

## Reinterpretar a modernidade

Entrevista de Thierry de Duve  
a Glória Ferreira e Muriel Caron

Bruxelas, 7 de fevereiro de 1997

### Percurso teórico

Gostaríamos de começar por um de seus últimos livros, *Du nom au nous*<sup>1</sup>, uma coletânea de ensaios escritos entre 1985 e 1995.

Vocês querem, então, começar pelo fim.

Na introdução o senhor apresenta uma espécie de balanço de seu percurso teórico. Após o otimismo utópico dos anos 70 e a retirada 'desiludida' da década de 1980, parece que o senhor, alguns anos depois, dá nova direção a sua reflexão...

*Du nom au nous* é simplesmente uma colagem de textos diferentes. De onde você tirou essa impressão?

Uma frase extraída desse livro nos parece particularmente significativa de seu posicionamento: "A modernidade em arte começa quando não sabemos mais entre quem e quem o pacto foi travado, quer dizer, quando a arte se dirige a todo mundo e não importa a quem (...), a modernidade termina, talvez, quando sabemos de novo entre quem e quem se trava o pacto, melhor dizendo, quando a arte não mais comporta endereçamento universal, não é mais do que uma peça especializada na indústria dos lazeres. Reinterpretar a Modernidade seria, afinal, a forma de sair do impasse em que se encontrariam as diferentes correntes vanguardistas dos anos 60 e 70..."

Eu não diria impasse. A palavra me parece muito fatalista, muito definitiva. Mas, já que pertenço a essa geração e meu interesse pela arte desperta nos anos 60, gostaria de começar por relatar minha própria experiência dessa época. De fato, no início dos anos 60 minha cultura artística era exclusivamente européia, idealista e voltada para a pintura abstrata, sendo Malevitch e Mondrian as duas figuras essenciais. Depois de meu bacharelado, comecei a desenvolver, entre 1963 e 1965, estudos de *design* em Hochschule für Gestaltung de Ulm, escola fundada por Max Bill, tendo a Bauhaus como modelo. Esse aprendizado orientou minhas opções ético-político-artísticas em direção a uma prática não mais denominada arte, mas que reconciliaria arte, sociedade, ciência e tecnologia, e terminaria por reformar o mundo pela estética. Uma atitude idealista e não menos confusa, pois na época líamos tanto Adorno quanto o semiólogo alemão Max Bense, por exemplo.

Prosegui meus estudos na Universidade de Louvain, onde era responsável por uma galeria de arte gerenciada pelos estudantes. Lá apresentei exposições de "arte construtiva belga", de "múltiplos" e de arte cinética, sobretudo com alguns artistas latino-americanos, como Jesus Rafael Soto ou Julio de Parc, assim como François Morellet... e, devo confessar, recusei expor Marcel Broodthaers, que me foi proposto por Bernard Giron, o filho do diretor do Palais des Beaux-

Arts, Robert Giron. Isso, porque, na época, Broodthaers reivindicava uma Pop Art belga, e eu não compreendi que ali estava subentendida profunda ironia. Portanto, um de meus primeiros choques estéticos (eu não falo da infância, se bem que ela seja essencial, já que minha mãe, pintora aquarelista, me iniciou no desenho levando-me aos museus) foi a descoberta da Pop Art, em 1964, quando fui pela primeira vez aos Estados Unidos. Essa arte de constatação [*art du constat*], que abordava contundentemente a vulgaridade do mundo, chocavam-se com minha cultura abstrata, idealista e construtivista. Essa aparente contradição em minhas escolhas estéticas constituía, no começo dos anos 70, o ponto de partida de minhas indagações teóricas.

#### E os acontecimentos de maio de 68? Como o senhor os vivenciou?

Eu estava em Louvain então. Como todo mundo, participei das ocupações de anfiteatros e preconizava “L’imagination au pouvoir”. Participei também de algumas ações organizadas por um grupo de amigos artistas (apesar de não nos dizermos artistas nesse momento) da corrente situacionista, as “Mass Moving”. Ralf Ofstael era o cabeça, enquanto eu, em geral, era que provocava reflexões no calor dos acontecimentos. Já nessa época, como escrevi mais tarde, havia chegado à conclusão de que o intelectual está sempre dividido entre a ação e a reflexão. Uma atitude, aliás, muito comum entre os intelectuais mais velhos durante os acontecimentos de maio de 68, se considerarmos a profusão de livros e artigos imediatamente publicados; penso em Edgar Morin, Claude Lefort, Jean-François Revel ou Roland Barthes. Maio de 68 condensava todas as nossas ingênuas esperanças, profundamente ancoradas num século e meio de história política e artística, do qual o comunismo era um derradeiro, mas, ousado esperar, não o último avatar.

Pouco depois de maio 68, impulsionado por minhas convicções políticas, parti para Alger a fim de completar o serviço civil: era o primeiro país da África a conquistar a independência pelas armas, e eu tinha amigos que haviam combatido junto ao FLN (Front de Libération Nationale). O resultado dessa liberação, tal qual se apresenta atualmente, alimenta de forma ainda mais nutritivo o ceticismo do intelectual face às ironias da história. Durante três anos lecionei desenho industrial e gráfico na Argélia, na Société Nationale de Sidérurgie. Reconheço que foi difícil esse primeiro contato com um país em vias de desenvolvimento, reproduzindo, involuntariamente, uma forma de colonialismo.

#### Quanto a seu segundo choque estético, esse se dá na Documenta, de Kassel...

Realmente, a Documenta V, de Kassel, em 1972, concebida por Harold Szeeman como uma espécie de *Gesamkunstwerk* das obras dos artistas, foi um verdadeiro choque para mim. Em meu retorno à Europa, percebi que havia perdido totalmente o contato com a atualidade artística. Na Documenta, fui particularmente surpreendido pelo hiper-realismo, que não apreciava e que analiso como uma excrescência da Pop Art. Vejo nele um sintoma que constituía o ponto de partida de uma questão teórica que me perseguia há anos: a relação histórica entre a fotografia e a pintura<sup>2</sup>. Fui também atraído pelos inícios da arte conceitual e por artistas como Daniel Buren, Niele Toroni, etc. E, como estou fazendo um balanço, devo confessar que não reconheço o valor de Joseph Beuys e Marcel Broodthaers. Já falei sobre meu profundo desprezo por Broodtheers. Quanto a Beuys, seu lado xamânico, carismático e um pouco charlatão muito me irritava, mas eu devo reconhecer que não poderíamos escapar facilmente a seu poder de convicção e à força de algumas

de suas obras. No começo dos anos 70, entretanto, era Warhol quem eu considerava o grande artista do momento.

**Em seu livro *Cousus de fil d'or*<sup>3</sup> aliás, o senhor defende Warhol em detrimento de Yves Klein ou mesmo de Beuys, qualificado como artista proletário...**

Veja bem, esse é um grande elogio que lhe faço, mas essa reflexão só chega muito mais tarde, no final dos anos 80. Por intermédio Marcel Duchamp, Yves Klein, Joseph Beuys e Andy Warhol, *Cousus de fil d'ors* trata essencial, embora indiretamente, de Marx. O verdadeiro assunto do livro é o rebatimento da estética sobre a economia política. Eu queria fazer aparecer aí uma grade de leitura imanente à modernidade. E é nesse sentido que considero Beuys um herói trágico da Modernidade, imolando-se sobre o altar da equivalência economia = estética.

**Voltando a seu percurso teórico, é também nos anos 70 que começa o trabalho sobre Duchamp?**

Descubro de fato Marcel Duchamp em 1975. Evidentemente, eu o conhecia um pouco, sobretudo porque, em Ulm, havia lido muito sobre o dadaísmo como antídoto para a cultura bauhausiana. Durante o verão de 75, munido do grande livro de Schwarz sobre Duchamp, de *Duchamp et le gran fictif*, de Jean Clair, que acabava de ser publicado, e da reedição dos escritos completos de Duchamp, *Duchamp du signe*, fui à Filadélfia para ver *Le Gran Verre* e *Étant donnés*. Em três meses redigi uma teoria completa da arte, segundo a qual Duchamp atualiza as quatro condições necessárias e suficientes para que não importa o que possa ser arte: são necessários um objeto, um autor, público e uma instituição, reunindo as três primeiras condições. Apresentei esquematicamente essa teoria durante um pequeno colóquio sobre Duchamp que organizei em Bruxelas, no outono, para o

qual convidei entre outros, Jean Clair, René Micha e um amigo psicanalista, Jean Paul Gissons. Jean Clair propôs então que eu escrevesse um primeiro texto para um catálogo, o da retrospectiva Duchamp que ele preparava, na ocasião da abertura do Beaubourg. Não obstante minhas numerosas diferenças com Jean Clair, devo-lhe muito. Eu só havia publicado um artigo na Bélgica, sobre o museu de Oldenburg, na *Documenta* de 72. Graças a ele publiquei mais um, sobre Warhol na *L'art vivant*, e participei do colóquio sobre Duchamp, em Cerisy<sup>4</sup>, com um comentário sobre os *Moustaches de la Joconde*.

Foi então que comecei a desenvolver minha teoria sobre as quatro condições necessárias e suficientes da arte, numa tese de doutorado orientada por Louis Marin, que muito me encorajou. Eu tinha várias pistas em mente, e uma delas (que faz parte de minhas reflexões sobre a relação foto/pintura) era analisar a manobra do *ready-made* como o *après coup* da invenção da fotografia na história da pintura, uma espécie de retorno ao fato evidente que uma foto é um quadro *ready-made*. Publiquei um artigo na revista *Parachute*, em 1977, sobre o assunto que tenho sempre em mente quando reflito sobre o *ready-made* e suas relações com a pintura, mas que ficou apenas levantado, nunca verdadeiramente tematizado. De qualquer forma, nos anos 70, meus interesses teóricos eram variados. A começar por Gilles Deleuze, cuja leitura, por meio de *O Anti-Édipo*, em 1972, também constituiu forte choque intelectual para mim. Curiosamente, Deleuze me reconduziu a Lacan e a Freud. E foi assim que minha tese sobre Duchamp resvalou para uma intuição que constituiria o ponto de partida de *Nominalisme Pictural*<sup>5</sup>: empreender uma espécie de leitura psicanalítica (mas sem a intenção de ser uma) da obra de Duchamp anterior a sua decisão de abandonar a pintura, a arqueologia do *ready-made*, se

vocês quiserem. Me dou conta, hoje em dia, de que, nesse livro, eu fazia também minha própria psicanálise selvagem.

Graças a minha tese de doutorado, obtive, no começo dos anos 80, o cargo de professor na Universidade de Ottawa. Aproveitei para me dedicar essencialmente aos trabalhos teóricos sobre estética. Durante todo esse período permaneci voluntariamente afastado do meio da arte contemporânea não só porque todos as esperanças de liberação e de reviravoltas do mercado com que tínhamos sonhado nos anos 60 e até 70 foram traídas, mas também porque a arte que daí resultou cultivava a auto-referência à vontade e me parecia ter esquecido por completo seus mecanismos éticos e políticos. Só a teoria era fortemente politizada nos anos 80, sobretudo na América, embora a partir de posições fixas e dogmáticas: de um lado, o retorno da pintura e do expressionismo, por dever de ofício, reacionário; de outro, a apropriação, a simulação, a citação ao enésimo grau, aureoladas pelo prestígio de uma, digamos assim, ruptura epistemológica que ocorreu com a arte conceitual. Tudo isso me deixava muito insatisfeito e exigia um trabalho de fundo em função de uma teoria estética.

Foi também nesse período que o senhor começou a ler Clement Greenberg, não?

Meu interesse por Greenberg vem desde a metade dos anos 70. Vivía então numa espécie de esquizofrenia intelectual-artística. Por um lado, pensava que Duchamp fosse essencial à compreensão da Modernidade e, por outro, começava a ler com seriedade Greenberg, então, violentamente rejeitado nos Estados Unidos, sobretudo por todos aqueles que, artistas ou críticos, invocavam Duchamp. Eu acabaria, evidentemente, saindo dessa 'esquizofrenia', já que, no capítulo "Les tremblées de la réflexion" de *Greenberg*

*entre les lignes*<sup>6</sup>, proponho uma articulação entre Duchamp e Greenberg.

Seu percurso é realmente singular, porque, nessa época, Greenberg era mais lido como um 'documento datado'. O senhor estava em Ottawa, e John O'Brian, em Vancouver, também se interessava pelos escritos de Greenberg. Existe aí uma ligação? Se O'Brian preparava uma edição dos escritos de Greenberg, eu não o sabia na época. Li *Art and Culture* em 1974 e lembro-me bem de ter lido, em 1977, quando Yve-Alain Bois os publicou na revista *Macula*, todos os escritos de Greenberg sobre Pollock. Essa leitura retrospectiva da descoberta de Pollock por Greenberg, um artista sobre quem eu havia refletido bastante, deixou-me entusiasmado. O que não implicava aprovação de todas as escolhas estéticas de Greenberg, por exemplo, seu interesse por Jules Olitsky ou mesmo por Kenneth Noland. E, graças a Greenberg, que reivindicava a estética de Kant, comecei a ler aquele filósofo alemão. Um pouco mais tarde, no começo dos anos 80, Jean François Lyotard também me confessou sua paixão por Kant. Ora, se no rastro de Deleuze eu havia lido quase tudo de Lyotard (*Des Dispositifs Pulsionnels*, *Economie Libidinale*), não via de onde surgia seu interesse por Kant. Quando chegou *Le Différend*, compreendi o enorme trabalho filosófico que ele havia executado. Esse livro também foi determinante para mim.

Em 1982, por ocasião do colóquio *Lyotard*, em Cerisy (intitulado *Comment Juger?*), apresentei sob forma embrionária e ingênua a hipótese segundo a qual a afirmação "Isto é arte" deveria ser compreendida como um julgamento estético no sentido kantiano. Lyotard encorajou-me a continuar. Esse trabalho foi muito solitário. Não tendo formação filosófica de peso, não ousava confrontar minhas idéias com os filósofos. Era

verdadeiramente uma colagem, com a consciência de trabalhar com peças de um grande quebra-cabeças, muito distantes umas das outras, com grandes vazios. Foi resumido de forma mais ou menos conveniente na versão inglesa *Kant After Duchamp*<sup>7</sup>, que retoma com acréscimos e grandes modificações dois livros publicados na França no final dos anos 80, *Au nom de l'Art*<sup>8</sup> e *Résonances du Ready-Made*<sup>9</sup>.

### Kant depois de e segundo Duchamp

Kant depois de e segundo Duchamp [Kant (d')après Duchamp]. Mas também Duchamp segundo Kant, não? Filosoficamente, é Duchamp segundo Kant, e historicamente, Kant depois de e segundo Duchamp. A afirmação “Isto é arte” deveria ser entendida não como um juízo conceitual ou cognitivo, mas como juízo estético no sentido puramente kantiano. Se “Isto é belo” é uma opinião de gosto, “Isto é arte” é, ao contrário, um juízo estético, sem necessariamente ser uma opinião de gosto. Com Duchamp há um corte, que é também uma generalização. Não se julga mais a beleza ou a qualidade de uma obra em categorias específicas, como pintura ou escultura, julga-se a arte em geral. Generalizar, do gosto à arte, significa também generalizar a palheta dos sentimentos que autorizam a arte, incluindo, portanto, os casos cruciais, que, para Kant, eram as sensações de repugnância e de ridículo (incompatíveis, segundo ele, com o gosto e com o sublime respectivamente). Ora, basta focalizar as vanguardas enquanto historiador para compreender que, depois de *Casseurs de Pierre*, de Courbet, passando por *Les Fleurs du mal*, de Baudelaire, *Madame Bovary*, de Flaubert, até *Sacré du Printemps*, de Stravinsky e *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso, todas as obras-primas da Modernidade foram aclamadas pelos seguintes gritos de rejeição: “...

repugnante” e “É ridículo”, portanto, “Isto não é arte”. Evidentemente esses sentimentos provocaram a recusa dessas obras, que também participaram da reviravolta de jurisprudência que as reabilitou. Não podíamos mais nos satisfazer com a estética clássica para dar conta das vanguardas, mas também não poderíamos nos contentar com as teorias da vanguarda dominantes nos anos 80, que teriam causado um impasse em relação à estética. Seria necessário restabelecer o direito e a responsabilidade do juízo estético, enquanto fundado no que se pode denominar sentimento e afeto do espectador. Tanto mais que no turbilhão da arte conceitual muitos pretenderam substituir o juízo estético pelo juízo cognitivo.

Mas, quanto à reflexão sobre Duchamp nessa época, como o senhor se situava?

A maior parte das pessoas que escreviam sobre Duchamp trabalhava sobre *Le grand verre*, sobre *Étant Donnés*, sobre a produção em geral, sem isolar a questão do *ready-made*. Exceto os filósofos americanos. Em 1980, acredito, trancafeiei-me durante um mês na Public Library de Nova York, para ler os autores que jamais havia lido, a saber, os filósofos anglo-saxônicos de tradição analítica, publicados no *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Todos giram em torno da questão: “o que faz com que uma caixa de Brillo ou um *ready-made* possam ser arte?”. Quer se trate de Morris Weitz, Joseph Margolis, Monroe Beardsley, Arthur Danto – que é certamente de outro porte – George Dickie e outros, todos abordam muito mal a questão. Tenho um texto ainda inédito criticando essas pessoas, muito incisivo e que mereceria, talvez, ser revisto e retrabalhado.

O senhor, porém, não se aproximaria deles quando generaliza o juízo de gosto na frase “Isto é arte”,

impedindo assim todo juízo qualitativo?

“Isto é arte” é, segundo penso, um julgamento qualitativo.

Nesse caso, não seria possível dizer: “Isto é uma boa obra de arte”?

De maneira geral, sim. Em relação a *ready-made*, é inútil. É um problema acessório que terei de tratar um dia. Para mim é claro que a afirmação “Isto é arte” equivale a “Isto é boa arte”, Duchamp colocando a questão do tudo ou nada. Será necessário, entretanto, voltar a questionar por que, a partir do momento em que o pacto foi reconstituído – sobre a compreensão da obra de Duchamp ou sobre as conseqüências de seu gesto –, a avaliação da arte em mais ou menos boa vem a ser pertinente. Já que, de agora em diante, qualquer coisa apresentada em uma galeria é automaticamente arte, a questão retorna: “... boa arte ou não?”. Insisto, contudo, sobre o tudo ou nada e penso que é preciso deixar aberta a possibilidade de que simplesmente não seja arte de modo algum.

Talvez hoje a questão seja colocada porque a relação foi invertida. Não é forçosamente o artista quem decide se um objeto é obra de arte, mas sim a instituição e até mesmo o espectador, que não aceita a obra porque ela não é adequada a sua coleção de objetos, rejeitando assim qualquer obra diferente.

A perversidade do meio contemporâneo de arte é o domínio da instituição. As teorias circulares da arte, quer sejam as do artista Joseph Kosuth em 1969 ou aquela do filósofo George Dickie, fazem da arte uma tautologia ao eliminar o sentido de valor. A arte, nesse caso, é considerada artefato, com certo número de aspectos, ao qual a “instituição” conferiu o *status* de candidato à apreciação. O universo da arte a determina, e a recíproca existe. Para romper esse círculo é preciso reintroduzir a responsabilidade do espectador,

restituindo-lhe não apenas o poder de dizer: “É boa ou má arte”, mas também “É arte ou não é arte”.

Sob que critérios de juízo?

Respondo com uma anedota que, penso eu, é simbólica, mas em arte não podemos fazer nada mais do que o simbólico.

Bryden Smith, então diretor da seção contemporânea da *Galerie Nationale* do Canadá, pediu-me – e a dois artistas, Max Dean e Ron Martin – para ajudá-lo a instalar a sala Duchamp do museu, que deveria conter oito réplicas de *ready-mades* da edição Schwarz. Em comum acordo, decidimos “desinstitucionalizar” ao máximo a apresentação desses *ready-mades*, melhor dizendo, apresentá-los sem pedestal ou caixas protetoras em *plexiglass*, instalando-os de maneira crescentemente mais próxima do modo como Duchamp os apresentava. O espectador ingênuo, que não tem necessariamente cultura e compreensão para saber o que é a arte conceitual, experimenta surpresa equivalente à que, possivelmente, se abateu sobre os primeiros observadores dos *ready-mades*:

“O que isto está fazendo num museu?”.

Por exemplo, a pá de neve, simplesmente encostada na parede, sem proteção alguma, poderia ser levada por qualquer pessoa. Ora, é bom dizer que uma pá de neve no Canadá é objeto muito útil. Nós havíamos materializado institucionalmente essa idéia de dar o poder ao espectador, correndo o risco de alguém decidir que “esta pá de neve não é arte”, concretizando, assim, seu juízo estético, levando-a para revolver a neve. Oito anos depois, a sala está no mesmo estado, com a pá de neve!...

A reabilitação do juízo estético e a interpretação da afirmação “Isto é arte” como juízo estético no sentido kantiano levaram-me à teoria da “arte como nome próprio”, que defendo no primeiro capítulo de *Au Nom de l'Art*. Levada até a última análise, ela chega à seguinte conclusão: na afirmação “Isto é arte”, a

palavras “Isto” e “arte” são dêiticos apontados em direção às coisas. A palavra arte não é um conceito, mas um nome próprio designando o conjunto das outras coisas que, segundo procedimento semelhante, eu pessoalmente denominei arte; as coisas que formaram meu gosto, se vocês quiserem, ou, melhor, minha atitude de apreciar a arte enquanto arte. Essa definição de juízo estético me parece hoje um pouco problemática na medida em que continua tradicional, conservadora. Ela só autoriza os julgamentos comparativos pela referência às coisas já nomeadas enquanto arte. Ora, segundo minha própria experiência como apreciador da arte contemporânea, bem sei que freqüentemente é por referência à vida, aos fenômenos estéticos, não chamados de arte, que intuímos quando um artista propõe alguma coisa significativa. É um assunto em que trabalho atualmente.

**Uma das leituras da obra de Duchamp levou a uma concepção do artista enquanto metaartista, ou seja, um artista crítico. Como o senhor se situa em relação a essa leitura de Duchamp?**

Minha percepção da arte de Duchamp como “arte a propósito da arte”, todo mundo a teve. Estamos hoje no nível da metaarte. A prática artística auto-referencialmente toma como tema o conjunto das condições do meio da arte. As quatro condições que definiam a possibilidade de uma obra de arte tornam-se também convencionais, gerando, nos anos 80, as práticas simulatórias e *citacionistas*. Sherrie Levine é um exemplo de artista *citacionista*. Aprecio bastante o que ela faz, mas ao mesmo tempo me pergunto quais são os limites de suas *reduplicações*.

Porque *After Walker Evans*, por exemplo, uma foto refotografada, não levaria alguém a fotografar essa foto e intitular o novo trabalho *After Sherrie Levine After*

*Walter Evans*, no segundo ou terceiro grau? Logo percebi os limites desse “alexandrinismo”, para retomar uma expressão cara a Greenberg. Um jogo que agrada apenas a um grupo de especialistas, ao contrário do grande público, que logo se cansa ou simplesmente não o compreende. As últimas manifestações de metaarte até agora são práticas denominadas “crítica institucional” nos Estados Unidos. Penso, por exemplo, em Andrea Fraser, artista cujas *performances* consistem em se fazer passar por prestativo guia de museu. Os espectadores, acreditando realmente tratar-se de um guia de museu, são levados a visitar os vestiários e banheiros – nítida alusão a Duchamp. Não aprecio essa crítica de terceiro grau por parte da instituição porque as pessoas são usadas como refêns. Recuso essa tendência da arte crítica, que consiste em manter, contra e apesar de tudo, o discurso vanguardista em práticas que, na realidade, relevam a cooptação circular do artista e do museu. Um diretor de museu, ao patrocinar a prática de Andrea Fraser, adota atitude perversa e masoquista.

### **Reinterpretar a modernidade: tradição e transmissão**

Então para sair desse círculo, o senhor propõe reinterpretar as maiores obras da Modernidade, liberando-as de qualquer interpretação ideológica? Sim, tenho, por um lado, a certeza de que as grandes obras que construíram a história das vanguardas são nossa única tradição. Por outro lado, experimento o sentimento de que essa tradição está hipotecada pelo discurso vanguardista que lhe serviu de autolegitimação. Como Greenberg, estabeleço severa distinção entre vanguarda e vanguardismo. O fato é que, apesar da denegação da Modernidade, a ideologia de *tabula rasa*, o convite a queimar o museu, etc., o

urinol de Duchamp, as colagens de Kurt Schwitters, as obras dadaístas ou aquelas dos futuristas estão no museu. E as duas coisas são incompatíveis: ou bem a recuperação dessas obras pelo museu é o sinal de total revés da modernidade, que não teria conseguido reconciliar a arte e a vida, como ambicionava – o que é verdade sob a condição de tomar o discurso vanguardista como verdade das obras –, ou, então, é o sinal de que apesar das denegações desse discurso as obras de vanguarda fizeram tradição, e essa tradição foi transmitida. É necessário, então, reabilitar a tradição no sentido de transmissão e parar de alimentar uma atitude infantil em relação ao museu.

Essa idéia de transmissão da tradição não vai ao encontro do sentido greenberguiano de vanguarda como seguidora de tradição?

Não, ao contrário. Enfim, reconsiderando: mudei de idéia: sim e não. Até há pouco, julguei estratégico defender essa concepção paradoxal de vanguarda como tradição, contra todo esse pequeno mundo da arte institucionalizada que se fez por muito pouco e sobre as costas de Duchamp – a tradição *ready-made*. Atualmente, entretanto, as relações de força mudaram, e os pura e simplesmente reacionários puros e simples retomaram as rédeas [ont repris du poil de la bête]. Não é suficiente lhes responder que a vanguarda é nossa única tradição; é necessário relançar o paradoxo em outro sentido e sustentar, de novo, que a vanguarda não é a continuação da tradição; mas também é necessário fazê-lo de forma a sair da falsa alternativa recentemente proposta por Jean Clair a propósito de Duchamp: ruptura da tradição e/ou tradição da ruptura? O que caracteriza a vanguarda é o fato de que a tradição se transmite sob o modo da ruptura, ou seja, cada ato de transmissão é uma descontinuidade, pela qual a responsabilidade de dizer ou repetir “Isto é arte” é transferida ao espectador.

Podemos, assim, instaurar os conceitos interpretativos que, não sendo forçosamente novos, fazem parte disso. A idéia de história da arte enquanto jurisprudência é um exemplo; a de reinterpretar as obras-primas da modernidade, como o urinol de Duchamp ou as colagens de Schwitters, fora do discurso justificativo ou auto-justificativo que as vanguardas precisaram produzir na época para legitimá-las, é outro.

De um ponto de vista estritamente autobiográfico não foi por acaso que, em 1990, me engajei na criação de uma escola de arte. Se naquele momento por um lado eu pensava ter realizado um trabalho teórico que me dava meios para compreender os mecanismos reais da Modernidade, não visualizava, por outro lado, de onde viria a renovação da arte. Não estou muito certo de ter tido consciência disso, na época; mas, com distanciamento, eu diria que era o momento de deixar um pouco a teoria de lado e passar à prática da transmissão. Eu tinha uma idéia bastante precisa do que deveria ser transmitido aos jovens que se destinam à vida de artista: a vanguarda religada a seu passado, de modo que toda a história da arte pudesse de novo alimentar jovens artistas, deixando simplesmente de ser um reservatório de signos mortos que saqueamos e citamos infinitamente. Tinha também uma hipótese paradoxal e provocadora quanto ao modo de transmissão: a simulação como método pedagógico, e ao mesmo tempo, como antídoto do simulacionismo.

Em seguida a esse projeto da escola de arte, seu livro *Faire École*<sup>10</sup> apresenta simultaneamente uma teoria sobre o ensinamento da arte e uma descrição da organização dos cursos... Esse projeto fundava-se ao menos sobre a convicção de que era preciso mudar o modo de transmissão para sair desse impasse da arte *citacionista*. Mas era



necessário convencer os artistas que lecionariam na escola – artistas não-tradicionais, naturalmente – a transmitir aos estudantes outra coisa que não eles mesmos. E isso sem recair na confortável ilusão de que é possível transmitir o *métier*, nem na ilusão, inversa, de que a técnica não é relevante porque tudo parte da criatividade do aluno. Para grande pesar meu, por razões políticas e econômicas, essa escola não aconteceu. Esse período de confrontações passionais e apaixonantes entre práticos e teóricos, contudo, foi benéfico e permitiu o surgimento de novos temas de reflexão em dois campos, na realidade, constantemente entrecruzados. O primeiro é referente acompanhamento da reinterpretação da modernidade além de Duchamp, o segundo é um trabalho de levantamento das novas questões junto a certos artistas contemporâneos. História e crítica. Os dois tendo em comum a questão da alteridade.

**A base dessa reinterpretação da modernidade não seria a da sua abordagem de Greenberg que o senhor desenvolveu em Greenberg entre le ligne?**

Efetivamente é necessário reinterpretar o conceito de modernismo e, em particular, a noção de pintura modernista segundo Greenberg. Foi o que comecei a fazer no segundo capítulo desse livro, mostrando que, embora Greenberg não a tenha teorizado jamais desse modo, o meio – as convenções da prática artística – é precisamente o outro ao qual o artista se dirige. E, a meu ver, a abstração deve ser reinterpretada dessa forma. Estou trabalhando atualmente num livro que começa com Manet e termina com Gerhard Richter e Jeff Wall, passando por Mondrian, Pollock, e talvez Ryman, tratando o tema o meio da pintura como encarnação do outro ao qual eu me dirijo. Por este motivo – da encarnação –, a questão da figuração me parece novamente fundamental, porém não mais no sentido da oposição abstração/figuração.

## Entre juiz e testemunha

**A propósito da crítica, poderíamos voltar ao que o senhor fala sobre a relação juiz/testemunha no livro *Du nom au nous*: a testemunha como reflexão imediata, tomando doravante o lugar do juiz. Como o senhor articula essa relação na escolha dos artistas que defende?**

Faço muito pouca crítica de arte. Mesmo agora não posso dizer que a faço: sou um teórico e não um descobridor de talento, como o é todo bom crítico de arte. Reconheço meus limites. Sou muito lento para isso. Tenho necessidade de me interrogar sobre questões teóricas por meio das quais as obras de arte se comunicam comigo. Certamente necessito ser parcial e não renunciar a julgar; mas, na relação juiz/testemunha, prefiro a posição de testemunha, porque ela não está situada sobre o mesmo plano de autoridade e poder que a de juiz. Junto a quem testemunhamos? Junto a que comunidade, a que público? E, sobretudo, no que me concerne, junto a que artistas?

**É uma questão levantada em seu texto “Feminité de Luciano Fabro”<sup>11</sup>, quando o senhor afirma que “o engajamento político não é decidir em nome de quem testemunhamos, mas junto a quem, em qual proximidade, em qual civilidade, em qual amizade”. Esse texto partiu, na verdade, de uma frustração minha na ocasião de um debate público com Fabro, no Beaubourg, em que tive a impressão de que ele não falava para mim e respondia à margem da questão [à côté de la plaque], mas também de que havia nessa defasagem uma espécie de especificidade da palavra do artista em relação ao discurso da crítica. Experimentei o mesmo com todos os artistas sobre quem escrevi recentemente: Fabro, Philippe Bazin, Jeff Wall, Michael Snow, sobretudo, e Sylvie Blocher. Com Blocher não é**

apenas uma experiência vivida, mas um tema de reflexão para nós dois. Quando se faz crítica de arte, fala-se *sobre o* artista, mas não *ao* artista; mas, diferentemente do que ocorre com a história da arte, o artista está vivo e pode responder. Ele responde então a alguém que, fundamentalmente, não se dirigiu a ele. Resulta daí uma espécie de falso face-a-face, que, no final das contas, pode ser um verdadeiro lado-a-lado. Em todo caso, é assim que encaro a relação com os artistas vivos que me inspiram. Não defendo artistas, não sou agente de publicidade. Aprendo com sua obra e às vezes lhes ensino alguma coisa também. Estou junto deles, mas a distância. Certamente não pensava em mim quando escrevi esse texto sobre Fabro, foi sua prática que fez emergir o tema da tradição/transmissão como testemunha e passagem de um testemunho. Em *Service Civil pour l'Art*<sup>12</sup>, Fabro distribui caramelos em referência ao episódio da prisão do poeta russo Ossip Mandelstam, relatado por sua mulher, Nadejda, em *Contre tout Espoir*. Esses objetos insignificantes são os testemunhos que se transmitem. Testemunho no sentido de um objeto que passa de mão em mão, como numa corrida de revezamento. E testemunho no sentido em que Fabro, testemunha de uma tradição, testemunha por um pedaço de cultura e junto a alguém. Falar a, falar *sobre*, falar *para*, falar *em nome de* e falar *junto de...*, começo a me interessar por essas diversas modalidades e modulações da palavra. Mas, o que mais me interessou nesse texto, não esquecendo que ele foi escrito para a exposição *Féminin/Masculin*, foi a mudança de sexo ocorrida na cadeia de transmissão a favor do único anel horizontal da corrente no momento em que ele retoma a chama de uma descendência de poetas, Fabro não se identifica diretamente com Mandelstam, mas com sua mulher Nadejda. Bruscamente me senti

envolvido ali: a questão da transmissão era subitamente atravessada pela diferença dos sexos, e tive a sensação de ser confrontado com uma dupla alteridade; homem e mulher, e historiador/teórico e artista. Quando o artista é mulher, os dois caem no mesmo lugar. É uma fabulosa fonte de energia, e penso que os problemas teóricos do momento passam por aí. Daí meu interesse apaixonado pela obra de Sylvie Blocher, com quem mantenho essa relação face a face/lado a lado sobre a qual falava.

Sylvie Blocher despertou seu interesse, antes de mais nada, por haver “deposto” Duchamp, como o senhor analisa no livro *La Déposition*<sup>13</sup>? Efetivamente. Em 1991, ela é uma artista que paralela e independentemente de mim assume o gesto [prend acte] d *l'après-Duchamp* de modo diverso do que se sentisse autorizada por ele, como a quase totalidade do meio artístico. Ela, entretanto, vai mais longe do que eu: ela *depõe* Duchamp. O título do livro é meu, mas a expressão é da artista. A obra que analiso no livro nasceu de um conflito com Daniel Buren na época da exposição *Individualités*, que reuniu quatorze artistas franceses em Toronto, em 1991. Para responder à obra de Buren, violentamente iluminada e voluntariamente dessolidarizada aos outros artistas, apresentando-se como uma espécie de assunção, de elevação, Sylvie Blocher se disse: “é preciso que eu realize uma *deposição*”. Isso gerou *Déçue la mariée se rhabilla*. O título, com sua referência à *Mariée*, remete a Duchamp, ainda que a forma nada tenha a ver e explore a situação do artista no pós-Duchamp, a partir do motivo da decepção e do ato da deposição. No final do livro, há uma conversa fictícia entre dois personagens evidenciando a amplitude do que Sylvie Blocher tenta fazer.

Parafraseando Baudelaire, que dizia a Manet, ser ele o primeiro na decrepi-

tude de sua arte, Duchamp não seria o primeiro na decrepitude da “arte em geral”? E esse juízo não seria invertido pela deposição de Duchamp?

Certamente. Sob a condição de ter em mente a ambígua homenagem contida na frase de Baudelaire e de compreender que depor Duchamp não é dessacralizá-lo ou urinar em seu mictório. A deposição é menos o momento de uma inversão de julgamento do que um retorno das utopias da modernidade sob o efeito da decepção.

Para falar a verdade, esse momento foi antecipado dez anos por uma obra intitulada *Le Parloir*, a primeira peça de Sylvie Blocher, que apareceu uma década antes de *Déçue la Mariée se Rhabilla*. Era um mictório de cinco ambientes, ladrilhado, com um hygiafone à altura da boca, como se houvesse alguém atrás do muro, a quem o usuário se dirigiria. De um mictório, ela fez um locutório.

**Em *La Déposition*, essa peça não é comentada...**

Não. Porém, no colóquio por ocasião da mostra *Féminin/Masculin*, no Beaubourg, iniciada em 1996, fiz uma palestra bastante lúdica e “selvagem”, motivada pela questão: “Por que quatro artistas contemporâneas, como Elaine Sturtevant, Sherrie Levine, Lea Lublin e Sylvie Blocher refizeram o mictório de Duchamp?”. Mike Bidlo também o refez, mas a estranheza está no fato de mulheres experimentarem essa vontade. A relação de um (uma) artista com sua obra é de ordem da paternidade ou da maternidade? Quer se compartilhe ou não da concepção lacaniana do nome do pai, um *ready-made* é, no fundo, uma criança adotada a quem o autor dá seu nome. ... o único caso que conheço de obra de arte reduzida à função paterna, da qual podemos dizer, sem sombra de dúvida, que ela nunca habitou um ventre. Percebo Elaine Sturtevant engajada num conflito de paternidade com os grandes “machos” que dominam a história da pintura contemporânea – Frank

Stella, Jasper Johns... e Duchamp – que ela reproduz sistematicamente, mas em sua ausência, sem modelo, como um “homem”. Sherrie Levine parece-me mãe judia que protege esta criança sem mãe que é o urinol de Duchamp e, com ternura tranqüiliza os grandes homens, que ela também reproduz (Mondrian, Egon Schiele, etc.) quanto à incerteza de sua paternidade. *Le corps amer (à-mère), l’objet perdu de M.D.* (1995), de Lea Lublin, espécie de sino de vidro na forma de busto de mulher sem cabeça, guardando em seu interior o mictório de Duchamp, dá literalmente a esse urinol um ventre materno. Sylvie Blocher, entretanto, é diferente. Seu mictório não reproduz o de Duchamp, é um locutorio que coloca em evidência a função paterna, aí incluída a tarefa de registrar a criança. Eu o chamei, de brincadeira, São José; mas não só para fazer graça. A invenção do cristianismo pode ser lida como o início da liberação da mulher.

### **Corpo e carne: uma distinção necessária**

**A invenção do cristianismo dando início à liberação da mulher? Um pouco precipitado, talvez...**

É uma enorme eclipse. Sem saber, eu estava seguindo as mesmas pistas que Marie-José Mondzain, que comecei a ler um pouco mais tarde, e que de fato me abriu os olhos para o fato de que com certeza, a teologia, como já havia intuído ingenuamente, nos permitiria hoje compreender melhor a arte contemporânea. Especialista na crise do iconoclasmo, desenrolada em Bizâncio os séculos 8 e 9, ela traduziu *Antirrhétiques*, de Nicéphore, a grande argumentação teológica e filosófica da defesa do ícone contra o iconoclasta. Mesmo assim, entretanto, Mondzain mantém um pé na atualidade por seu engajamento político e sua aproximação da arte contemporânea. Segundo seu livro *Image, Icône*,

*Économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*<sup>14</sup>, nossa concepção ocidental da imagem é herdeira da argumentação elaborada pelos iconófilos. Resumidamente, essa argumentação repousa sobre dupla articulação: se o Cristo é imagem natural e consubstancial do Pai, o ícone, porque é imagem da imagem, não é da mesma substância que o Cristo. É por isso que os iconófilos não podem ser acusados de idolatria. Por outro lado, o *status marial* (da Virgem Maria) da imagem em nossa civilização cristã marca profundamente a representação da mulher. Com o nascimento do Cristo via a Anunciação e o estado de graça da Virgem, por um lado o verbo faz-se carne, e, por outro, a mulher desaparece na função de produtora de imagem para tornar-se figurável, ela própria pura imagem. Por isso, fazer arte é mais complicado para mulher do que para o homem.

**Qual seria a relação dessa questão com a arte feminista, notadamente a norte-americana?**

Certo feminismo "teórico", à americana, me irrita consideravelmente, porque é ideológico até a fantasmagoria. Na França, entretanto, havia a necessidade de um certo feminismo pragmático à americana, aquele que, por exemplo, fez passar de oito a mais de 50% a representação de artistas mulheres na Bienal do Whitney. Eu diria, então, do ponto de vista teórico, que compartilho com Marie-José Mondzain a convicção de que a novidade na arte atualmente virá da capacidade de as mulheres artistas inventarem imagens que não sejam oriundas de um ventre virginal fecundado por uma palavra divina. Trata-se de tornar-se "pós-cristão". Os homens também estão envolvidos, sobretudo porque no centro da questão está o lugar do pai, ainda por ser reinventado; para as mulheres, contudo, o interesse é mais urgente. Do ponto de vista pragmático, eu simplesmente diria:

que hoje artistas do sexo feminino têm mais a dizer do que os do masculino, o que, entretanto, não é uma questão de sexo, mas de história. Elas têm mais a ganhar; são, portanto, mais sensíveis aos lances históricos.

As artistas que mais me interessaram nestes últimos anos são Jana Sterback, especialmente com seu vestido de carne; Rosemarie Trockel, pois joga com o contraste entre o minimalismo ("macho") de suas formas e a extrema subjetividade de seus desenhos íntimos, e a reivindicação de tecnologias femininas, mas industrializadas, de seus tricôs pintados. O mesmo contraste existe no trabalho de Rony Rord, que traduz em esculturas os poemas de Emily Dickinson e pratica uma forma de desenho, ao mesmo tempo monumental e íntima, quase secreta. Seu trabalho de fotografia é igualmente interessante. Há também Asta Groting que, como Kiki Smith, faz intestinos em vidro. Quando não é tão literária (como na peça *Train*, apresentada na exposição *Fêminin/Masculin*), eu adoro a maneira como Kiki Smith trabalha sobre o corpo e a sexualidade. Sherrie Levine, cuja verdadeira contribuição artística não é de maneira alguma a simulação mas a maneira sutil pela qual abre um caminho pessoal em obras alheias, pelas quais se faz valorizar. Cindy Sherman, a meu ver, também é uma grande artista.

**Por intermédio dessas artistas citadas, o senhor não estaria também revelando seu interesse pelo tema da representação do corpo?**

Penso que deve emergir nos próximos anos distinção mais nítida entre corpo e carne. Por enquanto, e particularmente no discurso sobre a arte – do qual certas práticas artísticas são de certa forma refêns –, predomina um discurso nihilista-cínico, trágico ou desesperado, sobre o corpo fragmentado, sobre uma sexualidade deplorável ou sobre novas

formas de sexualidade, pretensamente libertadoras, mas que, a meu ver, refletem uma desordem cultural. Muitas vezes, o tratamento quase pornográfico do corpo faz par com discurso de extremo puritanismo. Há aí uma denegação particularmente problemática. Em compensação, eu gostaria de ver emergir uma questão sobre a carne que fosse distinta da questão do corpo. Marie-José Mondzain refere-se também à carne enquanto mistério da encarnação: o que é a carne? como o espírito nela incorpora Godard questionava: “a alma tem um corpo?”

Há três anos, Sylvie Blocher faz um trabalho sobre a carne em gestação. Não sei o que será. Ela distingue o carnal [chair] da carne [viande], associando carne ao corpo obscuro, espetacularizado. É, contudo, extremamente consciente do fato de que nada de essencial há nisso – nada de físico, nem, tampouco, de metafísico – separando de uma vez por todas o carnal da carne. De minha parte, tenho uma breve definição do carnal: é um corpo ao qual nos dirigimos. A questão do direcionamento é crucial, e devo em grande parte a Sylvie Blocher seu aparecimento em meu trabalho. Há dois anos, ela começou a fazer uma série de videoinstalações intitulada *Living Pictures*, em que – penso, sobretudo, na primeira, em *L'annonce amoureuse* –, coloca em jogo, de maneira muito original, o endereçamento [adresse] a um outro que está do lado do espectador. Ela se propõe como projeto devolver a palavra às imagens, e penso que, com essas obras, a questão do carnal e do corpo amoroso desemboca na política. Devolver a palavra às imagens nada significa se não for devolver a palavra às pessoas dentro das imagens, o que, politicamente, faz sentido.

Suas análises das obras de Dan Graham e Chantall Akerman, ou mesmo de Michael Snow, todos eles, aliás, utilizando vídeo ou cinema, giram em torno destas questões: o que

acontece com a relação espaço/tempo quando a experiência vivida, fragmentada, se torna irrepresentável? Como esses artistas autonomizam os componentes do aqui, do agora e do eu para trabalhar sobre os componentes do meio? Este tema do espaço/tempo, de ordem epistemológica, remete ao questionamento dos transcendentais kantianos da primeira *Crítica*: o espaço e o tempo como categorias *a priori* da sensibilidade. Quer seja na ciência, com a descoberta da entropia no século 19 ou da relatividade no século 20, quer seja em filosofia, com o surgimento da fenomenologia a partir de Husserl, passando por Heidegger, até Merleau-Ponty, a desconstrução das categorias *a priori* do espaço e do tempo foi fundamental. E os artistas a elaboraram em suas obras com meios próprios, quer se trate da dúvida de Cézanne (analisada por Merleau-Ponty) ou da aventura cubista como questionamento do espaço euclidiano, ou, ainda, do minimalismo como maneira de atuar no sensível do espaço-tempo entrópico e gravitacional da ciência contemporânea. São temas que me ocuparam durante muito tempo, em “La performance, ici et maintenant”<sup>15</sup>, por exemplo, ou no segundo capítulo de *Au nom de l'art*. Mas a questão do aqui e do agora e do observador, como a abordo, por exemplo, no caso de Michael Snow, revela mais da ética do que da epistemologia da arte. É não é acaso se minha reflexão sobre os dêiticos da experiência (*eu, aqui, agora*) desemboca sobre os pronomes *ela* (um dêitico sexuado), *você* (o dêitico do direcionamento) e, finalmente, *nós* (o pronome da comunidade), passando por *isto* (o famoso indicador do objeto no “Isto é arte” duchampiano).

O que nos remete à questão do endereçamento...

Resta efetivamente reatar logo a questão do endereçamento à do espectador (do você), à questão política do *nós*. Como o espectador, ao mesmo tempo testemunha

e juiz – porque olhando, ele é testemunha e, tendo julgamento estético, é juiz –, é responsável por seu próprio *aqui e agora* diante de um objeto que é um *isto*, ele transmite, por sua vez, seu julgamento e seu testemunho. Recoloca-se, assim, a questão do em-comum: “Será que a arte constitui uma comunidade? Será que o artista fala em nome de todos?” A essas questões é necessário articular a da carne na imagem. Poderíamos fundar a questão da encarnação da imagem – que constitui o status da arte para o ocidente cristão – sobre outra coisa além do mito *marial*, que se vê obrigado a atribuir à mulher, para que a arte exista, o papel de ventre, mas não a palavra? A questão sexual substituindo, agora, a questão artística.

Isso implica podermos supor que a cena pós-*duchampiana* da arte coloca em outros termos a questão do endereçamento? E também a questão do espectador fazendo a obra de arte, como em Duchamp, em relação à questão da comunidade? Sim, certamente. Mas não é contraditório com o fato de que o espectador faça a obra de arte. Partamos da revelação *duchampiana*; suponhamos que a afirmação “Isto é arte”, permitindo a um objeto qualquer vir a ser objeto de arte, seja a mesma para Duchamp e para o espectador, pois diante de um *ready-made* não há diferença entre fazer e julgar a arte. Essa afirmação é um batismo; é a tese que sustento há muito tempo com a teoria de arte enquanto nome próprio. Recentemente, entretanto, tenho repensado essa questão de outra forma. Não se batiza a terceira pessoa, mas, sim, a segunda. Numa filigrana do “Isto é arte” (o que pode ser compreendido sobretudo em meus próprios trabalhos), é necessário imaginar um “você é arte”. Nesse caso, dirijo-me forçosamente ao objeto. Ora, falar com objetos é comportamento

delirante ou sinal de que o objeto é considerado uma quase-pessoa. Há pouco registrei breve definição de carne [chair]: é um corpo ao qual nos dirigimos. Então: um urinol é “carne”? Ou, ainda, pode-se falar de encarnação em se tratando dos *Specific Objects*, de Donald Judd, para os quais ele reivindica o *status* de objetos híbridos, entre pintura e escultura? Remonta-se, então, de um objeto qualquer de Duchamp à pintura abstrata via o minimalismo e, de lá, recoloca-se a questão da figuração não mais em termos de representação mas de endereçamento! E aí você reencontra a questão da comunidade, que se coloca, como em *Living Pictures*, de Sylvie Blocher, em termos de relações entre as pessoas dentro da imagem e as pessoas diante da imagem; o que já era a questão de Manet.

E quanto a Jeff Wall...

Poderíamos justamente dizer que Jeff Wall retoma a seu favor e por sua própria conta um programa iconográfico que era de Manet, a saber, ser o pintor da vida moderna, no sentido baudelaireano do termo, portanto, da vida contemporânea. Jeff Wall se reposiciona, de certa maneira, em um momento chave, numa bifurcação da história, em que o caminho seguido por Manet é abandonado para dar lugar à pintura modernista, no sentido greenbergiano, à pintura abstrata. Jeff Wall, fotógrafo, não pode, entretanto, ressuscitar a linha histórica de Manet senão sob a condição de renunciar à pintura pela fotografia. Vocês conhecem sua técnica: não é apenas foto, são grandes *cybaches* iluminados por trás, como painéis publicitários. Ele corre, então, um grande risco com as artes fazendo parte, queiramos ou não, da indústria de lazer e, portanto, da tecnologia da comunicação. Ao utilizar essa tecnologia para retomar uma proposta que a pintura foi forçada a abandonar, ele se arrisca a ser um

ilustrador teatralizante de questões políticas ideologicamente justificadas, mas, esteticamente, acadêmicas, apresentando-se como grandes máquinas. Segundo me parece, algumas de suas peças se assemelham à arte *pompier*.

Em "The Mainstream and the Crooked Path", publicado no livro *Jeff Wall* (Phaidon, Londres, 1996), tentei mostrar que existe nele, subjacente, uma sensibilidade à pintura moderna, antfigurativa, que o impede de cair no academicismo *pompier*. Ele se depara, no entanto, com outro problema: reatando com Manet, ele se reconecta com a pintura da história; e como faz, de certo modo, um tipo de pintura em fotografia ou um cinema estático e mudo, recusa-se ao som e ao movimento, a que o cinema tem acesso como herdeiro principal da pintura histórica. A pintura da história está morta porque, entre outras causas, a cultura que a fazia recontar as histórias se perdeu. Godard pensa o mesmo sobre o cinema; vejam vocês o problema. Em relação a seus cybachromes, o artista se encontra na posição de um ventríloquo que faz sua marionete falar, como mostra uma de suas obras, aliás muito bela, intitulada *A Ventriloquist at a Birthday Party*. É preciso notar que Jeff Wall aborda a questão "Como fazer falar as imagens?", enquanto Sylvie Blocher se pergunta "Como devolver a palavra às imagens?" No contraste dessas formulações aparece a ambição política mais radical de Sylvie Blocher.

O senhor dizia há pouco que havia, em sua reflexão, dois campos entrecruzados: a reinterpretação da modernidade e a atenção às novas questões colocadas pelos artistas contemporâneos. Será que Wall e Blocher constituem uma dessas situações onde esses campos se entrecruzam?

Isso mesmo. Trabalho atualmente sobre Manet; quer dizer que volto, à maneira de Jeff Wall, ao ponto de bifurcação da modernidade para reinterpretá-la a partir da questão do endereçamento ao espectador; a partir da questão, muito ingênua, do relacionamento das pessoas dentro e diante da imagem. Quanto a essa questão, aliás, obra de Manet me parece capital, porque rompe com uma velha tradição segundo a qual tudo se passa de modo autônomo dentro do quadro, haja ou não um espectador diante dele. Com *Olympia* e mesmo já com *La nymphe surprise*, o espectador está no quadro sem estar; ele está diante da imagem, mas, sem o espectador, o quadro não está completo. É a grande diferença entre o espectador e a testemunha, pois que o quadro toma, justamente, aqui o espectador como testemunha de sua própria presença diante dele. Nesses quadros, entretanto, Manet é ainda tributário da tradição pictural que faz passar o problema da encarnação pela capacidade técnica do pintor de fazer a representação da carne. Em seu último grande quadro, *Le Bar aux Folies-Bergère*, Manet reformula a encarnação em termos de endereçamento, e é uma invenção incrível, de um radicalismo impossível de se medir, porque a encarnação oscila para o lado do espectador a quem a obra se dirige. Efetivamente ele encarnou a ausência do espectador pelo rubor da mulher que se vê no quadro. Essa solução encontra pelo menos dois ecos na arte contemporânea: em *L'annonce amoureuse*, de Sylvie Blocher, e em *Picture for Women*, de Jeff Wall (notem: quadro dirigido às mulheres!), que é um *remake* do *Bar*.

O senhor se interessa por literatura? Paralelamente à questão da figuração, talvez seja esse o lugar em que se coloca com força o relato autobiográfico como tentativa de reapropriação de uma experiência em declínio, que retoma seu sentido porque é compartilhada.

Não. Não me interessa o suficiente para responder. Não tenho muita cultura literária. Sinto muito, mas este *handicap* é também uma vantagem. Tenho esse preconceito típico de muitos artistas, sobretudo os modernos, de acreditar que as artes plásticas são fundamentalmente antiliterárias. Vocês conhecem a frase de Valéry (que era um homem de letras): "Todo o resto é literatura". Talvez pensem que seja afetação de minha parte, mas cultivo minha singularidade nesse ponto de vista. A maior parte dos filósofos de arte assimila as artes e a literatura. Tento pensar filosoficamente a partir do fenômeno plástico como tal e dentro do meio de uma cultura muito específica e contemporânea, que nomeei arte em geral. É porque não chego a me interessar pelo retorno da narrativa na arte hoje em dia – digamos, gênero Patrick Corillon. Quanto à autobiografia, está sempre presente na grande arte, mas, quando a arte é só autobiográfica, deixa de ser interessante.

#### E quanto à afasia do sujeito?

A afasia do sujeito é muito menos o sujeito que fala para além da obra de arte, e que chamamos de autor do que precisamente o sujeito para quem a obra fala. O trabalho sobre Duchamp visava devolver a palavra ao juiz, ao espectador enquanto juiz. Mas talvez seja insuficiente. Quando dissemos "Isto é arte", o que mais podemos dizer? Dizer por que fomos tocados? Isso está à beira do indizível, se a obra é verdadeiramente boa. Ao mesmo tempo, se a obra é verdadeiramente boa, ela passa um testemunho e reencontramos a palavra testemunhando. Não posso falar pelos outros, e, no entanto, isso existe em todo testemunho. Não mais falar nem escrever sozinho, é esse o estatuto que, de minha parte desejo à crítica e à teoria.

tradução Luiza Maria Xavier  
revisão Glória Ferrcia e Marisa Calage

## Notas

<sup>1</sup>*Du Nom au nous*, Paris, Dis Voir, 1995

<sup>2</sup>Ver: "Pose et instantané, ou le paradoxe photographique", *October*, n. 5, verão 1978, reed. in: *Essais Datés I 1974-1986*, Paris, Éditions de la Différence, 1987.

<sup>3</sup>*Cousus du fils d'or*, Villeurbanne, Art Édition, 1990.

<sup>4</sup>Ver: *Duchamp Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979.

<sup>5</sup>*Nominalisme pictural. Marcel Duchamp: La peinture et la modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

<sup>6</sup>*Clemnt Greenberg entre les lignes*, Paris, Dis Voir, 1996.

<sup>7</sup>*Kant After Duchamp*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996. *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

<sup>8</sup>*Resonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1989.

<sup>9</sup>*Au nom de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

<sup>10</sup>*Faire école*, Paris, Presse du Récl, 1992.

<sup>11</sup>"Feminité de Luciano Fabro", in: cat. *Féminin-Masculin: Le Sexe de l'art*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1996.

<sup>12</sup>*Service Civil pour l'Art*, trabalho de Luciano Fabro apresentado na Galerie Christian Stein, em Milão, outubro de 1990.

<sup>13</sup>*La déposition*, Paris, Dis Voir, 1195.

<sup>14</sup>Marie-José Mondzain, *Image, Icône, Économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.

<sup>15</sup>"La performance, ici et maintenant", in: *Essais Datés I 1974-1986*, Paris, Éditions de la Différence, 1987.