Futuro*, sobretudo no prefácio à edição brasileira em que o autor destaca a intenção da obra – publicada no aniversário de cem anos do *Manifesto Futurista* – em comparar o “*Zeitgeist depressivo* deste novo século ao espírito futurista que permeou profundamente a cultura do século XX, marcado pela *crença no futuro*” (BERARDI, 2019, p. 6. Grifo nosso).

⁴ Isso é visível também em Otília Arantes, sobretudo no texto *Urbanismo em Fim de Linha*, ao comentar sobre as dificuldades de se pensar o desenho urbano e as intervenções urbanas, o que implica dar à superfície desencantada das cidades cenários de uma “sociabilidade viva que há muito tempo *deixou de existir*”, em razão de um “traço desertificante da modernização”. A urbanização de grande parte das populações dos países tornou a massificação um fenômeno sem volta. “Em *sã consciência*”, continua a autora, “ninguém se furtaria ao dever de tornar as nossas cidades mais convidativas no que diz respeito não só ao prazer estético do viver bem (como diriam os Antigos), mas sobretudo ao imperativo social de utilizar os meios técnicos ao nosso alcance em função da melhoria material das condições de vida dos habitantes dos grandes centros metropolitanos (aliás, não tem mais cabimento falar em centros pois o que existe, na verdade, é uma grande rede urbana interligada). Mesmo assim, *tenho minhas dúvidas quanto às chances do desenho urbano se converter num instrumento eficiente de desenvolvimento da vida na cidade*. A própria expressão ‘desenho urbano’ (em lugar de planejamento), pelo que encerra de restrição, parece anunciar esse *estreitamento das possibilidades de mudança real* [...]” (ARANTES, 1998, p. 132. Grifo nosso).



definitiva como espécie, mesmo que jamais venha a ocorrer, representa a aniquilação definitiva de nossas possibilidades” (ANDERS apud ARANTES, 2014, p. 39). Trata-se de um anúncio, um indicativo de nossa obsolescência, que a existência humana “perdura à sombra da iminência da destruição planetária, a hora histórica em que passamos a viver não constitui mais uma época, mas um *prazo*, o tempo que resta” (ARANTES, 2014, p. 39). Em *Depois do Futuro*, mesmo que em caminho diferente de Arantes, Franco Berardi acaba por mostrar também essa condição “depressiva” do novo século, marcada pelo sentimento de melancolia, para sintetizar, um “Iluminismo obscuro”, que já não satisfaz o modelo do *Novecento* cujo “horizonte parecia brilhante, mesmo que o caminho até o futuro fosse pavimentado com sofrimento, miséria, dificuldades e luto inimagináveis”⁵. “O futuro”, complementa, “já não é mais percebido (tal qual no século passado) como fonte de esperança, como promessa de expansão e de crescimento. É um futuro amedrontador ao invés de promissor que aguarda essa geração, precarizada e altamente conectada” (BERARDI, 2019, p. 6). Imaginar “novos usos”, para usar um termo de Agamben, ou outros mundos e modos de vida possíveis e pensar alternativas à realidade do presente está contida nesse horizonte estreito cujas expectativas desvelam um futuro, no mínimo, não tão promissor.

Essa tentativa de *imaginar outros mundos possíveis*, no ato mesmo de vivê-los em comum, material e afetivamente, no campo das artes, durante certo tempo, tem levado a *crítica de arte a recorrer* não apenas à noção de heterotopia, mas também à ideia de *comunidade*. Destaque-se, por exemplo, as noções de comunidade, em Giorgio Agamben, Roland Barthes, Fernand Deligny, e Jacques Rancière, às quais tem se recorrido para pensar a possibilidade de se habitar de outro modo o mundo existente. (FABBRINI, 2018, p. 116)

A argumentação de Fabbrini também transita nesse contexto maior de fim das utopias, que prenuncia um novo horizonte de expectativas. Apesar de não ser o foco do

⁵ A expressão “iluminismo obscuro” estaria atrelada à percepção atual do futuro como algo ameaçador ao programa humanista. Também neste sentido caminha Kuitca em série datada de 2002, malgrado possível imprecisão na relação, precisamente nas noções de dissolução, esvaziamento, apagamento do mundo: “Nas imagens arquitetônicas tiradas da *Encyclopédie* de Diderot [...] dão impressão de haverem ficado em ruínas com o correr do tempo. O livro de Diderot representa o Iluminismo, o século das luzes, e a crença que ele alimentou na modernidade. [...] esses trabalhos podem apenas sugerir que o Iluminismo está desaparecendo de vista, ou talvez façam a afirmação ainda mais incisiva de que a tradição iluminista está em ruínas, como se vê na destruição das próprias páginas da enciclopédia e das imagens arquitetônicas que elas representam. A obra [de Kuitca] [...] não dá respostas inequívocas a essas perguntas. Mas faz o espectador refletir sobre a crise de uma modernidade esclarecida no mundo contemporâneo” (HUYSSSEN, 2014, p. 50-51).



presente estudo problematizar a noção de progresso e o sentimento “de fé na realização final da razão”, como diz Berardi (2019, p. 6), a despeito das barbáries, guerras e massacres, quer dizer, se o projeto da modernidade foi ou não concretizado, o ponto é que isso inaugura também uma mudança no “olhar para o futuro”, de pensar alternativas ao dado e estabelecido por vias que levariam a muitos lugares, mas que agora contrasta com um “estreitamento” das possibilidades, no qual o olhar para o futuro com otimismo foi eclipsado por esse “novo tempo” marcado pela mudança das utopias para as distopias – do olhar para as promessas não cumpridas da modernidade e da crise da imaginação utópica –, para uma noção de “fim de linha” e pessimismo com relação ao futuro.

Retornando ao que Fabbrini destacou sobre a tentativa de imaginar outros mundos possíveis, também essa falta de projeção utópica do futuro tem implicações na arte, sobretudo com o entrelaçamento entre arte e vida, por assim dizer, estética e política. Huyssen (2014, p. 54. Grifo nosso) vê isso na produção do argentino Guillermo Kuitca – “Quer tendessem para o apocalipse, quer para a utopia, eles [os modernistas clássicos] imaginaram alguma reconfiguração do mundo. *Tal consolo não existe em Kuitca. A melancolia inerente a toda representação impera, soberana*” –, que sugere *limites e términos* em vez de um “*éthos* de vanguarda”, que continua a trabalhar a partir das ruínas do modernismo “sem simplesmente abandonar a pintura em prol das instalações ou dos vídeos” (HUYSSSEN, 2014, p. 54). Em *Devolver uma imagem*, Didi-Huberman (2015, p. 206) fala em uma *restituição*, de que seria preciso “*instituir os restos: tomar* nas instituições o que elas não querem mostrar – o rebotalho, o refugio, as imagens esquecidas ou censuradas – para retorná-las a quem de direito, quer dizer, ao ‘público’, à comunidade, aos cidadãos”. Adota-se, para tanto, os filmes e instalações de Harun Farocki, ao mostrar “conjuntos de imagens que não tinham, de início, vocação para serem tornadas públicas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 207), num gesto político do não apropriar-se, mas de “devolver pontos de vista”, anexando “imagens encontradas”, tornando visível aspectos da sociedade que “poderíamos perceber por nós mesmos, se tivéssemos tempo e energia para o trabalho” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 212).



Despertando a raiva, suscitando o pensamento, Farocki “age pacientemente, sem efeitos de estilo, *sem aparecer*”, cuja modéstia é resultado de uma reflexão política: “Farocki definitivamente subscreve o fato de que *as imagens constituem um bem comum*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 212). Seguindo a leitura de Didi-Huberman, o “respeito exemplar” de Farocki pelas imagens que mostra e remonta é a *profanação* no sentido que Agamben (2007, p. 65) atribui a partir do direito romano: [...] se consagrar [...] era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar [...] significava *restituí-las ao livre uso dos homens*”. Trata-se de “não simplesmente abolir e cancelar as separações, mas *aprender a fazer delas um novo uso, a brincar com elas*” (AGAMBEN, 2007, p. 75. Grifo nosso), retirar delas o caráter sacro, devolvendo ao uso humano, tal como na imagem profanada de “Nossa Senhora de Belém”, logo após um ataque israelense, em 2004, em um local de culto católico na Cisjordânia. Farocki, com o “dom das imagens”, cumpre o papel de arrancar dos dispositivos a possibilidade de uso que eles capturaram, sendo essa precisamente a tarefa política da comunidade que vem. Em um “contágio profano”, um “tocar que desencanta” (AGAMBEN, 2007, p. 75), Farocki desmonta e remonta, devolvendo ao nosso uso aquilo que o sagrado separou e petrificou. Os novos usos da qual refere-se Agamben aparece em Farocki nas “remontagens interpostas” ao profanar as estratégias visuais do comércio internacional ou da indústria militar contemporânea, fazendo com que a “vida na prisão” ou a “maneira de manejar uma guerra” se torne “verdadeiramente *questão nossa e de todos*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 213).

Aquilo que ele [Farocki] nos restitui, tira na passagem em certas instituições que tentam – segundo estratégias evidentes de poder – se apropriar e, quando ele nos devolve, sabe que devolve a quem é de direito. Ele [Farocki] não é senão o atravessador (mas há todo um trabalho, já que é preciso, para “fazer passar”, ele mesmo passar entre as malhas de uma rede de controle muito fechada). Ele não fica com nenhum *copyright* nessa passagem: a mulher que passa na fotografia do *Album d’Auschwitz* ou as imagens do campo nazista de Westerbork não pertencem à obra de Farocki. Elas voltam a nós porque sempre nos concerniram, porque fazem parte do nosso patrimônio comum. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 212)

Na esteira do argumento, Fabbrini chama a atenção para a argumentação agambeniana presente em *A comunidade que vem* – considerado por Didi-Huberman como um dos “mais belos livros de Agamben”, porque justamente abriria um “campo de ressurgências” (cf. DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 148) –, na aposta de uma



“comunidade do ser qualquer”, na qual qualquer um, indiferentemente, encontra-se inserido, “não no sentido que seja indiferente quem dela participe, mas no sentido de que quem nela participa – qualquer um que seja, seja quem, ou como for – não é indiferente aos seus demais participantes” (FABBRINI, 2018, p. 116). Um “ser-tal” a habitar tal comunidade é tomado “independentemente das suas propriedades que identificam a sua inclusão em determinado conjunto, em determinada classe” (AGAMBEN, 1993, p. 12), ou seja, os predicados utilitários individualistas tão caros à sociedade capitalista *aqui* já não fazem sentido, pois “não remetem a uma identidade”, a “nenhum predicado real” (AGAMBEN, 1993, p. 68) que as defina, “mas tão somente ao pertencimento à própria comunidade” (FABBRINI, 2018, p. 116).

No limite, Agamben propõe alternativas que exigem-nos repensar as *formas-de-vida* tal como se constituem, no mesmo passo em que sugere a necessidade de repensar a política e a forma de vida adotada contemporaneamente, colocando em questão a identidade e os desejos subjacentes. Na apresentação que fazem da tradução brasileira da obra agambeniana “O que é o contemporâneo?”, Susana Scramim e Vinícius Honesko chamam a atenção de que uma comunidade humana tal constituída sob outros modos não seria uma comunidade em cuja política está a divisão e a partilha de uma ou outra classe de fundação comunitária (local de nascimento, língua, cor etc.), nem mesmo se trata de uma comunidade que se paute pelos predicados que dela se fazem ausente, quer dizer, “pela simples ausência genérica de condições de sua fundação (como uma comunidade negativa)”. Pelo contrário, dizem, trata-se de uma “comunidade do *ser tal como é* [...], cuja única diversão e partilha seja puramente existencial, isto é, uma comunidade em que a política seja a amizade” (SCRAMIM; HONESKO, 2009, p. 17).

Não à toa Agamben dirá que a política contemporânea falha em abordar tais questões fundamentais, tendendo a neutralizá-las e, com isso, perpetuando as estruturas de poder existentes: “O que está em questão”, comenta ele em entrevista, “é [...] a possibilidade de uma ação humana que se situe fora de toda relação com o direito, ação que não ponha, que não execute ou que não transgrida simplesmente o direito... E talvez ‘política’ seja o nome desta dimensão que se abre a partir de tal perspectiva, o nome do livre uso do mundo [...]” (AGAMBEN, 2005, s/p). No fundo, uma política que já não se



ocupa em regular os conflitos e controlar os antagonismos, mas que toma como seu objeto a própria forma de vida e, por assim dizer, suspende as questões políticas decisivas de quem somos nós e quem queremos ser.

É por isso que inicia a obra com a afirmação de que “o ser *que vem* é o ser *qualquer*”, um qualquer que não supõe sua singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum, “mas apenas no seu ser *tal qual é*” (AGAMBEN, 1993, p. 11. Grifo nosso), libertando-se do que Agamben chama de falso dilema entre “o caráter infável do indivíduo e a inteligibilidade do universal”: toma-se o singular independentemente de seus predicados particulares que o fazem cair em determinado conjunto ou classe, uma comunidade formada por singularidades não identitárias, singularidades *quaisquer*, cujo denominador comum é precisamente a impropriedade, a não-identidade, a constatação de que o “homem não é nem terá de ser ou de realizar nenhuma essência, nenhuma vocação histórica ou espiritual, nenhum destino biológico” (AGAMBEN, 1993, p. 38).

Fabbrini comenta a afinidade entre essa comunidade de singularidades e o conceito aristotélico de amizade, que aparece no texto de Agamben, “O amigo”, sobretudo na noção aristotélica de uma amizade *desinteressada*, de modo algum pensada nos moldes utilitaristas, porque a relação presente na amizade é de um “amor que nunca escolhe uma determinada propriedade do amado”, por isso desinteressada, o amigo quer “o seu ser tal qual é esse ser, [...] deseja o qual apenas enquanto tal”. “Os amigos”, continua Agamben, “não com-dividem algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são com-divididos pela experiência da amizade. A amizade é a condisão que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir na comunidade de singularidades é o próprio fato de existir” (AGAMBEN, 2009, p. 92). Isso também está presente n’*A comunidade que vem*: “[...] o amor nunca escolhe uma determinada propriedade do amado (o ser-louro, pequeno, terno, coxo), mas tão-pouco prescinde dela em nome de algo insipidamente genérico (o amor universal): ele quer a coisa *com todos os seus predicados*, o seu ser tal qual é. Ele deseja o *qual* apenas enquanto *tal* [...]” (AGAMBEN, 1993, p. 12).

Vale lembrar, no entanto, da ressalva feita pelo autor de que isso não significa ausência total, de que o homem não seja nem deva ser alguma coisa, que seja entregue ao



nada: há algo que o humano é e tem de ser, mas este algo não constituiria uma essência – portanto, fechada, enclausurada –, não é propriamente uma coisa: *é o simples fato da sua própria existência como possibilidade ou potência*. Seria justamente em manifestações ou ocupações artísticas não identitárias que tal comunidade de singularidades poderia ser experimentada.

Não se trataria de exigir do Estado o reconhecimento de qualquer reivindicação de identidade, até porque [...] as “singularidades quaisquer não podem formar uma *societas* porque não dispõem de nenhuma identidade para fazer valer, de nenhuma ligação de pertencimento para dar a reconhecer” [...]. Sua força de negatividade resultaria justamente de sua impessoalidade, entendida como a “dessubjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si” [...] do fato, enfim, “de que alguns homens co-pertencem sem uma representável condição de pertencimento” – mesmo que sob a forma de um simples pressuposto – “eis uma ameaça que o Estado não está disposto a tolerar. Onde quer que estas singularidades manifestem pacificamente seu ser *comum*, [...] haverá um *Tiananmen* (referindo-se ao protesto na Praça da Paz Celestial de Pequim, em 1989) e, tarde ou cedo, surgirão os tanques armados”. (FABBRINI, 2018, p. 117-118)

No figurar no horizonte da vida social formas de vida não totalizáveis, formas de habitar uma comunidade que nunca existiu – a propósito de como diz Pelbart (2010, p. 51) a partir de Jean-Luc Nancy –, uma comunidade só pensável como negação “da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesma”, uma comunidade que tenha por condição “precisamente a heterogeneidade, a pluralidade”. Trata-se da formulação de um conceito de comunidade como essa em que qualquer um, indiferentemente, pode dela participar, “um ser cuja comunidade não é mediada por nenhuma condição de pertença” (AGAMBEN 1993, p. 66), o que também possui implicações na crítica de arte: novos usos também serão pensados, mas em um plano mais delimitado ao contexto da obra de arte.

A propósito dos seminários ministrados por Roland Barthes no *Collège de France* em 1976-1977, girando em torno da questão “como viver junto”, a 27ª Bienal de São Paulo de 2006 também se propôs a um questionamento do tipo, edição marcada pela “extinção das representações nacionais”. “Como viver junto?” também implica refletir sobre o presente e projetar nele a emergência da mudança, de novos usos e possibilidades, tal qual se propôs a 31ª Bienal de São Paulo, cuja temática girou em torno de “como (...) coisas que não existem” poderiam ser projetadas no mundo da vida, de pensar alternativas ao presente. Sobre as aulas de Barthes, Fabbrini comenta que o



objetivo do autor era apresentar espaços cotidianos que “configurariam uma comunidade enquanto ‘Utopia do Viver-Junto idiorrítmico’”, cujo objetivo “não era refletir sobre uma ‘utopia social’, sobre ‘a maneira ideal de organizar o poder’, [...] mas ‘figurar ou predizer’ uma ‘utopia doméstica’” (FABBRINI, 2018, p. 118), regida pelo princípio do “lidar com o outro, não manipulá-los, renunciar ativamente às imagens (de uns, e de outros), evitar tudo o que pode alimentar o imaginário dessa relação” (BARTHES apud FABBRINI, 2018, p. 119). Talvez seja esse precisamente o ponto de distanciamento entre Agamben e Barthes, o primeiro na chave da ruptura com o presente, modificando as estruturas de poder, o segundo no enunciar da “utopia doméstica”, não propriamente uma utopia social (cf. BARTHES, 2003, p. 256), mas a compreensão da incapacidade da transformação radical da sociedade, apostando no estabelecimento de pequenas comunidades, procurando constituir modos de existência dentro da realidade existente.



Figura 1. Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free)*, 1992 – Installation view: 303 Gallery



Na relação entre estética e política, no entrelaçamento entre arte e vida, Fabbrini destaca como exemplo de “arte relacional” as intervenções do artista argentino Rirkrit Tiravanija que, em 1992, “transformou a sala de exibição e escritório da ‘Galeria de arte 303’, em Nova York, em um ‘espaço de encontros sociais’”, apresentando na sala vazia de exposição “dois potes de curry e um de arroz para oferece-los como almoço aos visitantes; armazenando no escritório da galeria os ingredientes da preparação da refeição” (FABBRINI, 2014, p. 45), ou em *The Land*, em que Tiravanija testa “novos modos de vida” em um laboratório na Tailândia, em suma, são intervenções cuja finalidade seria “construir ‘espaços e relações visando à reconfiguração material e simbólica de um território comum’”, redefinindo as atitudes comunitárias, constituindo novas formas de relação com o espaço e entre as singularidades que ali habitam. As intervenções de Tiravanija trazem à tona a preocupação e interesse do artista no *coming together*⁶, no ajuntamento de pessoas para fazer diferentes coisas.

“Mediante pequenos serviços” – corrobora Bourriaud – elas [as intervenções] “corrigiriam as falhas nos vínculos sociais” ao “redefinirem as referências de um mundo comum e suas atitudes comunitárias” [...]. sua finalidade seria *constituir* durante certo tempo, – agora nos termos de Tiravanija –, *novos espaços de interação* – “plataforma” ou “estação”: “um lugar de espera, para descansar e viver bem”, em que “as pessoas *conviveriam antes de partirem* em direções distintas” [...]. Seria, em suma, para o crítico, o curador, e o artista *um lugar de “esperança e mudança”*, porém “não nostálgico”, porque dissociado da ideia já devidamente arquivada, que orientou as vanguardas, – de utopia. (FABBRINI, 2014, p. 45)

⁶ Ver entrevista de Tiravanija, em 2014, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3Eixxg6F2KQ>>. Acesso em: 17/05/2023.



Figura 2. Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free)*, 1992 – Installation view: 303 Gallery

Vale lembrar, todavia, a recomendação de Fabbrini sobre a necessidade de se ter cautela na transposição dos conceitos agambenianos ao pensar formas de vida diferentes ao campo da arte – apesar de à primeira vista parecer guardar proximidades: segundo o autor, a comunidade tal qual formulada por Agamben não poderia ser equiparada sobretudo quando tomada em relação, por exemplo, com os conceitos de “arte relacional ou de política do anônimo”, a propósito de Nicolas Bourriaud e Jacques Rancière:

Essas formas de comunidade não podem, contudo, ser equiparadas às noções de arte relacional ou de política do anônimo, sem mais, porque tentam na resistência ao rolo compressor do evento, “a criação em estado nascente” [...]. Ressalta-se, como exemplo, dessa resistência o trabalho da Cia Teatral *Ueinz*, em São Paulo, composta por pacientes e usuários de serviços de saúde mental, coordenada por Peter Pelbart, que se furta seja a ‘arte institucionalizada’, na expressão de Félix Guattari, seja a jubilação conversacional da política institucional e do terceiro setor, como indica o próprio nome do grupo: *Ueizz*: “uma língua que significa a si mesma, que se enrola sobre si, língua exotérica, misteriosa, glossolálica”. (FABBRINI, 2014, p. 45)

Esses autores, cada qual a seu modo, se alinham ao entendimento de que não faz mais parte do “imaginário artístico”, para usar um termo de Fabbrini, o radicalismo que



intentaria na transformação estrutural e mudança social. Do mesmo modo, Tiravanija, na intervenção na Galeria 303 (Figuras 1 e 2) estaria projetando uma sociabilidade fictícia, porque pensada, planejada, controlada. O que importa a nós é que o “fim da ideia de que a arte possui poderes utópico-revolucionários, que orientou as vanguardas, não significa, entretanto, para estes autores, que a arte dita pós-vanguardista (como a arte relacional) não efetua crítica alguma à realidade do presente” (FABBRINI, 2014, p. 43). O ponto, portanto, seria de que apesar da observação do autor de que pensar novos usos ou novos modos de sociabilidade, o habitar de outro modo a realidade existente desvela-se no campo da arte de maneira pontual e fictícia, a intervenção de Tiravanija que transformou a sala de exibição em espaço de encontros sociais – a despeito de se tratar de uma sociabilidade artificialmente criada, manipulável, controlável –, a partir da aproximação com Agamben e Barthes, pode-se dizer, talvez, que cumpre precisamente essa tarefa de formulação de novos modos de constituição, ocupação e interação, de re-disposição dos objetos e redefinição das situações e encontros existentes, criando tal lugar de “esperança e mudança”, resistindo à sociedade do espetáculo.

Talvez teríamos de nos voltar às intervenções de Tiravanija sob esse olhar não mais das vanguardas, quer dizer, com o desejo de criar novos mundos a partir de novas relações, mas na aposta criar de novas relações valendo-se do mundo existente. Apesar do horizonte de expectativas decrescentes ao qual nos referimos inicialmente a propósito de Paulo Arantes, ainda que o campo de atuação política esteja mais restrito e se tenha um “estreitamento das possibilidades”, como diz Otilia Arantes (1998, p. 132), no entrelaçamento entre arte e vida, as intervenções das e dos artistas e a crítica de arte podem elaborar novas formas de habitar e de “imaginar outros mundos possíveis, no ato mesmo de *vivê-los em comum, material e afetivamente*” (FABBRINI, 2018, p. 116. Grifo nosso).

Mais recentemente, em uma série de artigos publicados desde o marco inicial da pandemia de COVID-19 na Itália, no portal *Quodlibet*, Agamben (2020) chama a atenção para os riscos ou implicações do distanciamento na sociabilidade, digamos, “pós-pandemia”. Sem entrar no debate suscitado pelas intervenções públicas de Agamben (sobretudo sobre decisões sanitárias tomadas pelos governos, alvo de crítica por Agamben), o ponto que o autor busca destacar nesta intervenção pública específica



seria justamente esse, ou seja, como pensar o *comum* se a subjetividade conhece tão somente o *espaço do quarto*? A crítica agambeniana caminha no sentido de questionar com pessimismo a *comunidade que vem* no pós-pandemia, sobretudo quando se uma vida política constituída a partir do medo e do distanciamento social, pois o problema é o *outro*, o contato *com-o-outro* ou *um outro* – no limite, uma sociedade em que o individualismo é levado às últimas consequências, já não havendo mais um denominador comum, um espaço em comum.

Ao buscar conceber uma comunidade política fora da chave da soberania, Agamben nos convida a reexaminar as bases que servem de sustentáculo das relações hierárquicas, que justificam o poder soberano. Trata-se de pensar o prenúncio ou anúncio de algo novo, desejado e esperado “em meio ao desespero vivido” – como diria Selvino Assmann (2007, p. 13) –, alternativas perante uma “normalidade pesada” que não parece deixar nenhuma possibilidade senão a *vida nua*. A recusa da noção de identidade, a busca por formas novas de sociabilidade, o ato de profanar, dar novos usos, restituir as coisas ao livre uso dos homens – tal se configurou parte da proposta agambeniana. Pensar continuamente alternativas de habitação do mundo existente ou, nos termos de Fabbrini, “imaginar outros mundos possíveis” (FABBRINI, 2018, p. 116), nesse momento, também deverá ser uma tarefa urgente da crítica de arte, significa dizer, a “incumbência rara”, como diz Pelbart, “de nos devolver a crença no mundo, neste mundo, neste presente, não crença na sua existência, da qual não duvidamos, mas crença nas possibilidades deste mundo de engendrar novas formas de vida, novos modos de existência” (PELBART, 2010, p. 50), em suma, novas possibilidades de vida em comunidade ainda que a ruptura violenta com o estabelecido não esteja mais no horizonte.

REFERÊNCIAS

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

AGAMBEN, Giorgio. **Política da Profanação**. Entrevista concedida à Folha de S. Paulo em 18.9.2005. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1809200505.htm>>. Acesso em: 22 mai. 23.



IΦ-Sophia

Revista eletrônica de investigação
filosófica, científica e tecnológica.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. O amigo. In: **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Una voce di Giorgio Agamben**. Disponível em: <<https://www.quodlibet.it/una-voce-giorgio-agamben>>. Acesso em: 16/06/2020.

ARANTES, Otília B. Fiori. Urbanismo em Fim de Linha. In: **Urbanismo em Fim de Linha e Outros Estudos sobre o Colapso da Modernização Arquitetônica**. São Paulo: EdUSP, 1998.

ARANTES, Paulo Eduardo. **O novo tempo do mundo**: e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014.

ASSMANN, Selvino J. Apresentação. In: **Profanações**. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARTHES, Roland. A utopia. In: **Como viver junto**. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BERARDI, Franco. **Depois do futuro**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

BULLETIN OF THE ATOMIC SCIENTISTS. It is 100 seconds to midnight. In: MECKLIN, John [ed.]. **2020 Doomsday Clock Statement**. Science and Security Board, 2020, § 3. Disponível em: <<https://thebulletin.org/doomsday-clock/current-time/>>. Acesso em: 20 mai. 23.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel. (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FABBRINI, Ricardo. Fronteiras entre arte e vida. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 17, dez. 2014.

FABBRINI, Ricardo. Arte pós-utópica: heterotopia e comunidade, In: VACCARI, Ulisses Razzante (org.). **Arte & Estética**. Marília/São Paulo: Oficina Universitária/Cultura Acadêmica, 2018.

HUYSSSEN, Andreas. Guillermo Kuitca: pintor do espaço. In: **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.



IΦ-Sophia

Revista eletrônica de investigação
filosófica, científica e tecnológica.

PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sonia. (orgs.). **Cartografia. Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

PELBART, Peter Pál. A arte de instaurar modos de existência que “não existem”. In: Bienal de São Paulo. (Org.). **Como falar de coisas que não existem**. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2014.

SCRAMIM, Susana; HONESKO, Vinícius Nicastro. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.