

The background of the cover is an abstract, textured composition. It features a color palette of deep blues, vibrant greens, and purples, with some areas appearing more like a fine-grained mesh or a light wash of paint. Faint, dark lines and shapes, possibly sketches or architectural outlines, are scattered across the surface, particularly in the upper and middle sections. The overall effect is one of depth and complexity, suggesting a philosophical or artistic theme.

**Giorgio Agamben**

**Creación y  
anarquía**

La obra en la época  
de la religión capitalista

Dado que sin duda el presente es el único lugar donde el pasado puede vivir, las universidades y los museos se tornan lugares problemáticos. Y si hoy el arte se ha vuelto para nosotros una figura –acaso la figura– eminente de ese pasado, entonces la pregunta que debemos hacernos es: ¿cuál es el lugar del arte en el presente?

La expresión *arqueología de la obra de arte* presupone que en sí misma la relación con la obra de arte hoy se haya convertido en un problema. Y puesto que, como sugería Wittgenstein, los problemas filosóficos son en última instancia preguntas sobre el significado de las palabras, ello significa que el sintagma *obra de arte* hoy es opaco, si no ininteligible, y que su oscuridad no tiene que ver tan sólo con el término *arte*, que dos siglos de reflexión estética nos han acostumbrado a considerar problemático, sino también y principalmente con el término, en apariencia más simple, de “obra”.

Sólo una genealogía de este concepto ontológico fundamental (pese a no hallarse registrado como tal en los manuales de filosofía) permitirá hacer comprensible el proceso que ha conducido a la práctica artística a asumir esas características que el así llamado arte contemporáneo lleva al extremo en formas inconscientemente paródicas.

## ÍNDICE

Nota

I. Arqueología de la obra de arte

II. ¿Qué es el acto de creación?

III. Lo inapropiable

IV. ¿Qué es un mando?

V. El capitalismo como religión

Referencias bibliográfica

Notas

# **CREACIÓN Y ANARQUÍA**

## NOTA

Los textos aquí publicados reproducen, con alguna variación, los de las cinco lecciones impartidas en la Academia de Arquitectura en Mendrisio entre octubre de 2012 y abril de 2013.

## I. ARQUEOLOGÍA DE LA OBRA DE ARTE

La idea que me guía en estas reflexiones sobre el concepto de obra de arte es que la arqueología constituye la única vía de acceso al presente. Es en este sentido que ha de entenderse el título "Arqueología de la obra de arte". Como ya propuso Michel Foucault, la indagación sobre el pasado no es sino la sombra proyectada de una interrogación dirigida al presente. Al tratar de comprender el presente, las personas –al menos nosotros, los europeos– nos vemos obligadas a interrogar el pasado. He precisado "nosotros, los europeos" porque me parece que, admitiendo que la palabra *Europa* tenga un sentido, este, como es obvio hoy, no puede ser ni político ni religioso, ni mucho menos económico, sino que consiste en que los europeos –a diferencia, por ejemplo, de los asiáticos y de los americanos, para quienes la historia y el pasado tienen un significado completamente distinto– pueden acceder a su verdad sólo por medio de la confrontación con el pasado, sólo echando cuentas con su historia. Hace muchos años, un filósofo que era también un alto funcionario de la Europa naciente, Alexandre Kojève, afirmaba que el *Homo sapiens* había alcanzado el final de su historia y ya no tenía ante sí más que dos posibilidades: el acceso a una animalidad poshistórica (encarnado en el *American way of life*) o el esnobismo (encarnado por los japoneses, que continuaban celebrando sus ceremonias del té, vaciadas, no obstante, de todo significado histórico). Entre unos Estados Unidos integralmente reanimalizados y un Japón que

mantiene su humanidad sólo a cambio de renunciar a todo contenido histórico, Europa podría ofrecer la alternativa de una cultura que se mantiene humana y vital incluso después del fin de la historia por cuanto es capaz de confrontarse con su propia historia en su totalidad y de conseguir a partir de esta confrontación una nueva vida.

Por ello, la crisis que Europa está atravesando –como debería ser evidente por el desmantelamiento de las instituciones universitarias y por la creciente museificación de la cultura– no es un problema económico (en la actualidad *economía* es una palabra de la agenda y no un concepto), sino una crisis de la relación con el pasado. Dado que sin duda el presente es el único lugar donde el pasado puede vivir, las universidades y los museos se tornan lugares problemáticos. Y si hoy el arte se ha vuelto para nosotros una figura –acaso la figura– eminente de ese pasado, entonces la pregunta que no nos podemos cansar de hacernos es: ¿cuál es el lugar del arte en el presente? (Y aquí querría rendirle homenaje a Giovanni Urbani, quien tal vez fue el primero en plantear de modo coherente la pregunta).

La expresión *arqueología de la obra de arte* presupone, por lo tanto, que en sí misma la relación con la obra de arte hoy se haya convertido en un problema. Y puesto que estoy convencido, como sugería Wittgenstein, de que los problemas filosóficos son en última instancia preguntas sobre el significado de las palabras, ello significa que el sintagma *obra de arte* hoy es opaco, si no ininteligible, y que su oscuridad no tiene que ver tan sólo con el término *arte*, que dos siglos de reflexión estética nos han acostumbrado a considerar problemático, sino también y principalmente con el término, en apariencia más simple, de “obra”. Incluso desde un punto de vista gramatical, el sintagma *obra de arte*, que usamos con tanta desenvoltura, no es fácil de entender ya que no es para nada claro si se trata de un genitivo subjetivo (la obra es hecha por el arte y pertenece a este) u objetivo (el arte depende de la obra

y de ella obtiene su sentido). En otras palabras, si el elemento decisivo es la obra o el arte, o una no mejor definida mezcla de ambos, y si los dos elementos proceden de mutuo acuerdo o si más bien se hallan en una relación conflictiva.

Ustedes saben, por lo demás, que hoy la obra parece estar atravesando una crisis decisiva, que la ha llevado a desaparecer del ámbito de la producción artística, en la cual la *performance* y la actividad creativa o conceptual del artista tienden cada vez más a ocupar el lugar de lo que acostumbrábamos a considerar *obra*.

Ya en 1967, un joven y excepcional estudioso, Robert Klein, había publicado un breve ensayo con el elocuente título de "L'éclipse de l'oeuvre d'art" ["El eclipse de la obra de arte"]. Klein proponía que los ataques de las vanguardias del siglo XX no estaban dirigidos contra el arte, sino exclusivamente contra su encarnación en una obra, como si el arte, en un curioso impulso autodestructivo, devorara aquello que siempre había definido su consistencia: su propia obra.

Lo que demuestra que las cosas son efectivamente así es el modo en que Guy Debord –quien, antes de fundar la Internacional Situacionista había formado parte de las últimas alas de las vanguardias del siglo XX– resume su postura respecto del problema del arte en su tiempo: "El surrealismo quiso realizar el arte sin abolirlo, el dadaísmo quiso abolirlo sin realizarlo, nosotros queremos abolirlo y realizarlo al mismo tiempo". Es evidente que lo que debe ser abolido es la obra, pero es igualmente evidente que la obra de arte debe ser abolida en nombre de algo que, en el propio arte, va más allá de la obra y exige ser realizado no en una obra pero sí en la vida (en coherencia con esto, los situacionistas pretendían producir no obras sino situaciones).

Si hoy el arte se presenta como una actividad sin obra –aunque, por una contradicción interesada, artistas y *mar-*



*chands* continúan exigiéndole que tenga un precio—, esto ha podido suceder porque había quedado sin pensar el ser-obra de la obra de arte. Creo que sólo una genealogía de este concepto ontológico fundamental (pese a no hallarse registrado como tal en los manuales de filosofía) permitirá hacer comprensible el proceso que —según el conocido paradigma psicoanalítico del retorno de lo reprimido en formas patológicas— ha conducido a la práctica artística a asumir esas características que el así llamado arte contemporáneo lleva al extremo en formas inconscientemente paródicas. (El arte contemporáneo como retorno en formas patológicas de lo reprimido “obra”).

Sin duda no es este el espacio para intentar trazar semejante genealogía; me limito más bien a presentar algunas reflexiones sobre tres momentos que me parecen de especial importancia.

Será necesario, en primer lugar, que ustedes se desplacen a la Grecia clásica, más o menos a la época de Aristóteles, es decir, al siglo IV a.C. ¿Cuál es la situación de la obra de arte y, más en general, de la obra y del artista, en ese momento? Bastante diferente de aquella a la que estamos acostumbrados. El artista, como cualquier otro artesano, está clasificado entre los *technitai*, o sea, entre aquellos que, mediante la práctica de una técnica, producen cosas. Su actividad, sin embargo, nunca es tenida en cuenta como tal sino que sólo es considerada desde el punto de vista de la obra producida. De esto da fe el hecho, sorprendente para los historiadores del derecho, de que el contrato que el artista estipula con el comitente nunca menciona la cantidad de trabajo necesaria sino sólo la obra que él debe proveer. Es por ello que los historiadores modernos suelen repetir que nuestro concepto de trabajo o de actividad productiva era del todo desconocido entre los griegos, quienes incluso carecían de un tér-

mino para él. Creo que debería decirse, más precisamente, que los griegos no distinguían entre el trabajo o la actividad productiva y la obra porque, en su opinión, la actividad productiva residía en la obra y no en el artista que la producía.

Hay un pasaje de Aristóteles en el que todo esto se expresa con claridad. Es un pasaje del libro *Theta* de la *Metafísica*, el cual está dedicado al tema de la potencia [*dýnamis*] y al del acto [*enérgeia*]. El término *enérgeia* es una invención de Aristóteles –los filósofos, como los poetas, necesitan crear palabras, y la terminología, con razón se ha dicho, es el elemento poético del pensamiento–, pero para un oído griego es inmediatamente inteligible. “Obra”, “actividad”, en griego se dice *érgon*, y el adjetivo *énergos* significa “activo”, “operante”: *enérgeia* significa, entonces, que algo está “en obra”, “en actividad”, en el sentido de que ha alcanzado su fin propio, la operación a la que está destinado. Curiosamente, para definir la oposición entre potencia y acto, *dýnamis* y *enérgeia*, Aristóteles emplea un ejemplo extraído precisamente de la esfera que nosotros definiríamos como artística: Hermes –dice el filósofo– está en potencia en la madera aún sin esculpir, está en obra, en cambio, en la estatua esculpida. La obra de arte, por lo tanto, pertenece constitutivamente a la esfera de la *enérgeia*, la cual, por otra parte, remite con su propio nombre a un ser-en-obra.

Y aquí comienza el pasaje (1050a21-35) que me interesa leer con ustedes. El fin, el *télos* –escribe– es el *érgon*, la obra, y la obra es *enérgeia*, operación y ser-en-obra: En efecto, el término *enérgeia* deriva de *érgon* y tiende por ello a la completitud, la *entelecheía* (otro término forjado por Aristóteles: el poseerse en el propio fin). No obstante, hay casos en los que el fin último se agota en el uso, como en la vista [*ópsis*, la facultad de ver] o en la visión [el acto de ver, *hórsis*], en los que además de la visión no se produce nada; hay, en cambio, otros casos en los que se pro-

duce algo más, como por ejemplo a partir del arte de construir [*oikodomikè*], además de la operación del construir [*oikodómesis*], también se produce la casa. En estos casos, el acto del construir, la *oikodómesis*, reside en la cosa construida [*en toí oikodomounénoi*], ella llega a ser [*gígnetai*, "se genera"] y está al mismo tiempo en la casa. Es decir, en todos los casos en los que se produce algo más que el uso, la *enérgeia* reside en la cosa hecha [*en toí poiomúneoi*], como el acto de construir está en la casa construida y el acto de tejer, en el tejido. Al contrario, cuando no hay otro *érgon*, otra obra además de la *enérgeia*, entonces la *enérgeia*, el ser-en-obra, residiría en los sujetos mismos, como por ejemplo, la visión, en el vidente; la contemplación [la *theoría*, es decir, el más alto conocimiento], en el que contempla; y la vida, en el alma.

Detengámonos un momento en este extraordinario pasaje. Ahora comprendemos mejor por qué los griegos privilegiaban la obra respecto del artista (o del artesano). En las actividades que producen algo, la *enérgeia*, la actividad productiva auténtica, no reside, por mucho que esto pueda sorprendernos, en el artista, sino en la obra: la operación de construir, en la casa, y el acto de tejer, en el tejido. Y comprendemos también por qué los griegos no podían tenerles mucha estima a los artistas. Mientras que la contemplación, el acto del conocimiento, está en el que contempla, el artista es un ser que tiene su fin, su *télos*, fuera de sí, en la obra; o sea, es un ser constitutivamente incompleto, que nunca llega a poseer su *télos*, que carece de *entelecheía*. Por tal razón, los griegos consideraban al *technítes* un *banáusos*, término que denomina a una persona como alguien insignificante, no precisamente decorosa. Esto no quiere decir, obviamente, que no fueran capaces de ver la diferencia entre un zapatero y Fidias, pero –para ellos– ambos tenían su fin fuera de sí mismos: en el zapato, el primero, y en las estatuas del Partenón, el se-

gundo. En ambos casos, la *enérgeia* no les pertenecía. El problema, por lo tanto, no era estético sino metafísico.

Junto a las actividades que producen obras, hay otras sin obra –que Aristóteles ejemplifica en la visión y en el conocimiento– en las cuales la *enérgeia*, en cambio, está en el sujeto mismo. Va de suyo que estas son, para un griego, superiores a las otras, una vez más, no porque este pueblo no fuera capaz de apreciar la importancia de las obras de arte respecto del conocimiento y del pensamiento, sino porque en las actividades improductivas, como es precisamente el pensamiento [la *theoría*], el sujeto posee perfectamente su fin. La obra, el *érgon*, de algún modo es, por el contrario, un obstáculo que expropia al agente de su *enérgeia*, que reside no en él, sino en la obra. La praxis, la acción que tiene su fin en sí misma, es por ello, como Aristóteles no se cansa de reiterar, de algún modo superior a la *poíesis*, a la actividad productiva, cuyo fin está en la obra. La *enérgeia*, la operación perfecta, es sin obra y tiene su lugar en el agente. (Los antiguos distinguían consecuentemente las *artes in effectu* [habilidades en efecto], como la pintura y la escultura, que producen una cosa, de las *artes actuosae* [habilidades prácticas], como la danza y el mimo, que se agotan en su ejecución).

Me parece que esta concepción del actuar humano contiene en sí el germen de una *aporía* que tiene que ver con el lugar propio de la *enérgeia* humana, que en un caso –en la *poíesis*– reside en la obra, y en el otro, en el agente. Que no se trata de un tema irrelevante, o que, en todo caso, Aristóteles no lo consideraba así, está demostrado en la *Ética nicomaquea*, donde el filósofo se pregunta si existe algo así como un *érgon*, una obra que defina al ser humano como tal, en el sentido en el que la obra del zapatero es hacer el zapato, la del flautista es tocar la flauta y la del arquitecto, construir una casa. ¿O deberíamos decir, se pregunta Aristóteles, que mientras que el zapatero, el flautista y el arquitecto tienen cada uno su obra, el

ser humano como tal, en cambio, nace sin obra? Aristóteles descarta de inmediato esa hipótesis, que a mi entender es interesantísima, y responde que la obra del ser humano es la *enérgeia* del alma según el *lógos*, es decir, una vez más, una actividad sin obra; o donde la obra coincide con su propio ejercicio porque ya está siempre en-obra. Pero, podríamos preguntar, ¿qué sucede entonces con el zapatero, el flautista, el artista, en suma, el ser humano en cuanto *technítes* y constructor de objetos? ¿No será acaso un ser condenado a la escisión porque habrá en él dos obras distintas, una que le compete en cuanto ser humano y otra, exterior, que le compete en cuanto productor?

Si comparamos esta concepción de la obra de arte con la nuestra, podemos decir que lo que nos separa de los griegos es que, en cierto punto, a través de un lento proceso cuyos inicios podemos hacer coincidir con el Renacimiento, el arte se salió de la esfera de las actividades que tienen su *enérgeia* fuera de ellas, en una obra, y se desplazó hacia el ámbito de aquellas actividades que, como el conocimiento y la praxis, tienen en sí mismas su *enérgeia*, su ser-en-obra. El artista ya no es *banáusos*, obligado a buscar su completitud fuera de sí en la obra, sino, como el teórico, reivindica ahora el dominio y la titularidad de su actividad creativa.

Tal vez el momento crítico en que esta transformación encuentra su condición de posibilidad se da cuando, a partir del fin del mundo clásico y luego cada vez más a menudo en la teología medieval, se abre paso la concepción (a la que Erwin Panofsky le dedicó un estudio ejemplar) según la cual el arte no reside en la obra sino en la mente del artista y, más precisamente, en la idea por la que se guía al realizar su obra. La fuerza de esta concepción es que tenía su modelo en la creación divina. Así como la casa preexiste en la mente del arquitecto —escribe Tomás de Aquino—, de igual modo Dios creó el mundo conforme al modelo o la idea que existía en su mente. De

este paradigma deriva la desafortunada transposición del vocabulario teológico de la creación en la actividad artística, que a la sazón nadie había soñado con definir como creativa. Y es significativo que precisamente la praxis del arquitecto haya desempeñado un papel decisivo en la elaboración de este paradigma (lo que significa, quizá, que quien ejerce la arquitectura debería ser particularmente cuidadoso cuando reflexiona sobre su práctica; la centralidad y al mismo tiempo la problematicidad de la noción de "proyecto" deberían considerarse en esta perspectiva).

Pero lo que el artista ha ganado por una parte —la independencia respecto de la obra— lo pierde, por así decirlo, por la otra. Si posee en sí mismo su *enérgeia* puede afirmar así su superioridad por sobre la obra, esta se le vuelve en cierto sentido accidental, se transforma en un remanente de algún modo no necesario de su actividad creativa. Mientras en Grecia el artista es una especie de remanente dudoso o un presupuesto de la obra, en la Modernidad la obra es de algún modo un remanente dudoso de la actividad creativa y del genio del artista.

El lugar de la obra de arte se ha fragmentado. *Érgon* y *enérgeia* se disocian, y el arte —concepto cada vez más enigmático que la estética transformará luego en un auténtico misterio— ya no reside en la obra sino también y ante todo en la mente del artista.

La hipótesis que querría sugerir, llegado a este punto, es que el *érgon* y la *enérgeia*, la obra y la operación creativa, son nociones complementarias y, sin embargo, estancas, que forman, teniendo al artista como su medio, aquella que propongo llamar la "máquina artística" de la Modernidad; y no es posible, aunque se intente hacerlo una y otra vez, separarlas, ni hacerlas coincidir ni, mucho menos, jugar a una en contra de la otra. Es decir, se trata de algo así como un nudo borromeo que estrecha a la vez a la obra, al artista y a la operación; y como en todo nudo borromeo es imposible separar uno de los tres elementos

que lo componen sin romper irreversiblemente todo el nudo.

Quería invitarlos ahora a que nos desplazemos a Alemania, a principios de la década de 1920, pero no a los desórdenes y a los tumultos que marcan en esa época la vida de las grandes ciudades alemanas, sino al silencio y recogimiento de la abadía benedictina de [Santa] Maria Laach en Renania. Aquí, un oscuro monje, Odo Casel, publica en 1923 (el mismo año en que Duchamp termina o, más bien, abandona en un estado de "definitiva incompletitud" *El gran vidrio*) *Die Liturgie als Mysterienfeier* [La liturgia como celebración de los misterios], una suerte de manifiesto de lo que más tarde sería definido como Movimiento Litúrgico.

Los primeros treinta años del siglo XX fueron bautizados con razón como "la época de los movimientos". Y no sólo esto, tanto a la izquierda como a la derecha de los alineamientos políticos, los partidos les ceden su sitio a los movimientos (tanto el fascismo cuanto el movimiento obrero se definen como tales), pero también en el arte, en las ciencias (cuando, en 1914, Freud intentó definir el psicoanálisis, no encontró nada mejor que "movimiento psicoanalítico") y en cada aspecto de la cultura los movimientos sustituyen a las escuelas y a las instituciones. Es en este contexto en el que "la renovación de la Iglesia a partir del espíritu de la liturgia" emprendida por Maria Laach terminó por definirse como *liturgische Bewegung* [movimiento litúrgico], precisamente como muchas vanguardias de aquellos años se consideraban "movimientos" artísticos o literarios.

La asimilación de la práctica de las vanguardias a la de la liturgia, de los movimientos artísticos al movimiento litúrgico no es un pretexto. La doctrina de Casel en efecto se basa en la idea de que la liturgia (nótese que el término