

Il *mundus patet* dell'opera d'arte  
Morte dell'arte e vita dell'opera in Giorgio Agamben

Francesco Lesce

Meditando sulle conseguenze di una celebre tesi hegeliana, Giorgio Agamben individua nel *topos* della «morte dell'arte» il momento più elevato di una riflessione sul destino dell'arte<sup>1</sup>. Quel che egli esige, in questo confronto, si evidenzia nel gesto che iscrive quel *topos* nell'orizzonte storico della metafisica occidentale e nel motivo di una sua radicale decostruzione. In tal modo, Agamben abbraccia una tradizione di pensiero – riconducibile ad Heidegger – che, pur assegnando ad Hegel la paternità filosofica del problema, respinge il vincolo di una referenza esclusiva alle fonti hegeliane. La fonte principale resta infatti la tradizione metafisica: la maniera in cui questa considera sin dall'inizio l'opera d'arte è sotto l'influsso di un determinato modo d'interpretare il fare dell'uomo, la forma del suo pro-durre che dà origine a qualcosa nella presenza. Invero, il tema della morte dell'arte riveste per Agamben una funzione paradigmatica nell'ambito di una ricerca focalizzata sulle difficoltà in cui si trova oggi la sfera della *poiesis* umana nell'attingere alla dimensione concreta dell'opera. Ma se il problema del destino dell'arte chiama in causa il problema del senso dell'attività produttiva dell'uomo nel suo complesso, è pur legittimo, su questo terreno, tributare all'arte contemporanea una specie di esemplarità filosofica. Tanto più che, soltanto oggi, siamo in grado di misurare gli esiti che le interne aporie alla forma del gesto artistico e allo spazio concreto dell'opera riverberano sulla possibilità stessa di definire lo *statuto poetico* dell'uomo. Proprio su questo sfondo va ripensato il nodo che stringe insieme due nozioni complementari e, per alcuni aspetti, incomunicanti della tradizione estetica: “opera” e “arte”. Qui il problema mostra il suo paradosso: tanto l'opera classica – per la quale ogni segno di particolarità soggettiva è tolto – quanto l'arte contemporanea – ove la libera abilità artistica giunge al punto di vanificare la dimensione concreta dell'opera – dimostrano che i due termini non

<sup>1</sup> G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 2005, p. 81.

---

 Il gesto che resta. Agamben contemporaneo
 

---

si tengono in identità immediata e fede salda. Lungi dal celebrare l'assenza d'opera, il gesto filosofico di Agamben mira a disattivare le forme tradizionali della relazione fra i due termini. Risalendo alla prima formazione del rapporto fra opera e arte, affiora così l'ipotesi che l'opera poetica sia, *ab origine*, un caso esemplare dello stato autocontemplativo in cui la «potenza di agire» dell'uomo trova la sua somma rivelazione, oltretutto la sua pace<sup>2</sup>. Nelle profondità di questo intreccio chiasmatico fra produzione e contemplazione, vita beata e poesia, prende forma l'enunciazione di un lascito che concerne l'attuale riflessione sul legame esistente fra l'umanità dell'uomo e l'opera dell'arte.

### 1. *La via archeologica*

Nel concepire la ricerca filosofica come un'archeologia, Agamben si chiede in che modo vada intesa l'*archè* verso cui tale archeologia regredisce. Se quest'ultima si dà come una storia, non potrà allora esimersi dall'interrogare la propria origine. Tuttavia, la particolare struttura temporale che qui è implicita, sin dalla prima formulazione kantiana, sembra orientare la ricerca verso un punto d'insorgenza che non è in alcun modo respinto nel passato<sup>3</sup>. Un problema analogo emerge in merito alla forma indoeuropea della lingua e della sua peculiare restituzione attraverso la comparazione filologica delle singole lingue storiche. In tal caso, l'indoeuropeo non va inteso alla stregua di un «evento archetipico separato *in illo tempore*», ma come una «tendenza presente e operante nelle lingue storiche»<sup>4</sup>. Muovendo da questo esempio di «storicità sincronica» si può evidenziare il paradosso implicito nell'archeologia: il tempo cui essa rimanda è – dirà Agamben – «un passato che non è stato mai vissuto e che non può quindi definirsi tecnicamente “passato”, ma è rimasto, in qualche modo presente»<sup>5</sup>. Su questo sfondo, l'*archè* cui l'archeologia rimanda «non è un'origine

<sup>2</sup> Idem, «Opera e inoperosità», in *L'uso dei corpi. Homo sacer, IV, 2*, Neri Pozza, Vicenza 2014, pp. 311-314.

<sup>3</sup> Il richiamo a Kant è qui rivolto alla sua «storia filosofica della filosofia», la quale, esponendo i *facta* della ragione «non può – dice Agamben – prenderli in prestito dalla narrazione storica, ma deve trarli dalla natura della ragione umana come un'archeologia filosofica» [*als philosophische Archäologie*]. Cfr. Idem, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 82.

<sup>4</sup> Idem, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 1978, p. 146; si veda, inoltre, *ibidem*, p. 48.

<sup>5</sup> Idem, *Signatura rerum*, cit., p. 102.

\_\_\_\_\_ Francesco Lesce, *Il mundus patet* dell'opera d'arte \_\_\_\_\_

presupposta nel tempo, ma, situandosi all'incrocio di diacronia e sincronia, rende intelligibile non meno il presente del ricercatore che il passato del suo oggetto»<sup>6</sup>.

Accanto alla postilla storico-filologica, l'analogia fra il risalimento archeologico e la psicanalisi è precisata alla luce del tentativo di accedere ad un passato che, lo si ricorderà, nello schema freudiano riverbera il suo essere-stato nei sintomi nevrotici: di esso l'analisi si serve per rinvenire il movente traumatico che ha generato e che permane nel cuore di tali sintomi. Questo passato non vissuto *sarà stato* soltanto quando il gesto dell'analista-archeologo lo avrà posto in essere, affrancandolo dai sedimenti che ne impediscono l'accesso proprio mentre essi assicurano al vissuto psichico uno sfondo familiare di relazioni ovvie perché implicite. Se dunque l'archeologia «risale a contropelo il corso della storia» è allo scopo di chiarire ciò che del presente storico è rimasto non tematizzato. L'elemento "preistorico" va perciò inteso quale *possibilità* che dimora fra le pieghe di fenomeni a noi contemporanei e perlopiù incompresi. «Nell'archeologia – scrive Agamben – si tratta [...] di accedere per la prima volta al presente»<sup>7</sup>. È in tale prospettiva che l'archeologo si assume il compito di neutralizzare i presupposti che concorrono a rendere opaca la visione dell'oggi. Non deve stupire, pertanto, se l'opera dell'*archè* collima con la disattivazione di quei medesimi presupposti<sup>8</sup>.

## 2. *Tra presente e passato*

Il ricorso all'archeologia si precisa alla luce di un radicale mutamento che coinvolge le più recenti forme di trasmissione culturale. A venire definitivamente in chiaro, nel corso del XX secolo, è il collasso del rapporto che vincola la civiltà europea al suo passato. La «nuova animalità», di cui Kojève decretò l'avvento, getta una luce sinistra sul declino delle tradizionali modalità di storicizzazione della verità dell'esserci nel suo rapporto col passato. Né deve meravigliare se in quest'orizzonte si è deciso di affidare alla nozione di «fine della storia» l'incarico di spiegare lo stato di latenza in cui entra la relazione con

<sup>6</sup> Ivi, p. 33.

<sup>7</sup> Ivi, p. 106.

<sup>8</sup> Sulla "presupposizione" si rimanda qui allo studio di F. Luzi, *Quodlibet. Il problema della presupposizione nell'ontologia politica di Giorgio Agamben*, Stamen, Roma 2017.

---

 Il gesto che resta. Agamben contemporaneo
 

---

valori – quali, ad esempio, la lotta e il lavoro – un tempo intrisi di contenuto umano nel senso di storico<sup>9</sup>. Su questo sfondo, l'archeologia è suggerita in risposta al divenire perturbante del passato, e, più in generale, al dissolversi di una storia progressiva intesa come durevole «opera dell'uomo». D'altra parte, è replicando al finire della storia che l'archeologo riapre il *mundus* ove il passato e il presente, i vivi e i morti tornano a parlarsi.

Se quel che di prezioso custodisce questo metodo merita oggi di esser ripreso nell'orizzonte di una riflessione sull'opera d'arte, è perché nell'arte – nel suo divenire in pari tempo puro gioco formale e oggetto di museificazione – la crisi della saldatura tra passato e presente ha raggiunto in sommo grado la sua rivelazione. Decisivo, a tale riguardo, è il fatto che l'archeologia presupponga «che il nostro rapporto con l'opera d'arte sia diventato oggi esso stesso un problema»<sup>10</sup>. Che si tratti di un problema non trascurabile lo testimonia il fatto che, nel contemporaneo, a venire in questione è il legame medesimo che dovrebbe saldare in unità l'*opera* e l'*arte*. Il motivo archeologico è qui occasionato dalla tendenza a dissolvere la solidità dell'opera, concomitante al definitivo ritrarsi delle tradizionali modalità di storicizzazione dell'esperienza umana. Non sarà per un caso se la ricerca di Agamben – da sempre attenta a chiarire il nesso fra opera e storia – trovi il suo momento di avvio in una riflessione sul destino dell'opera d'arte<sup>11</sup>. D'altra parte, la critica dell'estetica conferisce un rilievo singolare, in questa prima fase della ricerca, alla constatazione per la quale l'opera artistica ha smarrito la sua autorità tradizionale, per divenire l'oggetto dell'*aisthesis* dello spettatore e, in pari tempo, il principio formale,

<sup>9</sup> Cfr. A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études, réunies et publiées par Raymond Queneau*, Gallimard, Paris 1947; trad. it. di G.F. Frigo, *Introduzione alla lettura di Hegel*, Adelphi, Milano 1996, pp. 541-544.

<sup>10</sup> G. Agamben, «Archeologia dell'opera d'arte», in *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalistica*, Neri Pozza, Vicenza 2017, pp. 9-28. Su questo aspetto, un riferimento essenziale per Agamben è rappresentato dalle ricerche di Giovanni Urbani, di cui si veda, in particolare, *Per un'archeologia del presente. Scritti sull'arte contemporanea*, Skira, Losanna 2012.

<sup>11</sup> *L'uomo senza contenuto*, il primo volume di Agamben, fu dato alle stampe nel 1970 presso l'editore Rizzoli. Sulle tesi esposte dal nostro autore in questo scritto, ci limitiamo a segnalare: C. Salzani, *Introduzione a Giorgio Agamben*, Il Melangolo, Genova 2013, pp. 12-17; M. Ruvituso, *Giorgio Agamben y la destrucción de la Estética*, in «Boletín de Estética», XII, n. 34, Verano 2015-2016, pp. 7-43; L. Vigliarolo, *Estetica e logica dell'individualità. Agamben lettore della Kritik der Urteilskraft*, in A. Lucci, L. Vigliarolo, *Giorgio Agamben. La vita delle forme*, Il Melangolo, Genova 2016, pp. 95-110.

\_\_\_\_\_ Francesco Lesce, *Il mundus patet* dell'opera d'arte \_\_\_\_\_

l'*opus* di un *operari*<sup>12</sup>. Ne *L'uomo senza contenuto* Agamben fa notare che da tempi non remoti l'opera d'arte è considerata come il riflesso di un'abilità creativa puramente formale, e che, d'altro canto, sarebbe stato inconcepibile per gli antichi intendere l'opera quale rivestimento sensibile di un giudizio critico. Vi sono state epoche in cui l'opera traduceva immediatamente sentimenti religiosi e valori etici, offrendo all'uomo la misura essenziale della sua storicità.

### 3. Hegel, Croce e la «morte dell'arte»

Questo intimo legame costituisce per Hegel il concetto stesso dell'arte [*diese Einheit ist der Begriff der Kunst selbst*]: tanto più decisiva si rivela la sua tesi sul «carattere passato» dell'arte bella, in quanto essa nomina il transito che l'arte ha dovuto compiere per divenire il riferimento di un'abilità formale e l'oggetto di una scienza. All'arte, dirà Hegel, importa precisamente di «presentare la guisa sostanziale della coscienza di un popolo»<sup>13</sup>. Sotto questa luce,

l'artista che presenta un oggetto dovrebbe essere ispirato da tale oggetto, essere in unità con esso, cosicché la sua attività dovrebbe essere soltanto il portare a coscienza attraverso l'arte tale sostanzialità. In tal caso la produzione non è arbitrio dell'artista, il sostanziale è la sua fede, la guisa sostanziale nella quale egli sa il vero, e la sua attività soltanto la guisa formale del rendere rappresentabile. Perché l'artista faccia veramente sul serio, perché la sua opera proceda da lui stesso, è necessaria l'identità con la materia. L'artista deve credere nella sua materia, il suo sé naturale è in unità con la materia, e l'opera d'arte procede dall'interiorità non scissa. Questo è il rapporto fondamentale

<sup>12</sup> Il passaggio a questa concezione che pensa anche l'opera d'arte come *opus* dell'*operari* è, nella lettura di Agamben, il frutto di una trasposizione avvenuta nel mondo latino, per la quale le nozioni greche *Ergon* ed *enérgeia* diventano per i romani *actus* e *actualitas*, vengono cioè tradotte sul piano dell'*agere*, della «produzione volontaria di un effetto». Il pensiero teologico cristiano, nel pensare l'Essere come *actus purus*, vincola la metafisica occidentale all'interpretazione dell'essere come effettualità ed atto. Il culmine di questo processo in età moderna sancisce l'indistinguibilità tra *poiesis* – quale modo della verità, intesa come disvelamento – e *praxis*, intesa come fare nel senso di agire. In riferimento all'opera d'arte, la convergenza fra *poiesis* e *praxis* implica uno spostamento dalla verità (*aletheia*), e dalle forme *poietiche* del suo «venire alla presenza», all'*operari* dell'artista e alla sua prassi intesa come volontà: «cioè al genio creativo e alle particolari caratteristiche del processo artistico in cui esso trova espressione». Si veda G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, cit., pp. 105-106.

<sup>13</sup> G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H.G. Hotho*, a cura di A. Gethmann-Siefert, in Idem. *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, vol. II, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1998; trad. it. di P. D'Angelo, *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, Roma-Bari, Laterza 2011, p. 196.

---

 Il gesto che resta. Agamben contemporaneo
 

---

richiesto affinché l'arte sia presente nella sua interezza. Una grande epoca artistica esige tale intimità<sup>14</sup>.

In epoche nelle quali i frutti dell'arte ricavano la loro linfa dall'albero dell'eticità concreta di un popolo, sarebbe stato quantomeno inconcepibile studiare le opere come prodotti recisi da quell'albero: riflessi di un'abilità soggettiva e oggetti autonomi di una conoscenza. Ma «nella situazione alla quale siamo giunti, il rapporto è diverso. La materia si è allontanata dal sé, il raziocinio è divenuto libero, la materia si è fatta esteriore, in modo tale che l'arte è divenuta abilità formale, soggettiva, alla quale la materia è indifferente. È subentrata la critica»<sup>15</sup>. Con ciò – si legge poco più avanti nel manoscritto di Hotho – «l'arte è conclusa» [*Es ist damit die Kunst vollendet*].

Il fatto che la critica abbia potuto assumere questa preminenza trova la sua ragione nel carattere sempre più “estetico” della posizione di fondo nei confronti dell'arte nel suo insieme. La valutazione dell'arte che muove dal sapere su di essa indica già, e in maniera inequivocabile, il declinare di quel completo soddisfacimento che ora l'arte non garantisce più. Nell'edizione a stampa dell'*Estetica* curata da Hotho – la medesima cui attinge Agamben – il legame stringente fra l'avvento della critica, la fine dell'arte e il venire in chiaro della creazione artistica quale libera abilità formale e soggettiva, è così precisato:

Di contro all'epoca, ora, in cui l'artista, per nazionalità ed epoca, e nella sua sostanza, è collocato all'interno di una determinata concezione generale del mondo con il suo contenuto e le sue forme di rappresentazione, troviamo una posizione assolutamente opposta, che nel suo pieno sviluppo è divenuta importante solo oggi. Ai nostri giorni lo sviluppo della riflessione [*Reflexion*] e la critica [*Kritik*] presso quasi tutti i popoli e, presso noi Tedeschi, anche la libertà di pensiero, si sono impossessati degli artisti e, una volta compiuti anche i necessari stadi particolari della forma d'arte romantica, li hanno resi, per così dire, una tabula rasa sia nei riguardi della materia che della forma della loro produzione. L'esser legati ad un contenuto particolare e ad un modo di rappresentazione adatto esclusivamente a questa materia costituisce per gli artisti odierni qualcosa di passato [*etwas Vergangenes*], cosicché l'arte è divenuta un libero strumento che l'artista può maneggiare uniformemente secondo la misura della sua abilità soggettiva nei riguardi di ogni contenuto, di qualsiasi genere esso sia<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 197.

<sup>15</sup> Ibidem, pp. 197-198.

<sup>16</sup> G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke in zwanzig Bänden*, Theorie Werkausgabe, Bde. 13-15, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970; trad. it. di N. Merker – N. Vaccaro, *Estetica*, Einaudi, Torino 2012, Tomo I, pp. 676-677.

Il nodo da stringere, in questo caso, è il medesimo che unisce il ritrarsi dell'arte quale presentazione [*Darstellung*] sensibile e immediata dell'assoluto al ruolo principale assunto sia dall'abilità soggettiva dell'artista che dalla critica<sup>17</sup>. Il fatto che un pensatore come Heidegger prese spunto da queste tesi per tornare a riflettere sulla possibilità o meno per l'arte di manifestare in modo essenziale e necessario l'invio della verità che decide del nostro esserci storico, induce Agamben a «non prendere troppo alla leggera la parola di Hegel sul destino dell'arte»<sup>18</sup>. Ora, per quel poco che si consideri, in questa sede, la discussione sulla «morte dell'arte», va certamente evidenziata la distanza di Agamben dal giudizio che ha ispirato la lettura crociana della tesi di Hegel. Com'è noto, Croce scorgeva una «tendenza antiartistica» nel cuore dell'*Estetica*, attribuendo al filosofo tedesco di aver teorizzato la «morte dell'arte nel mondo storico»: tale sarebbe stata l'inevitabile conseguenza di un'analisi sulla relazione storica che l'arte moderna intrattiene con la filosofia. Dopo aver collocato l'arte nella sfera dello spirito assoluto, Hegel avrebbe dovuto poi concepirla come una forma imperfetta di conoscenza, ammettendo che essa trovasse il proprio superamento nelle forme più mature e adeguate che dello spirito assoluto costituiscono l'approdo ultimativo: la religione e la filosofia. Per non sottrarsi «all'esigenza logica del suo sistema», Hegel sarebbe stato dunque costretto a dichiarare la mortalità dell'arte, anzi, dirà Croce, «la morte già accaduta dell'arte»<sup>19</sup>. Senza dubbio in questa posizione si fa strada la consapevolezza del significato decisivo che la comprensione filosofica dell'arte assume nel processo che conduce alla sua fine. Tuttavia, Croce non sviluppa le implicazioni di questa novità, cogliendo in essa l'amaro stigma di una degradazione e, infine, di un decesso. Diversamente, per Agamben, «lungi dall'incarnare col suo giudizio, come riteneva Croce, una tendenza antiartistica, Hegel pensa, invece, l'arte nel modo più elevato possibile, e, cioè, *a partire dal suo autosuperamento*. Il suo non è in alcun modo un puro e semplice elogio funebre, ma una meditazione del problema dell'arte al limite estremo del suo destino»<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Questi temi hanno riscontrato un rigoroso approfondimento in M. Farina, *Critica, simbolo e storia. La determinazione hegeliana dell'estetica*, ETS, Pisa 2015, pp. 221-246.

<sup>18</sup> G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, cit., p. 80.

<sup>19</sup> Cfr. B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1912, p. 352. Per una critica della posizione crociana, si veda D. Formaggio, *La «morte dell'arte» e l'Estetica*, Il Mulino, Bologna 1983, pp. 33-37.

<sup>20</sup> G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, cit., p. 81.

---

 Il gesto che resta. Agamben contemporaneo
 

---

Nell'evidenziarsi di questo «limite estremo» la riflessione sul destino dell'arte trova orientamento nell'ipotesi di accedere in modo originale ad una nuova *poietica*. In tal senso, per il nostro autore si rivela decisivo il gesto che ripercorre a ritroso la tesi hegeliana, muovendo da un'indagine sulle sue conseguenze. La distanza da Croce risiede in questo caso nel fatto che, mentre questi si arrestò di fronte ai segni di ciò che vedeva come profondo decadimento di «un'arte depotenziata», simile – si diceva – alla «povera vita da privato di un gran signore decaduto»<sup>21</sup>, Agamben, al contrario, rinviene nel cuore della «morte dell'arte» la possibilità di un contro-movimento verso l'origine.

Che vuol dire, allora, che l'arte è andata oltre se stessa? Significa veramente che l'arte è divenuta per noi un passato? Che essa è discesa nella tenebra di un definitivo crepuscolo? O non vuol dire, piuttosto, che essa, compiendo il circolo del suo destino metafisico, è penetrata nuovamente nell'aurora di un'origine in cui non solo il suo destino, ma quello dell'uomo stesso potrebbe essere messo in questione in modo iniziale?<sup>22</sup>

#### 4. Senza contenuto

Il “nichilismo” cui attinge il suo fondamento la concezione estetica dell'arte richiama due realtà essenziali, le quali rimandano incessantemente l'una all'altra. Da un lato, v'è il libero gioco delle abilità formali dell'artista, dall'altro la comprensione dell'opera dentro le griglie del giudizio estetico. Anche in questo caso, Agamben sviluppa due aspetti del discorso hegeliano – la libertà dell'artista moderno e il rapporto di tipo speculativo con l'opera d'arte – nel tentativo di rinvenire in essi delle chiavi di accesso all'alienazione dell'esperienza artistica nell'era della metafisica compiuta.

α) Nel primo caso, l'opera dell'arte viene progressivamente a coincidere con l'operazione del genio artistico: si giungerà sino al punto di considerare l'opera un avanzo residuale della creazione artistica. Interessante è notare come la libertà dell'io poetico s'incarni in sommo grado nell'ironia romantica. Il nullismo creativo dei romantici, verso il quale Hegel non aveva lesinato critiche, esaltava in special modo la congiunzione problematica fra contenuto oggettivo e libera creazione,

<sup>21</sup> B. Croce, *La “fine dell'arte” nel sistema hegeliano*, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», diretta da B. Croce, 32 (1934), p. 433.

<sup>22</sup> G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, cit., p. 81.

tutta a vantaggio di quest'ultima. «*Ironia* significava che l'arte doveva diventare oggetto a se stessa e, non trovando più vera serietà in un contenuto qualsiasi, poteva d'ora in poi soltanto rappresentare la potenza negatrice dell'io poetico che, negando, si eleva continuamente al di sopra di se stesso in un infinito sdoppiamento»<sup>23</sup>.

Tale tendenza ad autonomizzare la libera operazione rispetto ai contenuti vincolanti dell'opera raggiungerà, nel cuore del XX secolo, il punto di estenuazione nell'idea di un'arte senz'opera. Forse nessuno come Yves Klein è riuscito per primo a raggiungere l'estremo limite di questo *détachement* tra opera e atto poetico. Riconoscendo nelle opere i resti inceneriti della sua arte (*mes tableaux ne sont que des cendres de mon art*<sup>24</sup>), Klein abolì l'opera approdando a quella che egli giudicava come unica soluzione al problema: «non fare più assolutamente nulla»<sup>25</sup>. Più interessante è notare che qui l'intenzione dell'artista non è rivolta contro l'arte quanto contro l'opera. Ma in questo modo, insieme all'opera collassa altresì l'operazione creativa. Così, ove il libero gioco delle abilità soggettive raggiunge il suo limite, viene meno sia la *poiesis* artistica che il suo risultato, ovvero l'opera d'arte come momento di condensazione di significati trasmissibili in una realtà storica. È in questa prospettiva che andrebbe riletta la critica di Hegel all'ironia romantica, quale tentativo di dissipare il rischio che il libero gioco delle abilità formali possa pregiudicare l'ipotesi stessa di un legame ancora possibile fra soggettività e oggettività. Per Hegel ciò risulterebbe inconcepibile ai fini di un'adeguata determinazione dell'opera artistica, in ragione di una concezione dell'ideale come *idea nella sua realtà storica*, che risulta normativa per la qualificazione sia dell'arte che del suo legame inalienabile con l'opera<sup>26</sup>.

β) Se ora volgiamo lo sguardo al tema del giudizio estetico, la strategia teorica di Agamben – al di là dei doverosi rimandi a Kant – appare animata dall'intenzione di ripensare l'idea hegeliana della necessità di una comprensione concettuale dell'arte alla luce delle critiche che, alla metà degli anni Trenta, Heidegger elaborava intorno all'iscrizione metafisica dell'opera nell'orizzonte del godimento artistico e dell'esperienza vissuta. Questo cortocircuito è fondamentale, a nostro

<sup>23</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>24</sup> Y. Klein, «L'évolution de l'art vers l'immatériel. Conférence à la Sorbonne», in *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, École Normale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2011, p. 133.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 236.

<sup>26</sup> Cfr. A. Gethmann-Siefert, *Einführung in Hegel Ästhetik*, Fink, München 2005, pp. 9-36.

---

 Il gesto che resta. Agamben contemporaneo
 

---

avviso, anche per un'altra ragione: esso ribadisce il nesso problematico fra arte e storicità. La tesi hegeliana è stata per sommi capi riepilogata: il suo nucleo di senso riposa nel transito dall'identificazione affermativa con l'opera dell'Assoluto, fondativa di una cultura storica, verso la mediazione riflessiva di una varietà di contenuti che, richiedendo un atteggiamento più libero e meno vincolato, si limitano a formare una cultura storica<sup>27</sup>. La tesi di Heidegger è altresì nota: fra le manifestazioni essenziali del mondo moderno vi è «il processo in virtù del quale l'arte è ricondotta all'orizzonte dell'estetica. Ciò significa che l'opera d'arte si trasforma in oggetto dell'esperienza vissuta»<sup>28</sup>.

Ora, è su questo sfondo che bisogna situare l'azione del dispositivo museale, poiché essa articola nel concreto spazio istituzionale il distacco fra la produzione artistica e l'evento della verità, così come – hegelianamente – fra l'opera d'arte e l'albero della vita etica. Detto diversamente: in quei luoghi ove l'autonomia dell'arte istituisce il proprio mondo trova una sua traduzione empirica il principio in forza del quale le opere sono null'altro che frutti recisi dall'albero della vita etica, destinati per questo a risvegliare soltanto lo stato sentimentale del soggetto<sup>29</sup>. Nel favorire la costruzione di immensi archivi memoriali in una forma che esalta il «valore di esposizione» degli oggetti, il museo fa sì che la relazione col tempo sia affidata all'interazione con opere sganciate dall'effettività dell'esperienza, dunque ricomprese nell'ordine del godimento estetico e impigliate nelle trame della critica. Le opere d'arte ora giacciono nelle teche e sui cataloghi ove la tradizione, smarrita la sua forza vitale, si rende accessibile soltanto come accumulazione di cultura.

Ma il castello della cultura – scrive Agamben – è oramai un museo, in cui, da ogni parte, il patrimonio del passato, nel quale l'uomo non può più in alcun modo riconoscersi, viene accumulato per essere offerto al godimento estetico dei membri della collettività, e, d'altra parte, questo godimento è possibile solo attraverso l'estraneazione che lo priva del suo senso immediato e della sua capacità poetica di aprire il suo spazio all'azione e alla conoscenza del-

<sup>27</sup> Eadem, «Arte e religione: un effetto sinergico», in F. Iannelli (a cura di), *Arte, religione e politica in Hegel*, Edizioni ETS, Pisa 2013, pp. 59-68.

<sup>28</sup> M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, in *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1950; trad. it. di P. Chiodi, «L'epoca dell'immagine del mondo», in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1999, p. 72. Si veda inoltre L. Amoroso, «L'arte muore nell'esperienza vissuta?», in *Da Kant a Heidegger. Saggi di estetica*, Edizioni ETS, Pisa 2017, pp. 119-132.

<sup>29</sup> Cfr. M. Heidegger, «Der Wille zur Macht als Kunst (1935-36)», in *Nietzsche*, Verlag Günder Neske, Pfullingen 1961; trad. it. di F. Volpi, «La volontà di potenza come arte», in *Nietzsche*, Adelphi, Milano 1994, pp. 86 sgg.

Francesco Lesce, *Il mundus patet* dell'opera d'arte

l'uomo. Così l'estetica non è semplicemente la dimensione privilegiata che il progresso della sensibilità dell'uomo occidentale ha riservato all'opera d'arte come il suo luogo più proprio: essa è invece il destino stesso dell'arte nell'epoca in cui, spezzandosi la tradizione, l'uomo non riesce più a trovare fra passato e futuro lo spazio del presente e si perde nel tempo lineare della storia<sup>30</sup>.

A questo punto, l'estetica può svolgere «lo stesso compito che la tradizione svolgeva prima della sua rottura», ma con una differenza fondamentale: alla tradizione estetica è dato di trasmettere il linguaggio dell'arte spogliato di ogni sua viva effettualità storica. Nel descrivere gli esiti di questo distacco, Agamben enuncia il suo lascito nell'immagine di un Angelo dell'estetica, che – inseparabile dall'Angelo benjaminiano della storia, le cui ali si erano impigliate nella tempesta del progresso – «fissa in una dimensione atemporale le rovine del passato»<sup>31</sup>.

Si noterà che la trasmissione della cultura nella forma museale non può far altro che ratificare esemplarmente l'estraneità dell'uomo al tempo della storia. Ciò avviene nell'unico modo in cui può darsi un accordo esperibile in forme intuitive fra passato e futuro: nella contemplazione malinconica e straniante di quel che al *Dasein* appartiene soltanto nell'elaborazione postuma delle teorie e dei giudizi. Qui riemerge l'efficacia della posizione di Heidegger intorno alla celebre sentenza hegeliana, cui il destino metafisico dell'arte non avrebbe, a suo giudizio, concesso ancora l'ultima parola. «La domanda resta sempre attuale: l'arte è ancora oggi una maniera essenziale e necessaria in cui si storicizza la verità decisiva per il nostro Esserci storico, o non lo è più? E se non lo è più, resta sempre da chiarire perché non lo sia più. L'ultima parola intorno a questa affermazione di Hegel non è ancora stata detta»<sup>32</sup>.

### 5. *L'archè dell'arte*

Se l'estetica è incapace di pensare la «struttura originale» dell'opera d'arte è perché, nel riferire il bello e l'opera all'esperienza vissuta – fonte paradigmatica per il godimento e per la volontà creativa – di-

<sup>30</sup> G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, cit., pp. 167-168.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 168. Il riferimento all'Angelo della storia è, in questo caso, mediato dalla lettura che nelle *Tesi sulla filosofia della storia* Benjamin proponeva della storia a partire da un'interpretazione dell'opera di Paul Klee, *Angelus Novus*. Mentre l'idea di un Angelo malinconico dell'estetica, Agamben la ricava dalla celebre incisione di Albrecht Dürer, *Melencolia I*.

<sup>32</sup> M. Heidegger, «Der Ursprung des Kunstwerkes», in *Holzwege*, cit.; trad. it. di P. Chiodi, «L'origine dell'opera d'arte», in *Sentieri interrotti*, cit., p. 63.

mentica l'origine che si rivela nell'atto poietico. Dimentica, in prima istanza, la verità insita nella distinzione greca tra *poiesis* e *praxis*, dalla quale lo statuto di quell'atto speciale venne alla luce.

Difatti, l'origine della *poiesis* è data dal potere di pro-durre una presenza, accedendo così ad una dimensione del tempo nella quale dell'esserci ne va, in ogni istante, del proprio passato e del proprio futuro. Da tutto ciò si vede chiaramente che una riflessione sul destino dell'arte configura l'ambito elettivo di una meditazione sullo statuto poietico dell'uomo, dal quale dipende la determinazione della storicità della sua esperienza. In questione è, in tal caso, nientemeno che il dispositivo di accesso alla storia: il divenire-*Dasein* dell'uomo entro un processo che chiama in causa la dimensione originaria e più autentica del tempo.

In realtà, qui ritorna a far luce il tema dell'*archè*, nel senso in cui l'atto poietico non presuppone l'uomo come essere-dato, ma lo istituisce nell'atto medesimo. L'origine, in tal senso, non è ipostatizzata e respinta nel tempo, ma assunta quale potenza trascendentale *storicizzante*: «è essa stessa – aveva suggerito Agamben in *Infanzia e storia* – che fonda la possibilità che vi sia qualcosa come una “storia”»<sup>33</sup>. Su questo sfondo occorre ora situare il valore istitutivo dell'atto poietico. Del resto, tali considerazioni assumono un rilievo peculiare nell'orizzonte di quella che, lungo l'intero arco della ricerca di Agamben, si delinea come «poetica dell'inoperoso». In breve: muovendo dal carattere esemplare dell'opera artistica si può evidenziare il nesso che la riflessione di Agamben stabilisce fra lo statuto originariamente *pratico* dell'esserci (l'*ergon* dell'uomo) e l'inoperosità intesa quale *archè* più autentica: intravista e ben presto respinta dal pensiero occidentale. Su questo livello va situata l'archeologia dell'opera d'arte: il suo terreno d'indagine deve infatti regredire al punto in cui, prima ancora che affiori al concetto, l'arte trova il suo atto logico-metafisico di fondazione.

È noto che, secondo il suo gesto caratteristico, Aristotele pensi l'opera come integrale attualizzazione di una potenza. *Enérghēia* – letteralmente «essere in opera», *en-ergon* – è in tal senso usato in opposizione funzionale a *dýnamis* (potenza). Distinguendosi, i due termini si definiscono a vicenda: il primo quale esito del dispiegamento produttivo dell'ente, il secondo quale dispositivo definito dalla necessità del suo esercizio. In questo quadro, il modo d'essere della potenza è tale in quanto esiste nella forma della *hexis* di una *sterēsis*, il possesso

<sup>33</sup> G. Agamben, *Infanzia e storia*, cit., p. 47. In questo caso era l'articolazione dell'irriducibile scarto tra lingua e discorso a rendere concepibile qualcosa come la storia.

di una capacità o abilità che signoreggia su una “privazione”, o *adynamía*. Per quel tanto che si cerchi d'intendere il senso che Agamben attribuisce al termine “inoperoso”, è a questa concezione della potenza che occorre risalire, poiché soltanto in riferimento ad essa lo statuto dell'atto poetico e dell'opera si chiariscono. Che si tratti di un problema rilevante già per Aristotele è testimoniato, secondo Agamben, da un passo dell'*Etica Nicomachea* (1097 b 22 sgg.), in cui il filosofo si chiede se esista qualcosa come un *ergon* che definisca non già l'auleta, lo scultore o l'artigiano, ma l'uomo come tale. È in tal contesto che Aristotele ipotizza che nessuna opera possa qualificare l'uomo come tale e che dunque egli sia «nato senza opera» (*argos*). L'ipotesi è ribadita nel *De anima* quando, al momento di definire l'intelletto umano (*nous*), Aristotele suggerisce che «esso non ha altra natura che l'essere in potenza» (429 a 21), lasciando così intendere che alcuna opera possa mai dissipare tale potenza. In questa tesi, che ai commentatori cristiani di Aristotele «non poteva che apparire scandalosa», Agamben ravvisa la chiave di accesso al possibile *désœuvrement* dell'uomo pervenuto al termine della storia<sup>34</sup>. Altrove Agamben suggerisce apertamente l'ipotesi che non si siano ancora misurate tutte le conseguenze di questa figura della potenza inoperosa, la quale nel donarsi, si conserva e accresce nell'atto. «Essa – egli scrive – ci obbliga a ripensare da capo non soltanto la relazione fra la potenza e l'atto, fra il possibile e il reale, ma anche a considerare in modo nuovo, nell'estetica, lo statuto dell'atto di creazione e dell'opera»<sup>35</sup>.

## 6. Sull'inoperosità

L'esigenza di ripensare l'opera d'arte sotto il segno dell'inoperosità sorge quando il circolo metafisico dell'arte ha raggiunto il pieno dispiegamento di sé nella teoria del “genio” inteso come libera volontà e forza creativa. Soltanto allora la ricostruzione di un tracciato archeologico sul destino dell'arte chiarisce la genesi di quel conflitto tra creazione e opera

<sup>34</sup> Idem, «L'opera dell'uomo», in *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza 2010, pp. 373-374. L'incarnazione ideale di questa «potenza perfetta» – che già Avicenna esemplificava nella figura di uno scriba nel momento in cui non scrive – è rappresentata da Bartleby, il noto personaggio del racconto di Melville. Si veda, al riguardo, Idem, «Bartleby o della contingenza», in G. Deleuze, G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1993, pp. 43-85.

<sup>35</sup> G. Agamben, *La potenza del pensiero*, cit., p. 295.

---

 Il gesto che resta. Agamben contemporaneo
 

---

che le avanguardie contemporanee hanno rivelato in sommo grado<sup>36</sup>. Come si è accennato (*infra*, nota 12) il passaggio ad una visione dell'opera d'arte intesa come *atto* di un *agire* volontaristico e soggettivo è interpretato da Agamben come il frutto di una trasposizione riconducibile alla cultura latina che fonda la concezione estetica dell'opera d'arte. In essa le nozioni greche di *Ergon* ed *enérghēia* vengono tradotte sul piano della «produzione volontaria di un effetto». Il culmine di questo processo in età moderna sancisce l'oblio della *poiesis* – quale modo della verità – a vantaggio della *praxis* intesa come volontà di un genio creativo.

Per cogliere i motivi genetici di questa relazione non pacificata fra opera e creazione occorre risalire nuovamente al modo in cui Aristotele intende il transito dalla *dýnamis* all'*enérghēia*. Il primato logico-ontologico dell'*enérghēia* sulla *dýnamis* spiega, fra le altre cose, perché il filosofo greco annoveri l'artista fra i *technitai* – cioè «fra coloro che, praticando una tecnica, producono cose» – senza mai ravvisare il tratto specifico della sua attività. Sul modello greco – suggerisce Agamben – «l'attività produttiva risiede nell'opera e non nell'artista che l'ha prodotta»<sup>37</sup>. Il passo in cui Aristotele evidenzia quest'aspetto si trova nel libro *Theta* della *Metafisica* (1050a 21-35): qui, per definire l'opposizione fra *dýnamis* ed *enérghēia*, lo Stagirita si serve dell'esempio di Hermes. Questi è in potenza nel legno non ancora scolpito, mentre è in opera nella statua scolpita. «L'opera d'arte appartiene, cioè, costitutivamente alla sfera dell'*enérghēia*»<sup>38</sup>. Di conseguenza, quest'ultima non risiede nell'artista ma nell'opera che è il *telos* cui tende la creazione. Accanto alle attività che producono opere, ve ne sono altre senz'opera, quali ad esempio la visione e la conoscenza, in cui l'*enérghēia* risiede invece nel soggetto che le compie. Il fatto che tali attività fossero giudicate superiori, spiega il motivo per il quale il *technites* era considerato dai greci un *banausos*: termine che riveste un'accezione spregiativa in relazione a chiunque pratici mestieri manuali, ovvero attività ove, diversamente dalla *theoria*, il soggetto non possiede il suo *telos*. In tal sorta, se l'attività improduttiva è giudicata superiore in virtù del luogo in cui si colloca l'*enérghēia*, vale a dire nell'agente, si dovrà giocoforza concludere che l'operazione perfetta è *senza opera*.

<sup>36</sup> Il conflitto cui si fa cenno si fa talmente radicale nel contemporaneo da rendere il sé dell'artista indiscernibile dall'opera d'arte. Su questo tema si veda Idem, «Opus alchymicum», in *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma 2014, pp. 113-142.

<sup>37</sup> Idem, «Archeologia dell'opera d'arte», cit., pp. 13-14.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 15.

Non deve meravigliare se Agamben rilevi «il germe di un'aporia» in questa concezione dell'agire umano per la quale l'*enérghēia* è collocata ora nell'opera, ora nell'agente. A ciò si aggiunga che la concezione moderna dell'opera d'arte dipende proprio dal transito che l'arte compie dalle attività che hanno la loro *enérghēia* fuori di esse all'ambito di quelle attività che, al pari della conoscenza, hanno in se stesse il loro essere-in-opera. Decisivo, infatti, è che l'artista è ora sempre più simile al teoreta: egli può dunque rivendicare «la padronanza e la titolarità della sua attività creativa»<sup>39</sup>, sino al punto da considerare l'opera inessenziale. Tuttavia, quando il luogo dell'opera si fa incerto – come accade nelle avanguardie – è lo stesso legame fra *ergon* ed *enérghēia* a rivelarsi problematico. Il discorso sull'inoperoso elabora tale *impasse* non già esaltando l'assenza d'opera – che semmai è l'esito di quel nodo borromeo che stringe insieme l'opera, l'artista e l'operazione – bensì ipotizzando un altro modo d'intendere la *dýnamis*. Difatti, il presupposto del primato logico-ontologico dell'*enérghēia* si fonda a sua volta sulla qualificazione della *dýnamis* come *potere-di*, cioè come potenza che si esaurisce nel fine e nella forma ove essa si raccoglie e, raccogliendosi, trova piena realizzazione (*entelecheia*). Perciò, se la sua definizione come *potere-di* costituisce il presupposto implicito della relazione fra *ergon* ed *enérghēia*, ripensando l'esistenza autonoma della *dýnamis* – cioè il fatto che essa si mantiene intatta anche come *potere-di-non* (*adynamía*) – è possibile accedere ad una nuova visione della *poiesis* artistica<sup>40</sup>. Già nel primo volume che inaugura il progetto *Homo sacer*, Agamben scriveva:

Tutto dipende qui da che cosa s'intende per "inoperosità". Essa non può essere né la semplice assenza d'opera né (come in Bataille) una forma sovrana e senza impiego della negatività. Il solo modo coerente di intendere l'inoperosità sarebbe quello di pensarla come un modo di esistenza generica della potenza, che non si esaurisce [...] in un *transitus de potentia ad actum*<sup>41</sup>.

È dunque la relazione tra artista, creazione e opera che va ora ripensata alla luce di un modo nuovo d'intendere l'esistenza e l'autonomia della potenza. Se dall'idea di *dýnamis* che non si esaurisce nell'*enérghēia*, ma continua a vivere in essa accrescendosi, si prende le mosse per ri-

<sup>39</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>40</sup> In quest'orizzonte, si veda Idem, «Che cos'è l'atto di creazione?», in *Il fuoco e il racconto*, cit., pp. 39-60.

<sup>41</sup> Idem, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 2005, p. 71.

---

 Il gesto che resta. Agamben contemporaneo
 

---

pensare l'arte, il modello di una suprema attività umana che, tramite un soggetto, si attualizza in un'opera valevole, immediatamente decade. Del resto qui l'estetica mette a nudo i paradossi che la sua preistoria ha originato e che si tratta ora di lasciar cadere ripensando da capo il luogo in cui la metafisica occidentale ha situato la *dýnamis*. Questo luogo originario è sede di un oblio fondamentale che, in ultima analisi, concerne l'antropogenesi: il divenire-*Dasein* dell'uomo quale possibilità, sempre aperta e mai compiuta, di accedere alla storia al di fuori di ogni destino biologico o sociale e da ogni compito predeterminato.

Parlare di «fine della storia» in tale orizzonte non vuol dire tributare ad una congiuntura storica l'onere di concludere il cammino dell'antropogenesi. Semmai è inscritta nella fine della storia la possibilità di ripensare l'apertura originaria dell'esserci come atto dallo statuto contemplativo: in esso la potenza di agire si accresce, anziché vincolarsi alla volontà e alla libertà soggettiva. L'arte, in quest'ottica, non è che la forma esemplare di una pratica in cui la potenza, lungi dal compiersi in un'opera, non cessa di donarsi infinitamente a se stessa. Vi è dunque arte perché l'uomo è un essere *argós*, che non è definito da alcuna operazione propria.

Qui il problema rivela i limiti di una tradizione in cui a prevalere sono state, da un lato il fine e la forma dell'opera – ove la potenza dell'artista rimase subordinata all'atto –, dall'altro la volontà creativa dell'artista, la cui abilità senza vincoli giunse a incenerire l'opera. Si dirà, a ragione, che l'auto-contemplazione della potenza può darsi solo in un'opera. Tuttavia in quest'atto «l'opera è disattivata e resa inoperosa, e in questo modo, restituita alla possibilità, aperta a un nuovo possibile uso»<sup>42</sup>. Questo non-luogo esemplare – in cui la creazione non distrugge l'opera, né si dissolve in essa, ma mantiene in vita una potenza di agire che vede accrescersi – è l'opera dell'arte.

Su questi temi il confronto con l'opera di Agamben può rivelarsi fecondo se si riconosce la profonda affinità con le ricerche dell'autore. Ciò non vuol dire in alcun modo trovarsi d'accordo su principi o concetti, né accettare improbabili modelli di azione politica ad essi ispirati. L'affinità, in questo caso, risiede nell'assumere le prime e ultime necessità inscritte nel cuore di un'interrogazione filosofica sull'inoperoso. In questo confronto, tutto deve rimanere aperto per una filosofia dell'arte che voglia porsi all'altezza di questo compito: pensare lo sta-

<sup>42</sup> Idem, «Opus alchymicum», cit., p. 141.

\_\_\_\_\_ Francesco Lesce, *Il mundus patet* dell'opera d'arte \_\_\_\_\_

tuto dell'atto di creazione artistica e dell'opera misurando tutte le conseguenze insite nell'apparire di questa figura della potenza che, donandosi a se stessa, «si salva e accresce nell'atto».

#### Abstract

Questo saggio è il risultato di un confronto prospettico con l'archeologia dell'opera d'arte di Giorgio Agamben. In esso si cercherà di tematizzare la relazione fra opera, arte e storicità a partire dal paradigma della «morte dell'arte». Nell'ottica di Agamben, tale paradigma rappresenta il momento culminante del destino metafisico dell'arte, e dunque il punto di riferimento di un'archeologia storica che intenda chiarire i motivi che hanno condotto ad una dissoluzione della dimensione concreta dell'opera nell'arte contemporanea. In quest'orizzonte, si tratta di precisare il ruolo che assume la nozione di «inoperosità». Si mostrerà come, lungi dal celebrare l'assenza d'opera, la nozione di inoperosità assume su di sé l'arduo compito di disattivare le forme tradizionali della relazione fra opera e arte. Si fa strada, così, l'ipotesi che l'opera d'arte sia null'altro che la manifestazione di un potere in grado di trattenere la potenza nell'atto di esprimersi. In altre parole, l'opera d'arte è un caso esemplare dello stato auto-contemplativo in cui la potenza di agire dell'uomo trova espressione.

*This essay is the result of a reflection putting in perspective the “archeology of the work of art” in Giorgio Agamben. The central theme is the relationship between work, art and historicity starting from the paradigm of the “death of art”. That represents the culminating moment of the metaphysical destiny of art, and therefore also the reference point of a historical archeology which is able to clarify reasons that led to a dissolution of the concrete dimension of the work in contemporary art. On this horizon, the role assumed by the notion of “inoperosity” is specified. It will be shown how, far from celebrating the absence of the work, inoperosity has the task of deactivating the traditional forms of the relationship between work and art. Thus an hypothesis makes its way: that the work of art is nothing less than the manifestation of a power capable of retaining potency in the act of expressing itself. In other words, the work of art is an exemplary case of the self-contemplative state in which the power of human action finds expression.*

Agamben, Hegel, death of art, aesthetics, work of art, inoperosity