

Reseña

Giorgio Agamben. *Creación y anarquía: la obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2019.

Leonardo Berneri¹

Si se quisiera replantear en términos de poética del ensayo la sentencia de Giorgio Agamben en las primeras líneas de *Creación y anarquía* acerca de que “el presente es el único lugar donde el pasado puede vivir” (10) para hacerla recaer sobre su propio trabajo, se podría decir que la escritura es el único lugar donde la lectura puede vivir. Como en ningún otro filósofo, en Agamben, la escritura es exploración y puesta al límite de lo leído. Agamben escribe en los intersticios de lo que los otros –Michel Foucault, Walter Benjamin, Gilles Deleuze– dejaron por decir, dijeron elípticamente o no supieron que decían. “Se trata [...] de percibir aquello que Feuerbach llamaba la ‘capacidad de desarrollo’ contenida en la obra de los autores que amo” (28). El filósofo como ventrílocuo: en el punto máximo de este procedimiento, sostiene Agamben, una y otra voz entran en una zona de indiferenciación y la escritura se vuelve impropia.

Pero Agamben es también, y ante todo, un lector de sí mismo. El procedimiento de percibir la capacidad de desarrollo que encierra algo y explotarla “hasta las últimas consecuencias” (28) –“encontrar y recoger” (28)

¹ **Leonardo Berneri** (San Lorenzo, 1991) es profesor de Lengua y literatura y Magíster en Literatura Argentina por la Universidad Nacional de Rosario con su tesis sobre la ficcionalización de la lectura en las novelas de Manuel Puig. Estudia Bibliotecología y se desempeña como docente y bibliotecario en escuelas de enseñanza secundaria. Actualmente escribe su tesis doctoral acerca de la obra de Elvio E. Gandolfo. Contacto: bernerileonardo@gmail.com.

aquello que ha quedado por decirse— también lo aplica a su propia obra. *Creación y anarquía*, el libro que reúne las cinco lecciones dictadas entre 2012 y 2013 en la Academia de Arquitectura de Mendrisio, es la exploración acerca de lo que sus propios conceptos creados en *Homo sacer*, su proyecto filosófico troncal, tienen para decir cuando se los hace hablar acerca de la obra de arte. Las categorías de “potencia de no”, “inoperosidad”, “máquina” y “uso”, reaparecen en un desarrollo rápido y preciso que hace del libro, si no una puerta de ingreso amable a la obra del filósofo (porque el carácter oral originario de los textos no lo tienta al didactismo), sí una condensación de sus modos, sus preocupaciones, las fuerzas que lo tensan y los intereses que lo mueven a pensar.

En “La arqueología de la obra de arte”, la primera de las lecciones, Agamben se propone pensar la obra de arte a partir del derrotero histórico de la idea de obra. La tesis que la sostiene es que el intento del arte contemporáneo de rechazar la encarnación del arte en una obra constituye un “retorno en formas patológicas de lo reprimido” (13), es decir, de la obra que no ha podido ser pensada en términos ontológicos: cuál es el ser-obra de la obra de arte. Si para los griegos las actividades que producen algo (ya sea una casa, un tejido o una estatua) no residían en el artista o el artesano sino en la obra acabada, para nosotros, al menos desde 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, tiene en sí mismas su *enérgeia*, su ser-en-obra” (18). En la Modernidad la obra acaba siendo un remanente de la mente del artista, donde reside el genio. Sobre estos tres elementos —la obra, el artista y la operación creativa—, sostiene Agamben, se yergue la “máquina artística” de la Modernidad. Cada uno supone al otro y es imposible suspender el funcionamiento de la máquina simplemente afirmando alguno de ellos sobre los demás o colocándolos en una relación opositiva. Los *ready-made* de Marcel Duchamp —“un asceta, ciertamente no un artista” (24)— aparecen aquí como el gesto que es capaz de explotar la máquina o, al menos, desactivarla.

“El *ready-made* ya no tiene lugar, ni en la obra de arte ni en el artista, ni en el *érgon* ni en la *enérgeia*, sino tan solo en el museo” (25).

En “¿Qué es el acto de creación?”, Agamben se hace eco de la idea de Deleuze de que el arte resiste, en términos políticos, a través de la liberación “una potencia de vida” (27) aprisionada u ofendida. En uso profanatorio del texto deleuziano, Agamben, el ventrílocuo, piensa la resistencia del arte no ya como una reacción a una fuerza externa sino como algo que se manifiesta internamente en la obra. La resistencia de la obra es resistencia a sí misma y a su potencia de expresión. En este punto, Agamben recurre a su desarrollo, presente ya en *El poder soberano y la vida desnuda*, del concepto aristotélico de “potencia de no”. La potencia de la obra de arte no se agota en el acto ya que algo en ella se resiste y se conserva. Esta resistencia se podría traducir como la crítica, la autorrepresentación, la autoinspección de la obra que, en el impulso creativo, se detiene y se mira a sí misma. Y en ese observarse a sí misma lo que la obra exhibe es su propia potencia suspendida: la obra exhibe su inoperosidad, la “desactivación del esquema potencia/acto” (39). Al volverse inoperosa, la obra, al igual que el viviente que se dedica a la vida contemplativa, se libera a la posibilidad.

“Lo inapropiable” es el nombre de la tercera lección, donde Agamben retoma su teoría del uso y de la propiedad, desarrollada en *Altísima pobreza: reglas monásticas y formas de vida*. “Ser pobre significa: mantenerse en relación con un bien inapropiable” (61). Este es el tipo de relación que tiene el escritor con la lengua: una relación de uso de algo inexorablemente ajeno. Los dos polos que tensan esta relación son el *estilo* y la *maniera*: el escritor se apropia de un estilo y a la vez se distancia de él a través de una *maniera*. “Todo uso es, en este sentido, un gesto polar: por una parte, apropiación y hábito; por la otra, pérdida y expropiación” (72-73).

Las últimas dos lecciones, “¿Qué es un mando?” y “El capitalismo como religión”, abandonan la indagación acerca de la obra de arte y se mueven al de la arqueología de la política moderna, el terreno específico del gran proyecto investigativo del autor. En la última de ellas, el proceso de desmaterialización del dinero, cuyo punto final decretó Richard Nixon al

anunciar la suspensión de la convertibilidad del dólar en oro, se presenta como intrínsecamente ligado al proceso de separación y pérdida de la relación entre lenguaje y mundo.

Se echa de menos en el libro la aparición del concepto de “nuda vida” que, al igual que los demás, podría tener mucho que decir si se lo hiciera habitar en el terreno de la literatura y las artes.