

## Reflexões críticas: na cama com Madonna

Thierry De Duve

O autor faz uma reflexão de seu processo de análise e crítica das obras de arte. Descreve como se dão o contato e seu diálogo com as obras, assim como propõe questões a partir desse diálogo. De Duve refere-se à maneira como o sentimento de afeto por uma determinada obra influencia sua escolha para objeto de crítica e, comparando o contato com a obra a uma relação entre duas pessoas que se tocam, conclui que, no caso da obra e da crítica, a relação se dá no âmbito intelectual, quando a obra "toca" o intelecto. Felata, ainda, como a carga teórica e a subjetividade do crítico podem influenciar – bem ou mal – a reflexão sobre determinada obra e mesmo apresentar-se como um certo narcisismo. Menciona também sua forma de estruturar o texto (tamanho dos parágrafos, ritmo, etc.) e, a relação do texto com o leitor.

Crítica de arte, obra de arte, produção de texto

Algo me veio ao entendimento há algum tempo, quando uma amiga me disse, com um quê de irritação, "Ah, Thierry, você realmente parece um artista". Eu fizera algo que um historiador de arte profissional decente não deveria, e sua exclamação era uma censura amigável – que tomei como elogio. Apenas mais tarde é que ponderei a respeito do que teria pretendido dizer, bem como se, de alguma forma, eu merecia o cumprimento, mesmo não se tendo ela expressado com essa intenção; além de ter-me dado conta do quão constrangedor foi o acanhamento que experimentei a respeito de algo que deveria ter ignorado. De qualquer maneira, era tarde demais. Não pude esquecer o que ouvi, e a observação de minha amiga permaneceu comigo, incitando a responder, provavelmente de forma muito pessoal, a seu convite para refletir sobre a atividade da crítica de arte: sinto-me obrigado a dissecar o que faço (ou o que penso fazer – o risco do engano é enorme) quando exerço a crítica de arte.

Há um tipo de crítico de arte – o crítico-poeta – que pode reivindicar ser legitimamente um artista, mas esse não sou eu. Jamais chamaria o que faço de arte ou poesia; nem mesmo propriamente crítica de arte. Minha escrita é teórica, o que significa que, dela, espero algum tipo de "verdade" científica ou filosófica. Inevitavelmente, isso

significa que, quando me aproximo de um trabalho, eu o faço equipado – e onerado – com uma combinação de conhecimento e ignorância inerente aos dispositivos teóricos que construí parcialmente para mim mesmo ou que aprendi a usar. Meu trabalho está situado dentro das fronteiras de uma prática que busca explicação, não invenção nem “poesia” ou “arte”.

O que, então, me incita a escrever sobre uma dada obra ou um conjunto de obras? Preciso gostar dela, eis o primeiro ponto. Ou, talvez, não. “Gostar” é muito pouco. “Amar” é termo melhor, apesar de um pouco oblíquo. O que quero dizer é que preciso sentir que a obra me chama. Às vezes sou tentado a escrever sobre obras que odeio, mas que também me chamam. Na maior parte das vezes, por carência de coragem, não me antagonizo abertamente com o artista ou com outros críticos. Nunca escrevo sobre obras que me deixam indiferente, posto que o fato mesmo de escrever sobre esta ou aquela obra é em si um sinal de que tenho uma forte relação com ela (como ocorre com a maioria dos críticos, suponho). Porém, até determinar que uma obra me convide com força suficiente, a ponto de eu lhe dar muito tempo e energia, existe um processo complexo. Amor à primeira vista geralmente não vinga, a não ser que seu resultado não seja só amor à primeira vista. Mais freqüentemente, uma vez que um nível mínimo é alcançado, as obras que disparam o desejo de escrever são aquelas que eu realmente não sei se amo ou não, e das quais extrai uma convicção forte o suficiente de que é isso precisamente o que me arrasta para elas. Sem ter a percepção de que a obra quebra o consenso que tenho comigo mesmo, o ímpeto de escrever é muito fraco.

Esse primeiro passo é intuitivo, sem vontade, sem guarda, um gesto de rendição à obra. Não obstante, ele é, ao mesmo tempo, completamente consciente e reflexivo. Quando analiso uma obra, tento agir sem fingir que meu gosto é despido de preconceitos; ao contrário, mantenho os preconceitos de meu gosto em xeque adicionando-lhes outro preconceito: meu gosto por obras que me compelem a ir contra a má vontade do meu gosto. Podem me chamar de formalista perverso, se quiserem. Prefiro afirmar que a ética, aqui, entra em jogo. Os preconceitos são totalmente instintivos e impregnados por tendências de todos os tipos, e as minhas incluem preconceitos que controlam os outros. O lance ético é o de confiar em todos eles, sem salvaguarda exterior.

Estabelecendo assim que sou definitivamente atraído por dada obra, é necessário preencher uma segunda exigência antes que eu

decida iniciar a escrita a seu respeito. Devo sentir que ela vai me ensinar alguma coisa teórica. A arte contemporânea está cheia de obras com conteúdo explicitamente teórico; essas geralmente me aborrecem demais. Essas obras são prontamente entendidas desde que se conheça o código certo. Elas geram facilmente consenso entre pessoas que falam o jargão correto, e, com mais frequência, sustentam a reivindicação de seus criadores a uma posição de prestígio junto à academia ou ao mercado. No que me diz respeito, entendê-las à primeira vista já é com elas entediá-las, porque simplesmente ilustram alguma teoria existente – não importando quão sofisticada ou interessante essa teoria seja. Interesse-me apenas por obras que não entendo, incluindo-se aí obras de que não gosto e que até mesmo odeio. O interesse, em arte, é distinto do amor por arte; porém, quando há amor, ele inclui o interesse. Eis por que o fato de não saber se gosto ou não de tal obra e definir que “conseqüentemente” sou para ela atraído tem tudo a ver com o não saber o que a obra significa e com definir que “conseqüentemente” ela deve ser significativa. Nem todas as obras que escapam ao meu entendimento realizam esse feito, é claro. Há aquelas que são simplesmente estúpidas e sem sentido; as que me tornam desesperadamente estúpido ou cego; ou ainda aquelas as quais sinto serem de real interesse para outras pessoas, mas que não conseguem disparar em mim o tipo de excitação que necessito para escrever.

A sensação de não entender uma obra não é suficiente; o que importa para mim é uma certa quantidade de enigma, de perplexidade, que coloca o intelecto em movimento. Chamo alegremente aqui a palavra “qualidade”, junto com todas as suas aporias. “Qualidade” é algo que vem de dentro de você e, portanto, é meramente subjetiva, apesar de se atribuir essa qualidade à obra com a qual se lida como se fosse algo objetivo. Chamei isso de excitação há um minuto, e sei disso quando a sinto, mas não posso transferir a você a compreensão do que seja isso, apesar de presumir que você já o saiba por si mesmo; eu teria que lhe mostrar uma obra que considere excitante e lhe perguntar se você a sente da mesma forma. Mesmo que você respondesse sim, tanto você quanto eu poderíamos falar a respeito de experiências um tanto diferentes. Enfatizo esse ponto porque quero deixar claro que, mesmo quando analiso a arte por curiosidade intelectual, o despertar dessa curiosidade é, por si, estético. Para mim é mesmo a experiência estética, aquilo que mais valorizo, o que me faz seguir; é a sensação de que a obra contém conhecimento que desconheço.

A sensação e sua qualidade são altamente pessoais, contudo, a suposição é de que a obra – digo a obra, e não o artista – “sabe” algo que não sei ainda, e minha tarefa é desenterrar e tornar explícito o pensamento teórico que nela segue implicitamente. É claro, devo conceber que objetos não pensam e que qualquer reflexão que eu apreenda da obra deve ser atribuída ao artista ou a mim. Então, falando não apenas metodológica como também eticamente, de qualquer modo, não é assim que procedo. A obra é o terreno da reflexão – essa é minha norma prática, como também meu postulado. Sem esse postulado, o pensamento em questão não seria estético, e deve sê-lo se o objeto sob escrutínio for uma obra de arte.

Longe de garantir objetividade de minha leitura, esse postulado a deixa vulnerável a meus preconceitos. Novamente, o lance ético é o de confiar: é melhor admitir que você não é universal e que sua habilidade em propor questões é limitada, provisória, e algumas vezes completamente circunstancial. Ainda mais, como intelectual, se você não confia nas questões que se propõe, é melhor desistir. Importar-se com suas próprias dúvidas é o que o prepara exatamente para os encontros com as obras de arte em si. Quando elas aparecem, ocorre um lampejo de reconhecimento, às vezes imediato, mais freqüentemente adiado, *nachträglich*. E o que você reconhece, sem “conhecer”, é o seu ponto obscuro momentâneo. Nunca analisei uma obra de arte ou um conjunto de obras, ou, por esse motivo, um fenômeno cultural sem ter uma questão teórica em mente – geralmente tendo a ver com alguma transformação histórica da noção de arte. Por outro lado, essas questões, apesar de moldadas pelas preocupações que divido com minha comunidade intelectual, nunca são empurradas sobre mim, vindas de algum paraíso teórico, e sim oferecidas por obras individuais. É nisso que encontro a “prova” de que não estou errando por completo.

Uma vez que decidi que amo uma obra o suficiente e sinto que ela “sabe” algo que desejo muito conhecer, estou pronto para começar. O que acontece é um diálogo: envio questões teóricas à obra, e ela responde ou não. O modo como responde ou não à pergunta me faz prosseguir em minha linha de questionamento ou, então, a mudar a base, seja refinando as hipóteses com as quais estou trabalhando, seja abandonando-as, convocando certas referências e dispensando outras. Essa é a parte recreativa do meu trabalho, a hora do jogo ‘Verdade ou Desafio’, o momento em que estou realmente na cama com Madonna (o jogo *Truth or Dare* [Verdade ou Desafio] foi distribuído na Europa com o título *In Bed with Madonna*). É um caso amoroso e

uma luta, uma relação<sup>1</sup> incessante com a obra. E, como em uma relação, trata-se principalmente de tocar e ser tocado. Quero dizer que, se você não é impellido pela obra, nada acontece, você não é incitado teoricamente. Você ondula através dos movimentos do ato de amor teórico, mas permanece entorpecido; talvez simule prazer, mas sua escrita é insípida. Se a obra mexe com você, toca-o, então toda a questão teórica que você dirija a ela é como uma carícia, sob a qual ela treme ou se arrepia, revela ou retrai, e logo se aprende quais questões tocam o ponto G, quais machucam ou são meramente irritantes. Chega de lirismo – se os amantes e amantes de arte desse mundo ainda estão comigo, então consegui me fazer entender, mesmo que não se divirtam tanto com carícias teóricas vindas a partir de obras de arte, ou com as próprias, como eu.

O objetivo não é reivindicar o direito às minhas pequenas perversões, e sim transportar uma sensação sobre a qual falo ao mesmo tempo direta e metaforicamente. Eu disse “diálogo” e depois “relação”. Disse “trata-se principalmente de tocar e ser tocado”. Agora acrescento: “trata-se principalmente de falar e ser falado”. “Tocar” e “falar” são igualmente metáforas no que tange às nossas relações com as coisas. Mas, como todos podem perceber a partir da visão – com certa perplexidade filosófica – de um *readymade* ou de um *Brillo Box* de Andy Warhol, obras de arte não são meras coisas. Elas realmente tocam e falam (eis por que, incidentalmente, todas as culturas tendem a tratar suas próprias obras de arte, pelo menos, como semi-seres vivos, semipessoas; e por que a desfiguração de uma obra de arte é sempre vista como um ato bárbaro). A “irrealidade” do diálogo/relação entre obra e crítico, então, não é a distância convencional entre realidade e metáfora; tem mais a ver com o fato de que só pela interação entre diálogo e relação é que realmente tenho acesso à alteridade e ao afastamento; em outras palavras, à obra, na medida em que não a entendo. Essa interação pode ser descrita como um diálogo de segundo grau ou uma relação em afastamento, mas essas imagens são enganadoras, pois sugerem um plano de metalinguagem onde diálogo e relação são mantidos em separado. De fato, é o falar que efetua o tocar e vice-versa. É isso que faz da crítica de arte uma atividade tão estranha, singular e cheia de riscos.

O primeiro risco a ser superado é o do extraordinário prazer narcisístico da atividade. Afinal de contas, a obra é um algo, então quando envio uma pergunta para ela, estou na verdade falando comigo mesmo; e quando ela responde, estou de fato ouvindo a mim mesmo

<sup>1</sup> No original inglês, a palavra usada é *intercourse*, cuja significação abrange não só relação em seu sentido lato, como também comunicação, correspondência, comércio e, num sentido mais intrínseco, mas ao qual o autor com certeza faz alusão, relação sexual. (NT)

decifrando mensagens de origem incerta; e, quando a obra me toca, estou flertando com minha própria emoção. Isso não é romantismo, é fato – um fato embaraçoso, concordo, mas que é muito mais interessante reconhecer do que negar, porque a partir daí pode-se observar a crítica de arte como algo que envolve constante reflexividade autoconsciente no que se faz. A reflexão crítica não é um metadiscorso dentro de seu exercício, é imanente a ele. Você deve estar constantemente precavido contra a identificação e projeção excessivas: pois não val querer se perder dentro da obra ou tomá-la como refém. Aqui, mais uma vez, a ética entra em cena: você deve saber que não pode possuir uma obra de arte nem mais, nem menos do que pode possuir uma pessoa; deve respeitar sua alteridade, cuidar de evitar assimilá-la para si ou nela projetar-se desinibidamente. A dificuldade reside no fato de que a salvaguarda definitiva contra o risco de mergulhar em seus próprios sentimentos está nos seus próprios sentimentos, e está em suas mãos traçar a linha entre legítimo narcisismo e autocomplacência.

Teoria, uma estrutura teórica, um grupo de hipóteses partilhadas, uma linguagem teórica comum: essas são, é claro, outras proteções, e são nas que mais confio – ou pelo menos mais conscientemente. Mas nesse campo vários riscos novos surgem, sendo o principal, pelo menos para mim, o da superinterpretação. Como já disse, quando interpreto uma obra, analiso-a tendo em mente uma questão teórica. Fui honesto apenas em parte, quando disse que era a própria obra que oferecia a questão; seria mais fiel a minha experiência admitir que, mais freqüentemente do que se pensa, a questão é incitada pela teoria. Apesar de minha norma prática ou meu postulado ser o de que, qualquer que seja o pensamento teórico que a obra provoque, ele deve estar na obra, obviamente trago comigo muita teoria. Trago-a dos livros que já li, dos anos de estudo, do meu próprio trabalho anterior, de qualquer jeito – uma carga dos diabos. A teoria é pesada, e esse é o problema. Ela carrega o peso de todas as pessoas importantes que você cita ou de quem está no fundo de sua cabeça quando você escreve; é onerada com os sedimentos do pensamento delas. Tem autoridade, e a autoridade pode ser facilmente usada para dar poderes a você mesmo, intimidar o leitor e, finalmente, silenciar a obra. O risco da superinterpretação é o de, ao emprestar à obra a autoridade da teoria, acabar por esmagar essa mesma obra sob o poder da teoria. As obras de arte mantêm-se frágeis frente a uma questão teórica, mas não por ser intrinsecamente frágeis demais para uma confrontação – ao contrário, quanto melhor a arte, mais

questões teóricas ela evoca –, mas porque elas não respondem a essas questões na linguagem da teoria. A tradução é necessária. Os problemas da tradução e da traduzibilidade colocam o dedo direto na ferida. É aqui que todas as dificuldades e riscos da crítica de arte, como as vejo, estão combinadas.

Elas começam exatamente com a primeira questão que preciso fazer a mim: como sei que uma dada obra evoca uma dada questão teórica e que não estou simplesmente trazendo minha obsessão atual para essa mesma obra? Não há como saber isso por fatos. Percebo isso, sinto, vou a isso intuitivamente – de que outro modo? O risco de um auto-engano e de narcisismo nesse momento é iminente. O problema não é o da subjetividade contra a objetividade, e sim que o único caminho para a objetividade de uma teoria é um controle subjetivo do uso subjetivo da teoria. Simplesmente, não tenho mais ninguém à mão para manter minha subjetividade em xeque, pelo menos todos os teóricos que cito e cuja autoridade evoco. Pois preocupar-se com a teoria de arte (oposta à “teoria” aplicada na arte) é pedir às obras de arte que igualmente validem ou invalidem uma hipótese teórica. Como na ciência, você precisa sempre estar disposto a abandonar uma teoria, mudá-la, fazê-la andar. Como em arte, contudo, você produz uma teoria em seu próprio nome, assume uma responsabilidade pessoal pelo pensamento teórico, cuja produção, todavia, você atribui às obras sobre as quais escreve. Assim, o que pessoalmente chamo de teoria (mas que teimosamente recuso-me a chamar de “minha teoria pessoal”) não é nada mais do que o estado atual das questões que pergunto a mim mesmo – para as quais sinto-me pronto, assumindo absurdamente que o mundo está preparado. Novamente, o lance ético aqui é confiar nessas questões, ou seja, confiar que elas não são apenas minhas. São meu elo com o trabalho de outras pessoas, e, quando minhas questões são de fato compartilhadas por outros, descubro nisso a prova (agora objetiva) de que não estou errando por completo.

De volta à cama de Madonna. Aqui estou, com uma ou algumas questões teóricas em mente, endereçando-as à obra. Primeiramente, a regra é a da associação livre. A obra – a impressão geral que ela me dá, as sensações que ela produz e como as nomeio, seu conteúdo temático, sua forma, sua técnica, sua figura e cor, às vezes um único detalhe – tudo isso suscita outras obras, puxa referências da memória, convoca outros comentários, leva-me à biblioteca para consultar livros que desconfio conterem alguma pista. Logo concebo que não estou sozinho na cama com Madonna. Apesar de não ter

nada contra sexo grupal, o problema agora é o de manter alguns parceiros e deixar Madonna chutar da cama aqueles que não têm nada a ver ou fazer aí. Em termos menos metafóricos, devo sentir que tenho mais material interpretativo do que realmente posso usar e que posso confiar na obra para fazer a seleção.

Achar o caminho até a escrita efetiva algumas vezes é imediato, outras, dolorosamente demorado, mas se o primeiro parágrafo, mesmo a primeira frase, não for algo que eu sinta poder voltar em busca de significados latentes, sei que mais cedo ou mais tarde ficarei preso. Se tudo for bem, estarei apto a escrever. Há momentos em que a obra sobre a qual falo permanece nítida em minha mente e que as palavras que tateio precisam manter-se junto à obra, em sentido, em humor, em tonalidade, em precisão intelectual; e há momentos em que os temas teóricos me conduzem para longe dela, freqüentemente para uma discussão imaginária com oponentes teóricos. Nunca subestime a dimensão polêmica da escrita de arte, ela é essencial. Mas se você manipular ou simplificar a teoria com o objetivo de abater um oponente ou se deixar seduzir por sua própria teoria a ponto de trair a experiência estética da obra, isso aparecerá. De qualquer maneira, esta é minha norma: ao sentir que fui desviado por meu desejo de vencer uma discussão ou que segui um *insight* teórico a um ponto em que a teoria obscurece a arte, suponho que o leitor também sentirá isso.

Mais uma vez, é uma questão de ética, mas "ética" talvez seja uma palavra pesada demais. Digamos "tato", a não-metáfora apropriada, em que se trata principalmente de tocar e ser tocado. O tato transforma-se em uma batalha quando se dá além da distância adequada – distância essa a partir da qual o valor real de sua interpretação teórica depende da justeza de seu julgamento estético. Se você está muito apaixonado, e seus leitores sentem poder concordar com sua interpretação teórica sob a condição de apoiar incondicionalmente seu julgamento estético, você está bem perto. Se sua relação com a obra é a de uma noite apenas, com a qual você forja toda uma teoria que os leitores sentem poder ser virtualmente construída, igualmente, a partir dessa ou de qualquer outra obra, então você está muito longe. Finalmente, se você consegue dar a impressão de que decodificou o enigma da obra, extirpou seu segredo, disse dela tudo que deveria ser dito, você está condenado. Se isso for verdadeiro, nesse caso você não deveria, de forma alguma, ter escrito sobre a obra; se não for, você vai perder seus leitores. Eles querem que a arte resista à interpretação, e estão certos.

A verdadeira problemática a propósito da traduzibilidade acaba por ser a intraduzibilidade. A boa crítica de arte de tendência teórica deve alcançar duas metas contraditórias ao mesmo tempo: buscar a elucidação teórica e respeitar o enigma da obra, a sua resistência à linguagem da teoria, sua alteridade. Ainda que a força motriz por trás do meu trabalho como crítico/teórico seja explorar o que sinto que a arte “sabe” e eu não, traduzindo isso para a linguagem da teoria, minha meta não é violar o segredo da obra, e sim circunscrevê-la em uma firme rede de tangentes que a façam surgir bem lá no meio, como se numa clareira, e, mesmo assim, escura como nunca. O enigma da obra é o meu ponto obscuro. Se posso vê-la agora, aprendi algo; se entender que simplesmente a desloquei para algum outro lugar, para onde quer que seja, e de onde minha próxima questão teórica surgirá, aprendi ainda mais. Pois não esqueci de que objetos não pensam. Produzir reflexão teórica a partir de uma obra é começar a partir da intuição de que a obra pensa e sabe algo, e, movimentando-se a partir dessa intuição, sondar a obra com uma questão teórica; então deixar a atividade teórica responder à questão e produzir conhecimento; em seguida conferir novamente, com minha intuição, se o conhecimento que adquiri parece pertinente, ou se atinge a nota certa, ou se ressoa. E assim por diante, vice-versa. A isso chamei, tempos atrás, interação entre diálogo e relação, e chamaria agora de pensar teoricamente de modo estético. Você usa o conhecimento que ganha das sensações que a obra lhe dá (chama-se a isso *insight* ou intuição) com o objetivo de produzir teoria e usa as sensações que tem *a respeito* do conhecimento que produziu com o objetivo de conferir sua relevância à obra.

Sensações e conhecimento não se misturam – e isso é uma regra tanto ética quanto epistemológica, com conseqüências estéticas. Quando escrevo, sempre chego a um lugar onde minha preocupação principal é a forma que aquela peça terá. Embora o *quê*<sup>2</sup> eu quero dizer determine como quero dizê-lo, é esse “como” que modela o “*quê*”. Velocidade, ritmo, tom, ecos, escolha de palavras, construção de sentenças, comprimento dos parágrafos, tudo importa muito. Onde mudar de marcha abruptamente, como alternar emoção e argumentação fria, onde ser acadêmico e onde ser coloquial, e daí por diante – esses são os meios com os quais tento trançar as linhas teóricas que tenho em mãos, formando um tecido com alguma consistência e docilidade, enquanto propositadamente deixo alguns fios pendent es. Essas decisões, que são estéticas, pertencem, em minha opinião, ao tema da peça escrita; quero que elas contribuam para o trabalho de extrair

2 Embora este “*quê*” esteja gramaticalmente incorreto, optei pelo desvio da regra para manter o espírito do texto em inglês. Nele, a frase articula-se da seguinte maneira: “*Though what I want to say determines how I want to say it, it is the ‘how’ that shapes the ‘what’*” (grifos meus). Ou seja, os dois “*what*” estão colocados como substantivo, estabelecendo-se entre eles uma relação semântica semelhante. Se, na tradução para o português, o primeiro “*que*” fosse mantido como pronome, perderia a relação com o segundo “*quê*”, que é substantivo. Assim, subvertendo a gramática portuguesa, mantenho o jogo de idéias proposto no texto original. A substantivação do pronome “*que*” pareceu-me a melhor solução para manter o jogo de palavras original sem que a frase se perdesse em lacunas com significado mais impreciso. (NT)

conhecimento da obra de arte em discussão. Contudo, elas devem ter vida própria. O que está em jogo é o ato de expor o enigma da obra qual enigma ou, tornar o enigma "visível", torná-lo de alguma forma esteticamente perceptível aos outros. A maioria dos críticos de arte e teóricos provavelmente procede de forma similar; não creio ter descrito nada excepcional. Não teria insistido nessa dimensão estética da escrita de arte se não fosse por esse exercício da reflexão crítica, e também, suponho, se não fosse pela queixa cordial de minha amiga: "Ah, Thierry, você realmente parece um artista".

Ora, eu realmente não acredito nela. Desconfio que os artistas não operam exatamente dessa forma. À parte o fato de que todos os artistas não operam da mesma maneira, creio que o modo de pensar incorporado em uma obra de arte é extrínseco ao modo teórico, extrínseco até mesmo ao que acabei de chamar "pensar teoricamente de modo estético". Ainda que os artistas possam algumas vezes falar a linguagem da teoria, eles não o fazem em sua obra. Como sei isso? Mais uma vez, não tenho provas. Mais uma vez, é uma questão de alteridade e intraduzibilidade. Tudo que sei é que o enigma da obra é meu ponto obscuro. E meu ponto obscuro não é necessariamente o enigma da obra. Não posso pretender que o que se apresenta para mim como um trôpego bloqueio teórico se tenha apresentado da mesma maneira para a pessoa cujo processo de pensamento a obra personifica. Não se trata simplesmente de dizer que a arte é totalmente traduzível para a teoria, e sim que o tema da intraduzibilidade não é o mesmo do ponto de vista do crítico e do artista. E eu não tenho o ponto de vista do artista a minha disposição, eis o problema. Posso apenas conjecturar. A melhor aproximação que encontrei foi dizer que a maneira que os artistas parecem pensar, em suas obras, é similar ao modo de pensamento mítico dos pensadores pré-socráticos, ou seja, do tempo do *Poema* de Parmênides, um pouco antes da divisão entre poesia e filosofia. Sugerir isso é constrangedor, menos por fazer o pensar dos artistas parecer algo tão arcaico do que por automaticamente colocar-me na posição de filósofo racional, para quem o modo pré-socrático de pensamento está irremediavelmente perdido. *Traduttore traditore*. Depositando – e portanto traduzindo para – as palavras de alguém familiar à teoria (filosofia, no caso), minha aproximação já é uma traição do modo de pensar dos artistas e, portanto, uma confissão de minha cegueira definitiva.

Dois últimos tópicos. Primeiro, o pior engano, para um crítico, é acreditar que se pode colocar o ponto de vista de um artista à

disposição entrevistando-o. Segundo, o maior desafio, para um crítico, é o fato de que os artistas podem retrucar. A única diferença, de acordo com o que penso, entre crítica de arte e história da arte – seja com tendências teóricas ou não – é que os críticos de arte escrevem sobre os artistas vivos, enquanto os historiadores de arte sobre os mortos. A norma que aplico a mim mesmo é a de negligenciar essa diferença. Devo escrever como se o artista vivo estivesse morto e a obra, separada de seu criador, pertencesse à história da arte. Não vou fingir que nunca entrevistei artistas ou que não faça uso do que os artistas dizem uns aos outros. Posso até mesmo ter abusado dessa “fonte primária”, como é impropriamente chamada. Mas não considero necessariamente o que os artistas dizem para representar seus pontos de vista. Sou mais como um psicanalista lacaniano, ouvindo o significante. Falar a respeito da obra de um artista é relacionar o que a obra diz por si (entre outras coisas) ao que o artista diz sobre a obra (entre outras coisas) e inferir que a obra ao menos explica as palavras tanto quanto o contrário. Mas lembrem-se: o que a obra diz sobre si mesma só me é acessível mediante um diálogo que reivindico ter com a obra, mas que, de fato, tenho comigo mesmo. Visto que estou atrás de meu próprio ponto obscuro, a obra, ou seu enigma, é, numa forma de dizer, “o outro”. E, como disse Lacan, não há Outro no “Outro”. A alteridade não é recíproca.

Entrevistar o artista – trocando conversa fiada, informações e opiniões ou discutindo teoria com ele – é uma coisa. Como em todas as trocas humanas, essa descansa sobre a convenção (ou seja, a ilusão) de que pontos de vista são intercambiáveis. Daí a comunicar ao artista o que escrevi a respeito de sua obra é de toda uma outra coisa. É um face-a-face no qual ambos fitamos a alteridade do outro, um face-a-face sem mediações, mesmo que dois objetos – a obra do artista e meu texto – se mantenham entre nós, fingindo ser vias de comunicação. A obra não foi endereçada a mim em particular, mas, quando senti que ela me chamou e que tinha alguma coisa teórica para me ensinar, confirmei seu recebimento, como se tivesse sido enviada para mim. Meu texto também não é endereçado ao artista. Felizmente, a maioria dos artistas quer saber o que é escrito sobre sua obra. Temo e adoro isso – o verdadeiro teste. Não considero ter passado com êxito no teste se o artista concorda com minha interpretação da obra – esse não é o objetivo. Fico mais feliz quando o artista se sente compelido a retrucar, com palavras ou obras. Nisso encontro o sinal de que não errei por completo.