ARTE NA ERA DA CONDIÇÃO PÓS-MEIO

ESTUDO E TRADUÇÃO
DE ROSALIND KRAUSS

LEONARDO NONES SANTOS

São Paulo 2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

***ARTE NA ERA DA CONDIÇÃO PÓS-MEIO:
ESTUDO E TRADUÇÃO DE ROSALIND KRAUSS***

Leonardo Nones Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO Teoria, História e Crítica

ORIENTADORA Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

São Paulo 2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho,
por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo
e pesquisa, desde que citada a fonte.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

ARTE NA ERA DA CONDIÇÃO PÓS-MEIO: ESTUDO E TRADUÇÃO DE ROSALIND KRAUSS

Leonardo Nones Santos

**Versão corrigida
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP).**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como
requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Nones Santos, Leonardo
Arte na era da condição pós-meio: Estudo e tradução de
Rosalind Krauss / Leonardo Nones Santos ; orientadora,
Sônia Salzstein Goldberg. -- São Paulo, 2019.
310 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Rosalind Krauss 2. Meio 3. Instalação de arte 4. Arte
contemporânea 5. Crítica de arte I. Salzstein Goldberg, Sônia
II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

**O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.**

Agradecimentos

A Sônia Salzstein, pela orientação estimulante, pelo exemplo de rigor e dedicação, e, principalmente, por toda confiança depositada durante esse processo.

A Patrícia Mourão e Luis Carlos Oliveira Júnior, pelas sugestões na banca de qualificação.

A Dora Longo Bahia, pela ajuda nas traduções e pelo contagiante senso de humor.

Às funcionárias e aos funcionários das Bibliotecas da ECA, FFLCH e FAU, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e do Departamento de Artes Plásticas, em especial a Karina Andrade, Stela Garcia, Solange dos Santos e Regina Landanji, pelo auxílio e paciência.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa em Arte Brasileira.

A Lara Rivetti, pelo encontro e por ser a maior luz ao longo desse caminho.

A Natalia Belasalma, pelo exemplo de tenacidade e por tornar-se uma irmã.

A Bruno Genovez, por também ser um irmão e pela cuidadosa diagramação.

A Tito Jungmann, por ser um irmão caçula.

A Mirian Nones, pelo apoio e amor incondicionais.

A Luiz Santos, pelos ensinamentos e por todo amor.

A Larissa Nones, minha segunda mãe, pelo incentivo e redescoberta relação.

A Sandra Santos, a terceira mãe, pela imensa generosidade
e pelo exemplo como professora.

A Bertha Salles, outra irmã, pela profunda conexão
e pelas melhores risadas.

A Ingrid Ferrari, pelo indescritível laço e pela compreensão.

A Lucas Antonucci, pelo melhor abraço e por
redimensionar o sentido de paz.

A Patrícia Yamamoto, pela amizade e pelas palavras preciosas
ao ingressar na pós-graduação.

A Elcio Gonçalves, pelo cuidado e ajuda
em aceitar as mudanças.

Aos amigos com os quais esse processo foi compartilhado:

Thaíssa Rosa, Mariana Villafranca, Ana Ramos, Bruno Brizzi,
Breno Chiavelli, Thiago Antonucci, Laura Gallão, Gustavo Hupples,
Ana Luiza Pinto, Fernando Gallo, Thamyres Matarozzi, Pedro Taam,
Rafael Nott, Carolina Cordeiro e Renato Duque.

A Larissa Nones

RESUMO

Este trabalho compila traduções de três textos da crítica e historiadora de arte norte-americana Rosalind Krauss, “Arte na era da condição pós-meio” (1999), “Reformulando o meio” (1999) e “Dois momentos da condição pós-meio” (2006). Os ensaios exploram o que a autora chama de “condição pós-meio” da arte atual, ou seja, um cenário em que há, nas manifestações artísticas, uma reduzida vinculação aos meios conhecidos para sua operação, bem como um recuo aos espaços expositivos institucionalizados sob a memória do “cubo branco”. Esse recorte da produção da autora sinaliza o amadurecimento e a reavaliação de determinadas proposições teóricas que marcaram boa parte de sua produção crítica ao longo das últimas cinco décadas, como a influência do pós-estruturalismo, o legado da arte minimalista e os efeitos da arte conceitual para o horizonte artístico atual. Junto às traduções, também é apresentada uma monografia sobre os principais pontos da trajetória intelectual de Krauss, com o objetivo de reconstruir as origens e sugerir possíveis comparações dessa leitura conjuntural sobre arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE Rosalind Krauss; meio; instalação de arte; arte contemporânea; crítica de arte.

ABSTRACT

This dissertation compiles three translations of American art historian and critic Rosalind Krauss, “‘Voyage on the North Sea’ Art in the Age of Post-Medium Condition” (1999), “Reinventing the Medium” (1999), and “Two Moments from the Post-Medium Condition” (2006). The essays explore what the author calls the “post-medium condition” of contemporary art: a scenario in which artistic manifestations have little connection with the traditional media for its operation, as well as a refusal to the institutionalised exhibition space known as “white cube”. This cutout of the author’s production signals a maturation and reassessment of certain theoretical propositions that have marked much of her critical production over the last five decades, such as the influence of poststructuralism, the legacy of minimalist art, and the effects of conceptual art on the current artistic horizon. Along with the translations, a monograph is also presented on Krauss’ intellectual trajectory in order to reconstruct its origins and to suggest possible comparisons of this conjunctural approach about contemporary art.

KEYWORDS Rosalind Krauss; medium; installation art; contemporary art; art criticism.

SUMÁRIO

<i>Apresentação</i>	19
<i>Arte na era da condição pós-meio</i>	25
<i>Reformulando o meio</i>	89
<i>Dois momentos da condição pós-meio</i>	127
<i>Assumir a forma</i>	141
<i>Adenda</i>	265
<i>Referências</i>	295

APRESENTAÇÃO

Rosalind Krauss iniciou sua carreira como crítica de arte no início dos anos 1960, escrevendo para revistas especializadas como *Art International*, *Art in America*, *The Art Bulletin* e *Artforum*. No ano de 1976, co-fundou a *October*, publicação reconhecida internacionalmente e ativa até os dias atuais, e continua sua colaboração com outros periódicos de renome. Publicou livros que somam mais de uma dezena, dentre os quais *Passages in Modern Sculpture* e *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* despontam como notáveis contribuições para a história da arte do século XX. Passando pela Wellesly University, M.I.T., Princeton University, Hunter College, Graduate Center of the City University of New York, atualmente tem o mais alto cargo de professora na Columbia University, a cadeira Meyer Shapiro. Também organizou exposições em museus de grande reputação, como o Guggenheim e o MoMA, na cidade de Nova York, e o Musée National D'Arte Moderne, em Paris, e acumula diversos prêmios e menções honrosas em instituições norte-americanas e européias.

Os textos traduzidos e compilados nesta coletânea, “Arte na era da condição pós-meio” (1999), “Reformulando o meio” (1999) e “Dois momentos da condição pós-meio” (2006), sinalizam um momento de produção tardia em Krauss, que culminará, no ano de 2011, no livro *Under Blue Cup*. O foco de tais análises encontra-se na tentativa de apreensão de traços comuns da arte mais recente, como habitualmente são os ensaios em sua vasta carreira, embora, especialmente nesses textos, sua abordagem explore em retrospecto condições históricas do modo de fazer artístico que redundariam na ascensão de uma atitude de desmantelamento ou indiferença à ideia de meio artístico e de recusa à presumida normatização do cubo branco, condição enunciada como “pós-meio”.

The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths

Rosalind E. Krauss

IMAGEM 2 Capa de *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985.

Os artistas analisados pela autora nos textos da presente seleção são os mesmos explorados em seu recente livro, o que pode criar certa delimitação ao momento atual de sua carreira. Antes profundamente ligada à produção artística mais inventiva, carregada de inquietações e sentidos de urgência, Krauss, nesse estágio, revela-se em um processo mais distanciado de análise da arte desenvolvida durante os últimos vinte anos e, principalmente, apresenta certa maturação, ruminação e determinados recuos das mesmas bases teóricas e orientações históricas que fundamentaram sua própria produção intelectual nas décadas iniciais de sua carreira. Contudo, ainda cultiva um vivo interesse nos desdobramentos da arte de ponta, em um exercício notável de síntese, potência argumentativa e, principalmente, nutrindo o rico esforço de esquadrinha e organização conceitual do cenário artístico que, atualmente, vale mencionar, apresenta os mais elevados desafios para qualquer crítico, artista ou estudante que se interesse por arte.

No Brasil, boa parte da influência do pensamento de Krauss é observada pelo reiterado uso do conceito de “campo ampliado”, não apenas nos círculos acadêmicos e institucionais das artes visuais, mas também nas áreas das artes cênicas e arquitetura. Certamente, a formulação encontra ressonância até hoje em diversos domínios, entretanto, ela foi apresentada ao final da década de 1970. Restrito a um número ínfimo de traduções da autora em português, o estudante brasileiro atualmente tem contato com apenas quatro ensaios, três entrevistas e três livros, frente ao incontável número de materiais disponíveis no idioma original. O presente trabalho destina-se, portanto, a disponibilizar um pequeno conjunto traduzido e guarnecido de informações atualizadas que possa estimular reflexões no país em diálogo com manifestações de escopo internacional, tratando menos de uma sistematização ou documentação de determinado assunto do que de um impulso que visa a fomentar elementos pertinentes ao debate atual.

IMAGEM 3
Capa de "A Voyage on the North Sea"
Art in the Age of the Post-Medium Condition, 1999.

IMAGEM 4
Capa de *Under Blue Cup*, 2011.

Nesse sentido, em seguida às traduções, há uma breve análise, considerando aspectos basilares do argumento da autora sobre a “condição pós-meio”, que dispõe elementos da própria conjuntura apontada para determinar possíveis limites, omissões e potências de tal proposição. Além disso, o texto apresenta algumas informações sobre a carreira de Krauss, com o intuito de jogar luz ao profícuo momento do sistema artístico daquele país. Espera-se que o principal efeito desta monografia seja matizar as considerações da autora, em uma espécie de balizamento que pode funcionar como um exercício preliminar de ponderação sobre nosso próprio horizonte cultural.

Ao fim do presente trabalho, está disposto o levantamento bibliográfico da produção de Krauss no qual se baseou a presente pesquisa, contendo uma cronologia selecionada de seu percurso intelectual, a relação de livros publicados, colaborações editoriais, exposições organizadas, trabalhos nacionais que a referenciam, traduções para o português, entrevistas, além de uma triagem de ensaios, que sinaliza sua participação em diversos veículos especializados.

ARTE NA ERA DA CONDIÇÃO PÓS-MEIO

Rosalind Krauss

Prefácio

Em um primeiro momento, pensei que poderia simplesmente riscar a palavra *meio*, enterrá-la junto a um tanto de resíduos tóxicos da crítica e me afastar dela com destino a um mundo de liberdade lexical. “Mídia” parecia-me um termo muito contaminado, ideológico, dogmático e discursivamente carregado¹.

Perguntei-me se poderia usar a noção de automatismo de Stanley Cavell, apropriada pelo autor para atacar o duplo problema de abordar o filme como um (relativamente) “novo meio” e de trazer à tona o que pareceu-lhe algo não explicado sobre a pintura modernista². Para Cavell, a palavra “automatismo” capturava, de certo modo, o sentido de parte do filme – aquela que depende da mecânica da câmera – ser automático; ela também se liga ao uso feito pelos surrealistas do “automatismo” como um reflexo do inconsciente (uma alusão perigosa, porém útil, como veremos); e também continha possíveis referências conotativas à “autonomia”, no sentido da liberdade da obra em relação àquele que a cria.

Assim como a noção de meio ou gênero em contextos mais tradicionais da arte, o automatismo envolveria a relação entre um suporte técnico (ou material) e as convenções a partir das quais um gênero particular opera, articula ou funciona naquele mesmo suporte. Dessa definição tradicional de meio, o que “automatismo” impulsiona para o primeiro plano, no entanto, é o conceito de improvisação, da necessidade de se arriscar diante de um meio agora liberto das garantias da tradição artística. É esse sentido que admite as associações das palavras com o “automatismo psíquico”; mas aqui, o reflexo automático é menos algo inconsciente, do que a liberdade

¹ Nesta tradução, as palavras *meio* e *meios* serão empregadas no lugar de *medium* e *mídia*, respectivamente, respeitando a escolha da autora em afastar-se da grande carga especulativa imbuída ao tema em função de seu uso - especialmente na repisada polêmica sobre “novas mídias”. Assim, a decisão de traduzir *medium* como *meio* deve ser justificada pela abrangência semântica do termo, podendo ser lido como o modo pelo qual algo se manifesta, a materialidade em que o fenômeno ocorre, bem como pela indicação espaço-temporal nele inscrito, eixo central de boa parte da crítica contemporânea. *Suporte* também apresenta denotação e conotação bastante compatíveis para a tradução brasileira, embora a autora posteriormente use a palavra para designar unicamente o aspecto material do meio artístico. Portanto, seu uso também será evitado; [N.T.].

² CAVELL, Stanley. *The World Viewed*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1971, p. 101-118.

Para uma análise da relação entre Krauss e Cavell sobre o tema, ver: COSTELLO, Diarmuid. “Automat, Automatic, Automatism: Rosalind Krauss and Stanley Cavell on Photography and the Photographically Dependent Arts”. *Critical Inquiry*, Chicago, University of Chicago Press, n. 38, Verão, 2012, p. 819-854; [N.T.].

expressiva inerente à improvisação, instaurado na medida em que a relação entre o campo técnico de um gênero e suas dadas convenções abre-se a um espaço de liberação – por exemplo, a maneira como a fuga torna possível improvisar combinações complexas entre muitas vozes. As convenções em questão não precisam ser tão estritas quanto as da fuga ou do soneto; elas podem ser excessivamente frouxas ou esquemáticas. Todavia, sem elas não existiria a possibilidade de julgar o sucesso ou o fracasso de tal improvisação. A expressividade não teria nenhum objetivo, por assim dizer³. A minha atração pelo exemplo de Cavell devia-se à formulação da pluralidade interna de qualquer meio, na impossibilidade de se pensar um meio estético como nada mais do que um suporte físico em estado bruto. O problema com o qual me defrontei dizia respeito ao fato de que a definição do meio como mero objeto físico, em todo o seu caráter redutor e sua vocação à reificação, tornou-se corrente no mundo da arte, e o nome de Clement Greenberg foi vinculado a essa definição a tal ponto que, a partir dos anos 1960, pronunciar a palavra “meio” significava invocá-lo⁴. De fato, essa ânsia para “greenberguizar” [*Greenbergize*] a palavra foi tão disseminada que abordagens históricas anteriores à sua definição eram agora destituídas de sua própria complexidade. A famosa máxima de Maurice Denis, de 1890, sobre o meio pictórico – “É bom lembrar que um quadro, antes de ser um cavalo de batalha, um nu feminino, ou uma anedota, é essencialmente uma superfície plana coberta por cores dispostas em uma certa ordem” – então estava sendo lida, por exemplo, como mero presságio da redução essencialista da pintura à “planeza”. O fato de que esse não era o argumento de Denis, de que ele, ao contrário, descrevia relações complexas, constituídas por múltiplas camadas, algo que poderíamos chamar de uma *estrutura recursiva* – isto é, uma estrutura cujos elementos produzirão as regras que gerarão a ela própria – era (e é) simplesmente ignorado. Ademais, que dessa estrutura recursiva seja algo produzido, e não dado, fica latente na conexão tradicional entre “meio”

³ Sobre esse assunto, ver CAVELL, Stanley. “Music Discomposed”, in *Must We Mean What We Say?*, Nova York, Scribner’s, 1969, p. 199-202.

⁴ Esse problema é dificultado, ademais, pela necessidade de destacar o nome de Greenberg dos parênteses com o uso de aspas [*scare quotes*], da forma que fiz nessa sentença, a fim de indicar que essa leitura do uso greenberguiano da palavra *meio* envolveu (e ainda envolve) um curioso mal entendido, que eu abordo adiante.

Scare quotes, *shudder quotes*, *sneer quotes* ou *quibble marks* são caracterizadas pelo uso de aspas e aparecem no texto para indicar que algum termo ou expressão é empregado de forma irônica ou fora de sua acepção corrente; [N.T.].

e questões ligadas à técnica, como, por exemplo, quando, com o intuito de serem ensinadas na Academia, organizavam-se as artes em ateliês que representavam os diferentes meios – pintura, escultura, arquitetura⁵.

Dessa maneira, se, ao final, decidi manter a palavra “meio” é porque, mesmo com todos os equívocos e abusos ligados a ela, trata-se do termo que se abre ao campo discursivo que quero abordar. Isso é verdadeiro no plano histórico, na medida em que o destino desse conceito parece pertencer cronologicamente ao advento de um pós-modernismo crítico (crítica institucional, *site specificity*), que, por sua vez, produziu sua própria e problemática consequência (o fenômeno internacional da instalação). Isto é, parece-me que somente o termo “meio” confrontaria tal reviravolta. E, no nível lexical, é essa a palavra, e não algo como “automatismo”, que inscreve, em seu rastro, o problema da “especificidade” – como na designação “especificidade do meio”. Embora, infelizmente, esse seja mais um conceito saturado – abusivamente reconfigurado como um modo de objetificação ou reificação, visto que, presumidamente, um meio torna-se específico ao ser reduzido a nada mais do que suas propriedades físicas manifestas – ele é, no entanto, em sua forma não-abusiva de definição, intrínseco a qualquer discussão sobre como podem funcionar as convenções que se depositam em determinado meio. Pois é a natureza da estrutura recursiva que esse conceito deve, ao menos em parte, ser capaz ele mesmo, de especificar.

Atada, portanto, à palavra “meio”, devo igualmente lançá-la ao leitor nas reflexões que se seguem. Espero, todavia, que essa nota em forma de prefácio tenha assegurado certa distância em relação à própria palavra – com sua longa história, que se estende para além das recentes batalhas sobre o “formalismo” – e as formulações sobre a corrupção e o colapso do termo que essas batalhas geraram.

⁵ No decorrer do texto, usarei *meios* [*mediums*] como o plural de *meio* [*medium*], a fim de evitar a confusão com *media*, termo que reservo para as tecnologias de comunicação.

Essa preferência da autora é respeitada pela tradução, como informado na primeira nota; [N.T.].

6 BUCHLOH, Benjamin H. D. “Introductory Note” in “Marcel Broodthaers: Writing, Interviews, Photographs”. *October*, Cambridge, The MIT Press, n. 42, outono, 1987, p. 5. Tradução nossa; [N.T.].

O papel central de Benjamin Buchloh na recepção da crítica sobre o trabalho de Broodthaers, como se desdobrou no começo da década de 1970, fica evidente pelas várias citações de seus escritos que faço neste ensaio, e também nas referências às suas estimulantes atividades como editor relativas ao seu jornal *Interfunktionen*. Aqui, justaposta à afirmação apresentada como epígrafe do texto que se segue, gostaria de expressar minha gratidão à Benjamin Buchloh pela generosidade em se dispor a ler este texto, ainda em forma de manuscrito, e de discuti-lo comigo, em uma franca troca de aprovações e desacordos que torna o diálogo com ele sempre desafiador e esclarecedor.

7 *Studio International*, v. 188, outubro, 1974. A contracapa também é de autoria de Broodthaers. Ela é uma mistura do mesmo tipo de objeto didático [*object lessons*] em forma de discos (Z para zebra, C para cavalo, R para relógio, com a respectiva imagem em cada disco) e outros discos apenas com as letras impressas. Sob a grade formada por eles, Broodthaers escreve: “os elementos do discurso não podem servir à arte um erro ortográfico oculto que vale um queijo” [*éléments du discours ne peuvent servir l’art une faute d’orthographe cachée vaut un fromage*]. Isso faz referência a dois aspectos de seu próprio trabalho. Por um lado, realiza um gancho para fábula de La Fontaine da raposa e o corvo, que serviu para sua exposição e filme *Le corbeau et le renard* (1967). Por outro, alude ao erro tipográfico no anúncio de sua mostra *Court-Circuit* (1967), na qual os diagramadores deixaram de fora a letra “h” em Broodthaers, e que o artista adicionou à mão, desse modo, tornando o erro um trabalho autográfico, ou um objeto comercializável, ou, na gíria do francês, “*fromage*” (dinheiro).

Para a fábula, ver LA FONTAINE, Jean de. *Fábulas de La Fontaine*. Edição Teófilo Braga. Braga: Editora Edições Vercial, 2010; [N.T.].

8 Marcel Duchamp afirma: “Na França há um velho ditado, ‘burro como um pintor’. O pintor era considerado burro, mas o poeta e o escritor eram considerados muito inteligentes. Eu queria ser inteligente. Eu tinha que ter a idéia de invenção. Não é nada fazer o que o seu pai fazia. Não é nada ser outro Cézanne. Em meu período visual há um pouco daquela burrice do pintor. Toda a minha obra no período anterior ao Nu [descendo a escada] era pintura visual. Então cheguei à ideia. Eu pensei que a formulação ideática era um modo de escapar das influências”. A inclinação para os elementos “conceituais” nos trabalhos de arte em meados dos anos 1960 e a recuperação da obra de Duchamp são fatores indicados por Krauss que corroborariam para a “condição pós-meio”. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 226; [N.T.].

1

Com a sagaz clarividência do materialista, Broodthaers antecipou, já em meados dos anos 1960, a completa transformação da produção artística em um braço da indústria cultural, fenômeno que apenas hoje reconhecemos.

*Benjamin Buchloh*⁶

Uma capa, idealizada por Marcel Broodthaers para uma edição da revista *Studio International*, de 1974, servirá como introdução ao que tenho a dizer. Trata-se de um rébus no qual se lê *FINE ARTS* [BELAS ARTES], com a imagem da águia [*eagle*] substituindo a última letra da palavra “*fine*” e a do asno [*ass*] funcionando como a primeira letra em “*arts*”⁷. Se adotarmos a visão comumente aceita de que a águia simboliza nobreza, esplendor, um domínio majestático, e assim por diante, então, sua relação com o refinamento das belas artes parece-nos perfeitamente óbvia. E, caso suponha-se que o asno, sob o mesmo estímulo intelectual, apresente a baixa de um animal de carga, sua conexão com as artes não é a mesma do exemplo da águia, com seu movimento unificador – as artes separadas, elevadas ou subsumidas sob a ideia sintética e mais ampla de Arte –, mas, antes, a estarrecedora particularidade de técnicas individuais, de tudo que enraíza a prática no tédio do seu fazer: “Burro como um pintor”⁸, diz o ditado.

Mas também podemos ler o rébus como uma supressão da letra indicada em uma determinada palavra, e então nos deparamos, um tanto sugestivamente, com *FIN ARTS*, ou o fim da arte⁹; e isso, por sua vez, desaguaria na maneira específica como Broodthaers com frequência empregava a águia, e, desse modo, em uma narrativa particular sobre o fim da arte, ou – lendo o rébus cuidadosamente – no fim das artes.

IMAGEM 5 Marcel Broodthaers, capa e contra-capas da revista *Studio International*, outubro de 1974.

9 O que me chamou atenção no princípio, para essa capa e seu jogo particular de palavras, foi o no importante ensaio BUCHLOH, Benjamin H. D, “Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde”. *Artforum*, Nova York, vol. XVIII, maio, 1980, p. 57.

10 Para uma apresentação e teorização dessa mudança do específico para o genérico, ver DUVE, Thierry de. *Kant After Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1996. Em particular, o capítulo “The Monochrome and the Blank Canvas”.

11 Entrevista de Kosuth a Arthur Rose (“Four Interviews”, *Arts Magazine* 43, n. 4, fevereiro, 1969, p. 23). A tradução desse trecho encontra-se em KOSUTH, Joseph. “A arte depois da filosofia”. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 217.

Existia, de fato, uma narrativa sobre esse fim, à qual Broodthaers era especialmente sensível, entre o final da década de 1960 e os primeiros anos da década de 1970. Essa era a história de um modernismo aguerridamente reducionista que, restringindo a pintura ao que se anunciou como a essência do meio – a saber, a condição plana –, havia de tal maneira contraído-a que, subitamente, refratada pelo prisma da teoria, ela emergiu do outro lado da lente não apenas virada do avesso, mas transformada em seu oposto. E a história continua: se as telas negras de Frank Stella mostraram como a pintura aparentaria, uma vez materializada em sua planeza sem restrições – essa suposta essência era entendida como nada mais do que uma inerente característica física –, elas anunciaram a Donald Judd que a pintura havia se tornado um objeto tridimensional como qualquer outro. Posteriormente, ele argumentaria, com nada mais diferenciando a pintura da escultura, a distinção de ambas como meios específicos foi levada a cabo. O nome dado por Judd aos híbridos que se formariam a partir desse colapso era “Objetos Específicos” [*Specific Objects*].

Foi Joseph Kosuth quem rapidamente identificou que o termo correto para esse desdobramento paradoxal da redução modernista não era *específico*, mas sim *geral*⁹. Pois, se o modernismo estava investigando a pintura em busca de sua essência – pelo o que a faz específica como meio –, essa lógica, levada ao extremo, virou a pintura do avesso e a esvaziou, ao designá-la como uma categoria genérica de Arte: arte-em-geral ou arte-generalizada. Então, *naquele momento*, Kosuth afirmava que o trabalho ontológico de artista modernista era definir a essência da própria Arte: “Ser um artista hoje significa questionar a natureza da arte”, ele declara. “Se alguém questiona a natureza da pintura, não pode estar questionando a natureza de toda a arte. Isto porque a palavra *arte* é genérica e a palavra *pintura*, específica”¹¹.

A posterior controvérsia gerada por Kosuth dizia respeito à alegação de que as definições da arte, sobre as quais os trabalhos eram produzidos,

IMAGEM 6 Joseph Kosuth, *Art as Idea as Idea*, 1967.

12 No caso de Kosuth, a expressão da essência da arte implicará no próprio trabalho. A noção de proposição analítica remonta ao sistema filosófico kantiano. Ver KOSUTH, Joseph. "A arte depois da filosofia". In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Op. cit., p. 210-234; [N.T.].

poderiam simplesmente assumir a forma de enunciados, rareando, portanto, o objeto físico à condição conceitual da linguagem. Mesmo que ele tenha percebido a ressonância dessas enunciações com a finalidade lógica de uma proposição analítica¹², elas sendo, todavia, arte e não, digamos, filosofia. Sua forma linguística simplesmente indicaria a transcendência do conteúdo particular, sensível de determinada arte, como a pintura ou fotografia, e a subsunção de cada disciplina a uma unidade estética superior – a própria Arte –, do qual todas são apenas uma manifestação parcial.

O argumento subsequente da arte conceitual era de que, ao depurar a arte de suas impurezas materiais, produzindo-a como uma forma de teoria-sobre-a-arte, a própria prática teria escapado da comoditização da qual a pintura e a escultura inevitavelmente participaram, no momento em que foram forçadas a competir em um mercado de arte cada vez mais parecido com qualquer outro. Essa declaração encerrava ainda outro paradoxo da história da arte modernista recente. Os meios específicos – pintura, escultura, desenho – atribuíram suas alegações de pureza à ideia de autonomia, ou seja, declararam que, para existirem sem nada mais do que sua própria essência, necessariamente deveriam se desvencilhar dos elementos externos a seus contornos. O paradoxo deu-se porque essa autonomia provou-se ilusória, e os modos de produção da arte abstrata – as pinturas executadas de maneira seriada, por exemplo – pareciam carregar a marca dos objetos produzidos industrialmente como mercadoria, interiorizando, no domínio da obra, sua própria condição de permutação e, portanto, explicitando seu valor de troca. Ao abandonar a pretensão artística de autonomia e prontamente assumindo diversas formas de produção e lugares de exibição – os livros de distribuição em massa, por exemplo, ou os letreiros nas cidades –, a arte conceitual percebeu-se assegurando uma pureza superior à Arte, pois, fluindo pelos canais de distribuição dos bens de consumo, ela não apenas adotava qualquer forma possível, mas também, por um tipo de defesa homeopática, escapava dos efeitos do próprio mercado.

13 A exibição com maior repercussão foi em 1972, na *Documenta 5* de Kassel, curada por Harald Szeemann. O acesso ao catálogo está disponível em <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5>, acesso em 12/1/2018.

A tradução completa de todos os materiais das seções está disponível em KERN, Keila. *Marcel Broodthaers: Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Agora em Português*. 2014. 536f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-16102014-094023/pt-br.php>>. Acesso em 12/1/2018; [N.T.].

14 A explicação de Broodthaers aparece em *Museum*, presente em dois volumes da exposição “Der Adler vom Oligozän bis Heute”. Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, vol. 2, 1972, p. 19. Em um rascunho de um texto aparentemente direcionado a Jürgen Harten, Broodthaers joga com as alegações teorizantes dos artistas conceituais e suas ambições em limitar a arte a declarações apodícticas que produziriam sua “definição”: Teoria/ Museu da época (presente?)/ Eu sou a Águia/ Tu artes a Águia/ Ele é a Águia/ Nós somos a Águia/ Vocês são a Águia/ Eles são cruéis e indolentes/ inteligentes e impulsivos como/ leões, como remorso, como/ ratos.

15 Capa da Revista *Interfunktionem*, Colônia (Alemanha), n. 11, outono, 1974. Benjamin Buchloh, editor dessa publicação de ponta, comissionou a capa para Broodthaers, bem como outra peça para a edição: um cenário cinematográfico chamado “Séance”, no qual um filme fictício, um curta-metragem, um longa-metragem e uma gravação de noticiário jornalístico era constituído por imagens apropriadas. Séanse era delimitado por um par de imagens de palmeiras, onde o título “Racisme végétale”, que anunciava o mais novo livro de mesmo título do artista. Buchloh foi quem traduziu o texto da capa, “Avis”, para o inglês, em colaboração com Broodthaers. Mais uma vez, minha atenção a esse pouco conhecido trabalho foi despertada por Buchloh no já citado ensaio *Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde*.

Embora no ano de 1972 Broodthaers já houvesse finalizado sua empreitada de quatro anos chamada “*Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*”¹³ – uma sequência de obras pelas quais, ao produzir atividades das doze seções do museu, ele realizava o que certa vez chamou de museu fictício –, fica claro que um dos alvos desse projeto foi mantido para a produção da capa da *Studio International*. Ao explicar, alguns anos antes, que, para ele, existia o que chamou de “identidade da águia como uma ideia, e de arte como uma ideia”, a águia de Broodthaers funcionava muito frequentemente como um emblema da arte conceitual¹⁴. E, nessa capa, portanto, o triunfo da águia anuncia não o fim da arte, mas a extinção das artes individuais como meios específicos; e o faz decretando o modo pelo qual essa perda de especificidade tomará forma a partir de então.

Por um lado, a própria águia será desdobrada na condição híbrida intermediática do rébus, no qual não apenas as noções de linguagem e imagem, mas toda ideia de superior e inferior, ou qualquer outra noção de pares opostos possíveis serão livremente misturadas. Mas, por outro lado, essa combinação particular não é de todo aleatória. Ela é específica em relação ao lugar em que acontece, no caso, a capa de um elemento do mercado, uma revista de arte, na qual a imagem da águia não escapa das operações mercadológicas da imprensa. Analogamente, ela se converte em uma forma de propaganda ou promoção, agora, da arte conceitual. Broodthaers deixou isso claro no anúncio elaborado como capa para a revista *Interfunktionem*, por volta do mesmo período: “Perspectiva”, lê-se, “segundo a qual uma teoria da arte funcionará para o produto artístico do mesmo modo que o próprio produto artístico apresenta-se como propaganda das diretrizes sob as quais ele é criado. Não existirá nenhum outro espaço exceto dessa visão, segundo a qual etc... [assinado] Broodthaers”¹⁵. O redobramento da arte como teoria, então, leva a arte (e, mais particularmente, a arte que aponta para a teoria) exatamente aos lugares cuja a função é a promoção, e faz isso sem o que poderia ser chamado de crítica remanescente.

IMAGEM 7 Marcel Broodthaers, detalhe da tela das Seção das Figuras, Musée d'Art Moderne, 1968;

E isso é feito igualmente sem um remanescente formal. No processo de perda de especificidade midiática ao qual a “águia” submete as artes individuais, a prerrogativa desse emblema é dispersada a múltiplos locais – cada um deles agora denominado “específico” [*site specific*] –, em que as instalações construídas irão discutir, frequentemente de modo crítico, as condições operacionais do próprio local. Para esse fim, será usado como recurso qualquer material imaginável, desde imagens a palavras, vídeos e objetos *ready-made*. Mas todo o suporte físico, incluindo o local – seja uma revista de arte, uma cabine comercial ou uma galeria de arte –, serão iguados, reduzidos a um sistema de pura equivalência pelo princípio de homogeneização da mercantilização, a operação de pura troca de valores da qual nada pode escapar e para a qual tudo é transparente ao subjacente mercado de valores, do qual essa é signo. Essa redução deu-se de forma excêntrica em Broodthaers, quando ele afixou etiquetas com “figuras” [*figures*] a séries de objetos aleatórios, sugerindo sua equivalência por meio dos selos que as identificam mais de uma vez como “Fig. 1”, “Fig. 2”, “Fig. 0” ou “Fig. 12”. Na seção de filmes de seu museu, não apenas ele colocou essas etiquetas em objetos corriqueiros – como espelhos, cachimbos e relógios –, mas a própria tela foi coberta com a figura de números também; logo, tudo que era projetado durante o filme – desde a imagem de Chaplin até o Palácio Real em Bruxelas – adentrava o compêndio das “Figuras” de Broodthaers.

Na “Seção de Figuras (A águia, do Oligoceno até o presente)”, montada em seu museu ficcional, Broodthaers celebrenemente apresentou mais de trezentas águias diferentes para exemplificar seu princípio de equiparação. Dessa maneira, a águia, não sendo mais considerada um ícone de nobreza, passa a ser um signo imagético, uma marca, por assim dizer, da plena troca. Entretanto, nessa mostra, há mais um paradoxo que Broodthaers não viveu para ver. O conceito da águia, que simultaneamente implode a ideia de um meio estético único e transforma tudo indistintamente em um *ready-made*

16 Ao cunhar o termo “conceito da águia”, a respeito do uso que Broodthaers faz dela ao criticar a arte conceitual e, portanto, uma série de eventos da arte do pós-guerra, estou tentando separar esse sentido de todo o espectro criado pelo artista a que a águia pode abordar criticamente; o que, claro, inclui a dimensão política do símbolo, mais especificamente, no contexto europeu de Broodthaers, sua penetração e exploração pelos regimes fascistas.

17 Sobre a relação do conceito da águia na obra de Broodthaers com a questão da identidade nacional, a historiadora de arte Rachel Haidu aponta três leituras possíveis. Esta seria uma primeira abordagem desta noção em seu trabalho: a Bélgica é um país com notável heterogeneidade, um estado-nação sem a pretensão de atingir uma unidade interna, ou seja, culturalmente marcado pela preservação de diferenças, sejam elas raciais, linguísticas etc. Todavia, frente aos custos e interesses financeiros dos Estados contemporâneos, elas gerariam atrito e, muitas vezes, tensionam o jogo de poder das relações institucionais. Uma segunda possibilidade seria a ironia de Broodthaers ao identificar-se como um “artista *pop* belga”, sarcasticamente afirmando com isso a criação de valor por parte do sistema de arte, especialmente de seu próprio público, à respeito de sua posição no mercado daquele período. Além disso, o artista está ciente que essas identidades geradas no campo artístico são englobadas pelas narrativas de longo alcance e dissolvidas por um suposto universalismo, ao qual ele resiste, por meio de sua nacionalidade, sendo esse mais um modo de recolocar a questão da identidade nacional. Por fim, a autora analisa as ambiguidades do artista ao filiar-se a uma tradição literária francesa (que ele próprio afirma ser mais um de seus modos de lidar com o obsoleto), mesmo sendo belga, o que aprofundaria ainda mais suas indeterminações propositais no que diz respeito ao campo cultural. HAIDU, Rachel. *The absence of work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*. Cambridge: The MIT Press, 2010, p. 107-161; [N.T.].

18 Apesar de grandes limitações técnicas, o *Portapak*, desenvolvido pela empresa Sony e inserido no mercado em 1967, trazia muitas inovações para a produção, recepção e disseminação de áudio e vídeo: uma única pessoa era suficiente para operar o equipamento (as câmeras de cinema e televisão, antes, eram pouco ergonômicas); a alimentação elétrica era feita por bateria, promovendo certa autonomia dos estúdios, liberando a captura em locações externas; as fitas mais longas eram capazes de durar por 90 minutos e, trazendo junto um *scanner*, o equipamento permitia sua reutilização. Depois da Sony, outras marcas dedicaram-se à fabricação de aparelhos semelhantes ao *Portapak* e sua disseminação foi fundamental para a documentação de expressões não apenas artísticas, mas de ativismo, guerrilha e jornalismo. In BENSINGER, Charles. “The Video Portapak” in *The Video Guide*. Santa Barbara: Video-info Publications, 1981; [N.T.].

que colapsa a diferença entre o produto estético e a mercadoria, permitiu que a águia sobrevoasse os destroços e recuperasse sua hegemonia mais uma vez¹⁶. Vinte e cinco anos depois, por todo o mundo, em toda bienal e em toda feira de arte, o conceito da águia¹⁷ funciona como uma nova Academia. Seja chamando-o de instalação artística ou crítica institucional, a propagação internacional de instalações multimidiáticas tornou-se onipresente. Triunfantemente declarando que vivemos agora em uma época pós-midiática, a condição pós-meio traça sua linhagem, claro, menos a partir de Joseph Kosuth do que de Marcel Broodthaers.

2

Por volta do mesmo período em que Broodthaers produzia sua reflexão sobre o conceito da águia, outro desenvolvimento, sem dúvida com um alcance maior, ingressou no mundo da arte e estilhou, à sua maneira, a noção de especificidade do meio. Era o *portapak*¹⁸ – um equipamento leve e barato de câmera de vídeo e monitor –, que, assim, sinalizava o advento do vídeo na prática artística, algo que ainda merece uma nova narrativa.

Essa é uma história que pode ser contada a partir da *Anthology Film Archives*, uma sala de exibição no bairro do Soho, em Nova York, onde uma constelação de artistas, cineastas e compositores, ao final da década de 1960 e início dos anos 1970, reunia-se frequentemente para assistir ao repertório compilado por Jonas Mekas, projetado em ciclos inalteráveis, uma coletânea que consistia em filmes vanguardistas soviéticos e franceses, documentários silenciosos britânicos [*British silent documentary*], versões iniciais dos filmes da *American Independent*, bem como filmes de Chaplin e Keaton¹⁹. Os artistas (como Richard Serra, Robert Smithson ou Carl Andre) que se sentavam naquele auditório – com poltronas clássicas, desenhadas para que a visão periférica fosse bloqueada, de modo que a

19 Para uma discussão acerca da *Anthology Film Archives*, ver: MICHELSON, Anette. "Gnosis and Iconoclasm: A Case Study of Cinephilia". *October*, Cambridge, The MIT Press, n. 83, inverno, 1998, p. 3-18.

Em uma entrevista concedida à David Plante em 2013, Krauss conta sobre sua "longa e intensa experiência com o filme" e que ao final da década de 1960, decidiu lecionar sobre o tema e começou sua pesquisa em história do cinema. Isto a levou à *Anthology Film Archives*, local que "frequentava todas as noites" *In* KRAUSS, Rosalind. *The Real Thing: An Interview with Rosalind E. Krauss*. Entrevista feita por David Plante. Revista *artcritical*. Londres e Los Angeles, 30 de Agosto de 2013. Disponível em: <<http://www.artcritical.com/2013/08/30/rosalind-krauss-interview/>>. Acesso em 22/3/2018.; [N.T.].

20 P. Adams Sitney, historiador que formulou a noção de cinema estrutural, sintetiza: "De meados dos anos 1960 para cá, emergiram vários cineastas cuja abordagem é bastante diferente, embora dialeticamente relacionada à sensibilidade de seus predecessores. Michael Snow, George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr e Joyce Wieland produziram vários filmes notáveis e numa direção aparentemente oposta àquela da dinâmica formal. Seu cinema é um cinema da estrutura, no qual o formato do filme inteiro é predeterminado e simplificado, e é esse formato a impressão primeira do filme. O filme estrutural insiste em seu formato e, seja qual for seu conteúdo, este será mínimo e subsidiário do contorno. As quatro características do filme estrutural são: a posição fixa da câmera (quadro fixo do ponto de vista do espectador), o efeito *flicker*, a cópia em *loop* e a refilmagem de tela. Muito raramente essas quatro características encontram-se presentes em um único filme, e há filmes estruturais que modificam esses elementos habituais." Apesar da enunciação ser bastante resumida e problemática, como mostrarão os estudos posteriores sobre o cinema norte-americano na década de 1960, as ideias presentes na passagem permeiam boa parte das manifestações daquele contexto. SITNEY, P. Adams. "O cinema estrutural" *in* DUARTE, Theo; MOURÃO, Patricia (orgs.). *Cinema estrutural*. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015, p. 11; [N.T.].

21 Ver BAUDRY, J. L. "The Apparatus". *Camera Obscura*, Durham, University of Duke Press, n. 1, 1976. E também LAURENTIS, Teresa de; HEATH, Stephen (orgs.). *The Cinematic Apparatus*. Londres: Macmillan, 1980.

atenção pudesse voltar-se a absolutamente todos os detalhes dos filmes na tela – estavam ali, pode-se dizer, por uma profunda hostilidade à versão do modernismo cunhada por Clement Greenberg e à sua doutrina da "planeza". Todavia, o fato de se agruparem na *Anthology Film Archives* significava que, antes de tudo, eles eram modernistas engajados. O local promovia lançamentos e a divulgação de trabalhos contemporâneos do cinema estrutural, como Michael Snow, Hollis Frampton e Paul Sharits, e suas exposições forneciam o campo discursivo sobre o qual esse grupo de jovens artistas podia imaginar o caminho para produzir um tipo de filme que, imerso na natureza do próprio meio do cinema, seria essencialmente modernista²⁰.

Assim, a grande riqueza de se pensar as especificidades do meio cinematográfico naquela conjuntura é derivada da condição de associação ou reunião estimulada pelo cinema, que levou uma geração posterior de críticos e teóricos a definir o suporte a partir do conceito composto de "aparato" – o meio ou suporte do filme não seria nem a faixa de celulóide das imagens, nem a câmera que as filmou, nem o projetor que lhe confere movimento, nem o feixe de luz que os transmite à tela, nem a própria tela, mas todos esses elementos juntos, incluindo a posição do público entre a fonte da luz atrás de si e a imagem projetada diante de seus olhos²¹. O cinema estrutural estabeleceu para si o projeto de produzir uma união desse diversificado suporte em uma única e constante experiência, na qual a absoluta interdependência de todas as partes revelaria a forma com que o observador intencionalmente conectava-se a seu próprio mundo. As partes do aparato seriam como elementos que não podem tocar-se entre si sem que eles mesmos não sejam tocados; essa interdependência simbolizaria, ademais, a mútua emergência do observador e do campo de visão, em uma trajetória pela qual o sentido da visão toca aquilo que também o toca de volta. *Wavelength*, um filme de Michael Snow, com um *zoom* de quarenta e cinco minutos parado e ininterrupto, captura a intensidade desse estudo

22 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Tradução Colin Smith. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1962. A seção de título *The Body* analisa a interconectividade entre as partes posteriores e anteriores do corpo inseridas em um sistema de significação dessas mesmas relações. Essas, determinadas pre-objetivamente pelo espaço do corpo, funcionam, então, como modelos primordiais da geração de sentido. O corpo como o campo pre-objetivo de todas as experiências relacionais dos objetos é o primeiro universo explorado pela *Fenomenologia da Percepção*. A edição em português pode ser encontrada em MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011; [N.T.].

23 Annette Michelson descreve: “Enquanto a câmera continua a mover-se continuamente para frente, criando uma tensão que cresce em proporção direta à redução do plano, reconhecemos, com alguma surpresa, aqueles horizontes como definidores dos contornos da narrativa, dessa forma narrativa animada pela distensão da temporalidade, tornando-se cognição, no sentido da revelação. Esperando por um acontecimento, estamos suspensos em direção à resolução... Snow, ao reintroduzir a expectativa como a essência do filme, redefine o espaço como sendo... essencialmente “uma noção temporal”. Esvaziando o filme da metafórica propensão da montagem, o artista criou uma grandiosa metáfora para a forma narrativa”. In MICHELSON, Annette. “Toward Snow: Part I”. *Artforum*, Nova York, vol. IX, junho, 1971, p. 31-32.

24 Serra fala sobre a importância da obra de Michael Snow para sua formação em: MICHELSON, Annette; SERRA, Richard; WEYERGRAF, Clara. “The Films of Richard Serra: An Interview”. *October*, Cambridge, n. 10, outono, 1979.

25 *Wavelength*, de Michael Snow, está disponível na íntegra em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aBOzOVLxbCE>>. Acesso em 19/1/2018; [N.T.].

26 Em uma série de ensaios ao final dos anos 1940, Greenberg enuncia esta ideia de fim da pintura de cavalete e do início de uma prática para “além” dele. Ver “The Crisis of the Easel Picture” (Abril, 1948) e “The Role on Nature in Modern Painting” (1949). In GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism*. Vol. 2. Edição John O’Brian. Chigado e Londres: University of Chicago Press, 1986, p. 224 e p. 273-274. Ver também “American-Type Painting”(1955). In op. cit., vol. 3, p. 235.

Todos os textos citados são encontrados em português em GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: Ensaios críticos*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013, p. 181, p. 199 e p. 239; [N.T.].

sobre como compor a união de tal percurso em algo, ao mesmo tempo, imediato e óbvio. No empenho em articular o que Merleau-Ponty chama de pre-objetivo [*preobjective*] e, portanto, abstrata natureza dessa conexão, tal vínculo poderia ser chamado de “vetor fenomenológico”²².

Para Richard Serra, um dos frequentadores da *Anthology Film Archives*, uma obra como *Wavelength* desempenharia uma dupla função. Por um lado, ela adota para si uma plena essência de horizontalidade, cujo inexorável movimento de ir adiante é capaz de criar uma metáfora espacial abstrata da relação do tempo no meio cinematográfico, atualmente sintetizado como a forma dramática de suspense²³. O esforço de Serra em fazer com que a escultura chegasse a uma condição próxima de um vetor fenomenológico, isto é, a própria experiência da horizontalidade, conseqüentemente encontraria sua validação estética em *Wavelength*²⁴. Mas, além disso, na própria produção do filme estrutural, Serra encontraria apoio para a nova concepção da ideia de um meio estético que, como o fílmico, não poderia ser entendido como redutivo, mas, novamente, tal qual o fílmico, seria rigorosamente modernista²⁵.

A reformulação de Serra sobre o que um meio estético poderia ser integrou o novo entendimento acerca do trabalho de Jackson Pollock por parte de sua geração, além da noção de que, se Pollock progrediu para além da pintura de cavalete, como Clement Greenberg alegou, isso não se deu para produzir telas maiores e mais planas²⁶. Pelo contrário, a intenção era rotacionar completamente seu trabalho para dimensões além do objeto pictórico e, ao posicionar sua tela no chão, transformar por completo o projeto artístico de produção de objetos, em sua progressiva reificação, em uma articulação dos vetores que conectam o objeto ao sujeito²⁷. Ao entender esse vetor como o domínio horizontal de um evento, o problema de Serra foi encontrar, na lógica interna dos próprios eventos, as possibilidades expressivas ou convenções que articulariam esse campo como um meio. Pois, a fim de manter a prática artística, um suporte deve

27 Ao analisar as linhas de intenção que conectam o sujeito a seu universo, Sartre fala não somente sobre a reciprocidade de pontos de vista – o vetor que conecta meu corpo, como meu próprio ponto de vista sobre as coisas, a uma dimensão que marca o ponto de vista dessas mesmas coisas sobre o meu corpo –, mas também sobre aqueles movimentos que são uma forma de apropriação do mundo, por exemplo, a brincadeira. “Esporte”, ele conta, “é a livre transformação de um meio mundo em elemento de sustentação da ação. Por isso, tal como a arte, o esporte é criador. O meio pode ser um campo de neve, um declive alpino: vê-lo já consiste em possuí-lo. Em si mesmo, já é captado pela visão como símbolo do ser. Representa a exterioridade pura, a espacialidade radical; sua indiferenciação, sua monotonia e sua brancura manifestam a absoluta nudez da substância; é o Em-si que não passa de Em-si o ser do fenômeno que de subito se manifesta à parte de todo fenômeno. Ao mesmo tempo, sua imobilidade sólida exprime a permanência da resistência objetiva do Em-si, sua opacidade e sua impenetrabilidade. Contudo, este primeiro desfrutar intuitivo não me é suficiente. Este puro Em-si, sem dar ao pleno absoluto e inteligível da extensão cartesiana, fascina-me como a pura aparição do não-eu; o que almejo então é precisamente que este Em-si esteja comigo em uma relação de emanção, sem deixar de ser Em-si. Este o sentido dos bonecos e bolas de neve feitas pelas crianças: o objetivo é ‘fazer algo com esta neve’, ou seja, impor a ela uma forma que adere tão profundamente à matéria que esta parece existir a bem daquela”. In SARTRE, Jean-Paul. *Being and Nothingness*. Tradução Hazel E. Barnes. Nova York: Washington Square Press, 1956, p. 742-743. O conceito de “vetor fenomenológico” é precisamente engajado a essa ideia de uma atividade de organização e conexão pela qual o sujeito vincula-se a um mundo profundamente significativo.

A citação foi retirada da edição brasileira da obra SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada – Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Tradução Paulo Perdigão. Petrópolis: Editora Vozes, 2007, p. 420; [N.T.].

28 Explorei esse assunto em diversos ensaios: “‘... And Then Turn Away?’ An Essay on James Coleman”. *October*, Cambridge, n. 81, verão, 1997, p. 5-33; “Reinventing the Medium”. *Critical Inquiry*, Chicago, n. 25, inverno, 1999, p. 289-305; e “The Crisis of the Easel Picture”. In VARNEDOE, Kirk; KARMEI, Pepe (orgs.). *Jackson Pollock – New Approaches* [Jackson Pollock – Novas Abordagens]. Nova York: The Museum of Modern Art, 1999, p. 155.

29 Essa análise é desenvolvida na discussão sobre Serra ao final do ensaio “*The Crisis of the Easel Picture*”.

30 Ver “Louis and Noland” (1960) e “After Abstract Expressionism” (1962), in GREENBERG, Clement. op. cit., vol. 4, p. 97 e p. 131.

ser uma estrutura de sustentação, geradora de uma série de convenções, algumas das quais, assumindo o próprio meio como seu assunto, serão integralmente “específicas” a ele, produzindo, conseqüentemente, uma experiência engendrada por sua própria necessidade²⁸.

Para os propósitos do argumento que traço não é necessário saber como exatamente Serra levou isso adiante²⁹. É suficiente dizer que ele elaborou essas convenções pela lógica do fenômeno do próprio fazer da obra, quando esse é entendido como uma forma seriada, não no sentido da reprodução de um conjunto idêntico, similar à produção industrial, mas na condição diferencial de fluxos contínuos ou em forma de onda, nos quais séries de repetições separadas eventualmente convergem em determinado ponto. O fator de importância é que Serra vivenciou e articulou o suporte em que se viu trabalhando como um elemento agregador e, portanto, distinto das propriedades materiais de um mero suporte físico na condição de objeto e, mesmo assim, ele se via como um modernista. O exemplo do filme estrutural – ele próprio um caso de suporte composto e, no entanto, modernista – assegurou o artista dessa noção.

Neste momento, todavia, é importante fazer um pequeno desvio para a história oficial e reducionista do próprio modernismo e corrigir esse registro, como foi feito por Donald Judd com sua lógica dos objetos específicos. Assim como para Serra, a interpretação de Greenberg sobre Pollock conduziu eventualmente à sua recusa de uma materialista e puramente redutora noção de meio. Quando ele viu que a lógica modernista estava sendo guiada a um ponto onde, como ele mesmo menciona, “o cumprimento apenas das duas [convenções constitutivas ou normas da pintura – a “planeza” e a delimitação de “planeza”] já é suficiente para criar um objeto que pode ser experimentado como uma pintura”, ele dissolveu esse objeto em um fluido que primeiramente chamou de “opticalidade” e depois nomeou “campo cromático” [*colorfield*]³⁰. O que significa dizer que, logo que Greenberg pareceu conseguir isolar a essência da pintura a partir

31 GREENBERG, Clement. *Modernist Painting*. *Ibid*, p. 90.

32 GREENBERG, Clement. *Louis and Noland*. *Ibid*, p. 97.

33 Thierry de Duve considera a reação de Greenberg à transmutação do conceito modernista de planeza para uma tela monocromática tida como um *ready-made*, a partir do minimalismo, como um abandono dos preceitos modernistas e uma adoção ao formalismo, sendo o último exclusivamente interessado na estética como um exercício de julgamento de gosto. In “The Monochrome and the Blank Canvas”, op. cit., p. 222. Isso, claro, de acordo com os escritos de Greenberg depois de 1962, como “Complaints of an Art Critic” (in *Artforum* e *October*, 1967). O que essa interpretação carece, no entanto, é do modo pelo qual Greenberg entendeu a categoria de opticalidade como uma base para a prática artística e, portanto – embora ele nunca tenha mencionado isso –, um meio. O que isso significa, por sua vez, é que o “modernismo de Greenberg” é mais complexo do que ele próprio articula, ou Donald Judd e seus companheiros gostariam de entender, ou o que Duve reconhece. A questão da opticalidade como um vetor fenomenológico é melhor desenvolvida no meu já citado ensaio “The Crisis of the Easel Picture”.

34 Ao se referir a uma versão de tal rotação, Fried diz que isso permitiria algo “poderoso o suficiente para gerar novas convenções, uma nova arte”, in FRIED, Michael. “Shape as Form”. *Art and Objecthood*. Chicago e Londres: Chicago University Press, 1998, p. 88.

Há uma tradução para o português em FRIED, Michael. “Arte e objetividade”. Tradução Milton Machado. *Revista Arte & Ensaios*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA UFRJ), Rio de Janeiro, n. 9, 2002, p. 130-147; [N.T.].

35 STEINBERG, Leo. *Other Criteria*. Nova York: Oxford University Press, 1972, p. 79.

A edição em português da obra encontra-se em: STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008; [N.T.].

do conceito de planeza, Judd moveu o eixo desse campo em noventa graus da superfície normativa da pintura e colocou todo seu significado sobre o vetor que conecta o observador e o objeto. Nesse sentido, ele parece trocar a primeira norma (planeza) pela segunda (a delimitação do plano) e também dar à última uma interpretação que não seria sobre o limite da borda do objeto físico, mas sobre a ressonância projetiva do próprio campo óptico – o que, em “*Modernist Painting*”, ele chama de “terceira dimensão óptica”, criada pela “primeira marca produzida em uma tela, que destrói sua literal e absoluta superficialidade”³¹. Essa era a repercussão por ele atribuída a essa torrente de pura cor, não apenas aquelas incorpóreas e, portanto, puramente ópticas, mas também “como algo que abre e expande o plano da pintura”³². “Opticalidade” era, então, uma versão inteiramente abstrata e esquemática do vínculo da perspectiva tradicional estabelecido anteriormente entre o observador e o objeto, mas se tornou algo que transcendia os parâmetros reais do mensurável espaço físico, a fim de expressar os poderes puramente projetivos de um nível de visão pre-objetivo: “a visão em si mesma”³³.

O mais sério tópico para a pintura não era mais entender suas características objetivas, como o aplanamento da superfície material, mas seus modos específicos de abordagem e fazer deles a fonte de uma série de novas convenções – ou o que Michael Fried chamou de “uma nova arte”³⁴. Uma dessas convenções emergiu como o sentido oblíquo gerado por campos que pareciam estar rotacionando a pintura para fora do plano da parede e para dentro da profundidade, em um movimento perspectivo de superfícies que acarretou autores, como Leo Steinberg, a comentar, criticamente, sobre sua noção de velocidade: o que ele chamou de “eficiência visual do homem apressado”³⁵. Outra convenção decorria da sequencialidade – tanto interna à obra quanto à sua produção – à qual os pintores do “campo da cor” unisonamente recorreram.

IMAGEM 8
Marcel Broodthaers, retrato do artista na exposição do trabalho *Musée d'Art Moderne*, 1971-72.

36 O termo *automatismo*, usado por Cavell, para sugerir a ideia de um suporte como base para uma prática, abre o horizonte para tal teorização. Por exemplo, ele vê a relação entre determinado “automatismo” e a forma a que seu desenvolvimento submete-se a uma qualidade serial na natureza, em que cada elemento da série é um âmbito do próprio suporte. In CAVELL, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979, p. 103-104.

37 Ver meu ensaio “Video: The Aesthetics of Narcissism”, *October*, Cambridge, n. 1, primavera, 1976, p. 50-64.

Há a tradução para o português em KRAUSS, Rosalind. “Vídeo: a estética do narcisismo”. Tradução Rodrigo Krul e Thais Medeiros. *Arte & Ensaios*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA UFRJ), Rio de Janeiro, n. 16, 2008, p. 144-157; [N.T.].

Desse modo, é possível afirmar que, nos anos 1960, a “opticalidade” não apenas se apresentava como uma característica da arte, ela se tornara um meio artístico. Enquanto tal, era também um meio agregador, admitida como uma afronta ao entendimento oficial da lógica reducionista do modernismo – uma lógica e doutrina atribuída desde esse período a Greenberg. Nem Greenberg e nem Fried teorizaram a “pintura do campo de cor” [*colorfield painting*] como um novo meio, no entanto; eles a mencionavam como uma nova possibilidade para a pintura abstrata³⁶. E, nem a “arte em processo” [*process art*] – termo a partir do qual os primeiros trabalhos de Serra eram tratados – era adequadamente teorizada. E, certamente, o fato de que, em ambos os casos, a especificidade do suporte era mantida, mesmo que sendo vista como internamente diferenciada – na ordem do modelo do filme –, também não era teorizada de modo satisfatório. Pois, no caso do último exemplo, o impulso era o de tentar negar as diferenças internas do aparato do cinema, a fim de encontrar uma unidade singular, indivisível e experimental que serviria como uma metáfora ontológica, uma figura – como aquela do filme de quarenta e cinco minutos em *zoom* – para a essência do “todo”. Em 1972, a autodescrição do cinema estrutural, como disse, era uma prática modernista.

É nesse contexto que a *portapak* é inserida e seu efeito televisivo viria despedaçar o sonho modernista. A princípio, artistas começaram a criar obras em vídeo e o usavam como uma continuação tecnologicamente atualizada da forma de abordagem organizada pela nova atenção dada à fenomenologia. Todavia, essa era uma maneira bastante perversa, uma vez que a forma que as obras tomaram era decididamente narcisista: uma interminável conversa dos artistas com eles mesmos³⁷. Que eu saiba, Serra foi o único artista que primeiro reconheceu que o vídeo era, de fato, televisão, ou seja, um suporte de difusão audiovisual, com a capacidade de estilhaçar a continuidade espacial em espaços remotos de transmissão e recepção. Suas obras *Television Delivers People* (1973) – uma mensagem

exibida em uma sequência contínua – e *Prisoner's Dilemma* (1974) eram versões desse raciocínio.

Esta separação espacial, aliada à temporalidade simultânea promovida pela transmissão instantânea, levou certos teóricos a tentar localizar a essência da televisão em seu uso como circuitos fechados de vigilância. Mas o fato é que a televisão e o vídeo configuram-se como a cabeça da Hydra, existindo em uma infinidade de formas, espaços e temporalidades, para os quais nenhuma única fase parece promover uma unidade formal do todo³⁸. Isto é o que Sam Weber chamou de “heterogeneidade constitutiva” da televisão e, segundo ele, “o que talvez seja mais complicado assumir é que as formas pelas quais definimos o que é televisão são, sobretudo, divergentes sobre si mesmas”³⁹.

Se a teoria modernista encontrou-se frustrada por tal heterogeneidade – que a preveniu de conceituar o vídeo como meio –, o cinema estrutural modernista, por sua vez, era lançado ao sucesso instantâneo do vídeo enquanto prática artística. Pois, mesmo que o vídeo tivesse um meio técnico distinto – seu próprio aparato, por assim dizer –, ele ocupava um campo discursivo caótico, uma heterogeneidade de práticas que não poderiam ser teorizadas como coerentes ou, ao menos, elaboradas a partir de algo como uma essência ou núcleo unificador⁴⁰. Assim como o conceito da águia, o vídeo anunciou o fim da especificidade do suporte. Na era da televisão e de sua transmissão, habitamos em uma condição pós-meio.

3

A terceira narrativa, que apresentarei com um pragmatismo consideravelmente maior, diz respeito à ressonância entre a posição dessa condição pós-meio e o pós-estruturalismo. Durante esse mesmo período, entre o final da década de 1960 e começo dos anos 1970, a desconstrução

38 Stanley Cavell busca localizar essa unidade pela base material da televisão enquanto “uma corrente de eventos simultâneos de recepção”, e também em uma forma de percepção específica a ela, a qual chama de “monitoramento”. CAVELL, Stanley. “The Fact of Television” in HANHARDT, John (org.) *Video Culture: A Critical Investigation*. Rochester: Visual Studies Workshop, 1986. Outras tentativas de articular as especificidades da televisão e/ou do vídeo incluem: FEUER, Jane. “The Concept of Live Television: Ontology as Ideology” in KAPLAN, Ann (org.). *Regarding Television: Critical Approaches*. Frederick: University Publications of America, 1983. DOANE, Mary Ann. “Information, Crisis and Catastrophe” in MELLENCAMP, Patricia (org.). *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. JAMESON, Fredric “Video” in *Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

Este último título pode ser encontrado em português em: JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996; [N.T.].

39 WEBER, Samuel. “Television, Set and Screen” in *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*. Pasadena: Stanford University Press, 1996, p. 110.

40 Fredric Jameson comenta sobre essa resistência do vídeo à teorização modernista em “Transformations of the Image in Postmodernity” in *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. Londres: Editora Verso, 1998.

Em português, há a versão: JAMESON, Fredric. *A virada cultural – reflexões sobre o pós-moderno*. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 2006; [N.T.].

IMAGEM 9 Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne*, Seção das Figuras, 1972. Visão da instalação feita na Städtliche Kunsthalle, Düsseldorf.

41 DERRIDA, Jacques. "The Law of Genre". Tradução Avital Ronell. *Critical Inquiry*, Chicago, vol. 7, n. 1, outono, 1980, p. 55-81. Retirado da revista *Glyph*, n. 7, primavera, 1980.

42 *Páreragon* significa "objeto acessório, suplemento" e também "ocupação, ornamento ou trabalho (criativo) secundário, derivativo, desnecessário ou suplementar" em grego. Para Derrida, a teoria do *parergon* trata do problema da moldura, da estrutura da margem, da diferença entre dentro e fora. O filósofo remete-se a Kant, que descarta o excesso de ornamento na arte. Ver DERRIDA, Jacques. "The Parergon". Tradução Craig Owens. *October*, Cambridge, v. 9, verão, 1979, p. 3-41; [N.T.].

iniciou seu famoso ataque ao que sarcasticamente enunciou como "lei do estilo", ou a autonomia estética supostamente garantida pelo quadro pictórico⁴¹. Desde a teoria sobre gramatologia até à do *parergon*⁴², Jacques Derrida elaborou diversas demonstrações para apresentar a ideia de que um interior apartado ou não-contaminado pelo exterior era uma utopia, uma ficção metafísica. Fosse a oposição entre o interior de uma obra de arte e o seu contexto, fosse a interioridade de um momento vivido como experiência em oposição à sua repetição na forma de memória ou de signos escritos, aquilo que a desconstrução estava engajada em dismantelar era a noção de *próprio*, tanto no sentido de auto-identificação – como em "a visão é aquilo que é *próprio* das artes visuais" – quanto na ideia de pureza ou clareza – por exemplo, "a abstração purifica a pintura de todas as coisas, como a narrativa histórica ou o espaço escultórico, que não são assuntos *próprios* a ela". Considerar que nada poderia ser constituído como pura interioridade ou auto-identidade, que aquela pureza era sempre invadida pelo elemento externo e que, de fato, ela mesma só poderia ser constituída por meio de sua introjeção era o argumento criado para afundar a suposta autonomia da experiência estética, ou possível pureza de um suporte artístico, ou ainda, a presumida independência de uma disciplina intelectual. O auto-idêntico era revelado como e, consequentemente, dissolvido no autodiferente.

Na universidade, essa argumentação, junto a outras análises pós-estruturalistas, como as de Michel Foucault, mostrou-se poderosa para solapar a separação das faculdades acadêmicas em ramos distintos do conhecimento e, desse modo, revelou-se um efetivo suporte para a interdisciplinariedade. Fora da academia, no mundo da arte – no qual a autonomia e a noção de que existia algo adequado ou específico a cada meio já eram atacadas –, essa compreensão trouxe uma estirpe teórica com maior brilho às práticas artísticas de galopantes impurezas – como o *détournement* (apropriação subversiva) dos Situacionistas ou o grupo Fluxus – que há tempos estavam em curso.

IMAGEM 10

Propaganda de época da câmera portapak: “Agora, um gravador de vídeo que te acompanha onde você for”.

43 Essa passagem, inscrita em um trabalho sem título realizado entre os anos de 1973-1974, é por si só uma citação complexa. A primeira metade conecta-se à descrição dupla propiciada pelo conceito da águia sobre a forma como teorias são permeáveis à comodificação e também sobre o fato de que a substituição do objeto físico pela linguagem não protege a arte dessa condição. Entretanto, a segunda sentença, bem menos negativa, abre margem para as possibilidades redentoras que o sentido da “Fig.” como um novo tipo de imagem – um fragmento que não participa inteiramente nem da linguagem, nem do ícone – pode sinalizar. Esse é o papel da “Fig.” sugerido em *Ma Collection* e no livro *Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes*, ambos discutidos mais adiante. Sou imensamente grata a Benjamin Buchloh por suas sugestões sobre a complexidade da “Teoria das Figuras” de Broodthaers e o uso alegórico que ele faz dessa noção em sua obra.

Naqueles anos, Marcel Broodthaers parecia ser o cavaleiro errante em meio a tudo isso. Além de ser um ato fantástico de *détournement* institucional, seu “Museu de Arte Moderna” também pareceu consistir em uma implosão definitiva da especificidade do suporte. E mesmo ao fazê-lo, sua produção estabelecia as bases teóricas de seu próprio projeto. Como vimos, por exemplo, na fixação de figuras numéricas a uma variedade de objetos – fato que opera tanto como paródia da prática curatorial quanto no esvaziamento do próprio significado de classificação. Logo, as figuras funcionavam como uma série de metalegendas, cuja operação era teórica. Broodthaers comenta: “Uma teoria sobre figuras serviria apenas para dar uma imagem de uma teoria. Mas e a ‘Fig.’ enquanto uma teoria da imagem?”⁴³.

Embora Broodthaers esteja andando em um circuito teórico pós-estruturalista, é importante lembrar sua profunda ambivalência no que diz respeito à própria teoria. Devemos reiterar que sua declaração na revista *Inferfunktionen*, na qual afirma que a teoria é reduzida a, ou talvez revelada como, nada mais do que “propaganda para as diretrizes sob as quais foi criada”. De acordo com essa condenação, qualquer teoria, mesmo que direcionada à crítica da indústria cultural, acabará como uma forma de promoção dessa mesma indústria. Nesse sentido, o mestre definitivo do *détournement* acaba sendo o próprio capitalismo, que pode apropriar e reprogramar qualquer coisa para que sirva a seus propósitos. Dessa maneira, se Broodthaers não viveu para presenciar a confirmação absoluta dessa “Visão” totalmente pessimista, ele, no entanto, previu tanto a eventual cumplicidade entre a teoria e a indústria cultural quanto a absorção definitiva da “crítica institucional” pelas instituições globais de *marketing*, das quais justamente dependem o sucesso e o apoio dessa tal “crítica”.

44 Nota de imprensa do “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Sections Art Moderne et Publicité”, Kassel, 1972, reimpresso em *Marcel Broodthaers*, catálogo da exposição, Paris: Jeu de Paume, 1991, p. 227.

45 BUCHLOH, Benjamin H. D. “Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde”. *Artforum*, Nova York, vol. XVIII, maio, 1980, p. 52.

46 *Consciousness Industry* é um termo cunhado pelo autor alemão Hans Magnus Enzensberger para identificar os mecanismos pelos quais a mente humana é encarada como um produto social. Com uma carga política bastante notável, seus principais textos sobre o tema são: ENZENSBERGER, Hans M. *Critical Essays*. Edição de Reinhold Grimm e Bruce Armstrong. Nova York: The Continuum Publishing Company, 1982, em especial o capítulo 1 “The Industrialization of the Mind” (p. 3) e, principalmente, o livro *The Consciousness Industry: On Literature, Politics and the Media*. Edição e Tradução Michael Roloff. Nova York: The Continuum Publishing Company e Seabury Press, 1974; [N.T.].

47 “I, I say I; I, I say I; I, the Mussels King. You say you. I tautologize. I ‘can it’. I sociologize. I manifestly manifest...” in op. cit., p. 54.

Na Bélgica, o consumo de mexilhões é muito popular e em diversas produções de Broodthaers há a menção a ou o uso desses moluscos. Em uma discussão sobre a obra do artista, Buchloh menciona esse uso (“[os mexilhões] são como as sopas Campbell na Bélgica”), em comparação à pop americana de Warhol, e a especificidade daqueles materiais que ainda não estão em um estado de profunda industrialização, ambos os casos são uma forma de explorar “como se concebe o objeto e o espaço anteriores à comoditização da vida”. “*They are like Campbell’s soup in Belgium*” [...] “*how do you conceive of an object and a space anterior to commodification*”. In BUCHLOH, Benjamin. “The Moment of Marcel Broodthaers? A Conversation”. *October*, N. 155. Cambridge: The MIT Press, inverno, 2016, p. 117-118; [N. T.].

Isso nos encaminha, no entanto, a outra história. Se o capitalismo é o mestre do *détournement*, tragando todo protesto, por mais vanguardista que seja, para seu próprio proveito, Broodthaers – como uma última gota d’água – encontrava-se em uma situação estranhamente mimética a esse fato. Em resumo, havia uma maneira pela qual ele conduzia um tipo de *détournement* sobre si mesmo.

Ao tratar disso na nota de imprensa da *Documenta* de Kassel de 1972, local onde foram instaladas as seções finais do Museu (naquele momento renomeado para “Museu de Arte Antiga [*Art Ancien*], Galeria do Século XX: Departamento das Águias”), especificamente as seções de propaganda e de relações públicas, Broodthaers fala sobre as “entrevistas contraditórias” proferidas para discutir sobre as ficções presentes em seu museu⁴⁴. De fato, as melhores críticas sobre Broodthaers aconteceram ao advertiam sobre as inconsistências peculiares que sabotam tanto as explicações do artista sobre seu trabalho quanto o desdobramento do trabalho em si. Benjamin Buchloh afirmou, por exemplo: “Na verdade, a sua persistência e seu senso de contradição poderiam ser determinados como as características mais notáveis do pensamento e do discurso de Broodthaers, e, sobretudo, de sua obra”⁴⁵.

Em determinado momento, Buchloh descreve esse traço como uma espécie de *blague*, uma forma de chacota intencional de negação dupla da linguagem petrificada que opera para simular a atual reificação do discurso controlado pela “indústria da consciência”⁴⁶. Sobre esse efeito, ele cita o texto “Minha Retórica” [*My Rhetoric*] de Broodthaers, no qual ele escreve: “Eu, eu digo eu. Eu, eu digo eu. Eu, o Rei dos Mexilhões. Você diz você. Eu tautologizo. Eu ‘posso isso’. Eu sociologizo. Eu manifestadamente manifesto...”⁴⁷, e assim por diante.

Douglas Crimp também atentou para esse aspecto da contradição, ao

IMAGEM 11 Jonas Mekas em frente da *Anthology Film Archives*, 1989.

48 Para uma argumentação sobre a relação de Broodthaers com a figura benjaminiana do colecionador, ver CRIMP, Douglas. “This is Not a Museum of Art” in *Marcel Broodthaers*, catálogo da exposição. Minneapolis: Walker Art Center, 1989, p. 71-91. A explicação de Broodthaers sobre se tornar um “criador” está em seu ensaio “Comme du beurre dans un sandwich”, *Phantomas*, n. 51-61, dezembro, 1965, p. 295-296.

49 Tradução direta de *countertype*, termo técnico usado metaforicamente por Benjamin, em especial no texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, para designar uma cópia – negativa ou positiva – de uma chapa fotográfica. In BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a Obra de Arte. Técnica, Imagem e Percepção*. São Paulo: Editora Contraponto, 2012; [N.T.].

50 BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982, vol. 1, p. 277.

qual Broodthaers às vezes se referia como sua própria “má-fé”, como na ocasião em que explicou sua decisão de deixar de ser um poeta para virar um artista visual, no começo dos anos 1960. Ele descreve o motivo: por não possuir dinheiro para colecionar as obras de arte que amava, logo, decidiu criá-las. Tornou-se um artista, portanto, por não ser capaz de ser um colecionador⁴⁸.

Em certo sentido, a totalidade das ficções do museu, do qual Broodthaers instituiu-se como diretor, encenam a função de colecionar. Mas o artista também distingue essa forma pública de coleção daquela particular, em especial na obra *Ma Collection*, um trabalho com uma singular aura de privacidade e intimidade em função da presença, dentre a compilação de imagens apresentadas, de um retrato de Stéphane Mallarmé. Salientando a distinção entre público e privado, ou institucional e pessoal, Crimp discorre, pelas análises de Walter Benjamin sobre o colecionador típico do século XIX, sobre o excêntrico privilégio que Broodthaers dá ao colecionador privado: um contratipo⁴⁹ positivo do consumidor burguês e do colecionador particular contemporâneo que opera, agora, no padrão dos bens de consumo. Diferentemente do consumidor, que é destinado a acumular objetos, seja para dispô-los como capital ou consumi-los totalmente, o verdadeiro colecionador, Benjamin afirma, libera “os objetos da escravidão da utilidade”. O que é decisivo no ato de colecionar, ele prossegue, é “que o objeto seja dissociado de todas as suas funções originais, a fim de participar das relações mais próximas possíveis com seus equivalentes. Isto é diametralmente oposto à noção de uso, e situa-se sob uma curiosa categoria de integridade”⁵⁰.

Aqui, o princípio da equivalência, que nivela os objetos ao regime da troca de valores e que Broodthaers parece atacar com a aplicação da sucessão numeral de figuras (“Fig.”) na “Seção de Filmes” do seu museu, é valorizado no contexto do colecionador privado. Broodthaers também parece reconhecer esse fato, uma vez que os números nas figuras que

IMAGE 12 Michael Snow, *Wavelength*, 1967.

51 As figuras enumeradas (“Fig.”) são consecutivas em *Ma Collection*, diferentemente das mesmas na “Seção de Figuras” de seu museu, no qual se apresentam aleatoriamente.

52 *Ibid.*, p. 73.

53 BENJAMIN, Walter. *Chales Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Tradução Harry Zohn. Londres: New Left Books, 1973, p. 165.

Uma versão do texto em português pode ser encontrada em: *Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado* in BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017; [N.T.].

54 BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: The MIT Press, 1989, p. 241-245.

legendam as imagens em *Ma Collection* podem ser entendidos como estruturadores das novas relações criadas pelo colecionador “verdadeiro”⁵¹. Essas relações, chamadas por Benjamin de “círculo mágico”, permitem a cada objeto desdobrar-se em diversos lugares de memória. “Colecionar”, ele afirma, “é uma forma prática de memória e, dentre as profanas manifestações de ‘proximidade’, a mais convincente”⁵².

Essa estrutura na qual duas formas opostas de equivalência – a relativa à troca de valores e à “proximidade” – podem convergir em um só objeto é uma condição dialética em que tudo que está inserido no capitalismo – todo objeto, processo tecnológico e tipo social – é entendido como investido de uma valência dupla: negativa e positiva, como um objeto e sua sombra, ou a percepção e a pós-imagem gravada na retina. Isso é o que liga um gênero a seus estereótipos opostos – o tipo ao contratipo – ou, no caso dos bens de consumo, produz o que Benjamin chama de “ambivalência entre sua utopia e seu cinismo”⁵³.

Com o decorrer do tempo, o elemento cínico deteve grande vantagem, sem dúvida. Entretanto, Benjamin acreditava que, no momento do florescimento de uma dada forma social ou processo tecnológico, a dimensão utópica era ativada e, além disso, que era precisamente no momento da obsolescência dessa tecnologia que, mais uma vez, ela liberava essa dimensão, como o último brilho de uma estrela em processo de morte. Portanto, a obsolescência, a própria norma de produção de bens de consumo, tanto libera o objeto ultrapassado das determinações da utilidade como revela a falsa promessa dessa mesma norma⁵⁴.

A atração profunda de Broodthaers pelas formas obsoletas tem sido notada nas várias críticas de sua obra: seu sistema de referências focado principalmente no século XIX, seja pelos trabalhos de Ingres e Courbet na primeira montagem de seu museu, pela exploração de Baudelaire e Mallarmé em seus livros e exposições, ou também pelos panoramas e jardins de inverno em seus modelos de espaços sociais. De fato, conforme

IMAGEM 13 Richard Serra, *Television Delivers People*, 1973.

55 BUCHLOH, Benjamin H. D. "Formalism and Historicity – Changing Concepts in American and European Art Since 1945" in *Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art*, catálogo da exposição. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1977, p. 98.

56 BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*, op. cit., p. 271.

57 BENJAMIN, Walter. "Unpacking My Library" (1931), in *Illuminations*. Tradução Harry Zohn. Nova York: Schocken Books, 1969, p. 67.

comentado por Benjamin Buchloh, essa "aura completamente datada da cultura burguesa do século XIX que muitos de seus trabalhos parecem sugerir pode facilmente seduzir o observador a descartar sua obra como sendo claramente obsoleta e pouco empenhada nos pressupostos da arte contemporânea"⁵⁵.

Crimp sugere, entretanto, que o poder investido por Benjamin à noção de obsoleto deve ser reconhecido na prática artística de Broodthaers – como, por exemplo, na sua compreensão do colecionador "verdadeiro". Benjamin esperava, em relação à sua própria exploração dos campos históricos das formas do século XIX, que esse poder seria capaz de ser liberado. Em uma passagem de seu projeto *Paris Arcade*, ele diz: "estamos construindo um despertador que acorda o *kitsch* do século passado em uma 're-cordação'"⁵⁶. Essa arqueologia de Benjamin era retrospectiva, em função do fato de acreditar que sua visão poderia expandir-se apenas a partir da zona de obsolescência. Como ele observa: "apenas na extinção o verdadeiro colecionador é compreendido"⁵⁷.

Tradução do texto de Marcel Broodthaers sobre Ma Collection

Ma Collection é uma obra composta por dois painéis, cujos dois lados são usados. No primeiro, que contém documentos das exposições de que pude participar, estão inseridas páginas do catálogo da feira de Colônia de 1971, com fotos desses mesmos documentos. O segundo painel de *Ma Collection* é adornado com um retrato do poeta europeu Stéphane Mallarmé, que considero ser o fundador da arte contemporânea. "*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*". *Ma Collection* é uma obra na qual o sistema tautológico é usado para contextualizar os espaços de exibição. (Seria, portanto, mais significativo do que uma coleção de selos). O catálogo da presente exposição será usado como um detalhe para construir uma futura obra de arte que testemunhe as exposições de que participei desde 1971.

IMAGEM 14 Marcel Broodthaers, detalhe da capa da revista *Interfunktionen*, 1974.

Tradução do texto em Ma Collection

... Onde um contrato está em questão.

Já que apareço nessa coleção, que é também uma seleção de diversos catálogos de arte dos últimos anos, ela não constitui um *ready-made* tradicional.

Mas, se for aceito que a representação da minha arte carrega junto de si um câmbio entre sentido/falta de sentido, ela seria então uma nova forma de *ready-made*, um *ready-made* barroco.

Esse *ready-made* dúbio seria, então, equivalente a uma obra de arte dúbia. Como comercializar uma dúvida se ela não tem uma qualidade artística clara? Além disso, eu não tenho a audácia de especular sobre *Ma Collection*, embora, com o dinheiro que recebi pelo trabalho, pudesse acabar com a miséria que assola as Índias, ou ainda financiar uma revolução vanguardista. Um contrato, um bom contrato me tiraria de uma possível confusão, por alinhar meus interesses com os dos clientes estabelecidos. Para mais informações, favor contactar...

Pessoalmente, eu gostaria de receber uma taxa (*royalty*?) sobre as publicações, caso haja alguma, que reproduzisse minha declaração e as imagens dessa página do catálogo da feira de Colônia de 1971.

No entanto, caso alguém ainda deseje possuir o objeto físico de *Ma Collection*, então o preço dependerá da minha consciência (preço negociável).

M. Broodthaers

O colecionador verdadeiro não era, no entanto, a única figura ultrapassada por quem Broodthaers sentia-se atraído. Uma outra era a do cineasta nos primórdios do cinema, em um momento em que os filmes eram produzidos em caráter artesanal, como no contexto das empresas dos irmãos Lumière ou de Griffith e Chaplin, como a *Biograph* ou *S. and A.* Quando Broodthaers de fato decidiu criar filmes, de 1967 até o início dos anos de 1970, ele configurou sua produção precisamente a partir desse modelo. Ele imitou os gestos dos atores do cinema mudo, particularmente de Buster Keaton, capturando o sentido que emanava da grande persistência frente a inesgotáveis adversidades. Também replicou em seus filmes a atmosfera daquela época do cinema, com películas de exposições irregulares emendadas e seu consequente movimento tremeluzente.

O tipo de atividade espontânea representada por esse cânone viria a se tornar obsoleto devido à industrialização do cinema, proporcionada pelos grandes estúdios hollywoodianos e europeus, e seria tema para o cinema estrutural produzido ao final dos anos de 1960, no cenário da *Anthology Film Archives*, exibido anualmente no Festival de Filme Experimental de Knokke-le-Zoute, na costa belga, um evento que Broodthaers frequentou duas vezes⁵⁸. A demonstração de que era possível resistir ao sistema produzindo filmes autonomamente, com baixíssimo orçamento, a partir de sobras e descartes de material defasado, como mostrado em Knokke com os filmes norte-americanos e canadenses, seguramente corroborou com as primeiras experiências cinematográficas de Broodthaers. Mas, embora muitos americanos vissem esse enfrentamento da indústria hollywoodiana como um movimento progressista e vanguardista, uma oportunidade de concentração das desigualdades das produções de Hollywood na criação de um vetor estrutural único – e, portanto, modernista – capaz de revelar a natureza do próprio filme, Broodthaers entendia essa dinâmica de

58 Embora Broodthaers tenha feito dois filmes anteriormente, *La Clef de l'Horloge* (1957) e *Le Chant de ma génération* (1959) – o primeiro, um regresso aos primórdios do cinema “experimental”, como o *Ballet Mécanique*, de Léger; o segundo, uma compilação de filmes usando o material de documentários preexistentes como fonte –, foi em 1967, com *Le Corbeau et le Renard*, que Broodthaers iniciou um trabalho intensivo no cinema e parece ter criado seus próprios caminhos com a experimentação nesse meio. Esse foi o mesmo ano em que *Wavelength*, de Michael Snow, ganhou o primeiro prêmio do Festival de Filme Experimental de Knokke. Jacques Ledoux, fundador do festival, era o chefe do *Royal Film Archives*, em Bruxelas, que funcionava como uma coleção cinematográfica do mesmo tipo que a *Anthology Film Archives*.

Em seu ensaio *Le Cinéma Expérimental et les fables de La Fontaine. La raison du plus fort*, escrito para a sua exposição *Le Corbeau et le Renard*, Broodthaers descreve o filme de Snow com detalhes. Em seguida, ele relaciona o trabalho com o “cinema estrutural” europeu, em particular *Selbstschüsse*, do cineasta alemão Luc Mommartz. In *Marcel Broodthaers: Cinéma*. Barcelona: Tapiès Foundation, 1997, p. 60-61. Agradeço a Maria Gilissen por chamar minha atenção a essa referência e também a Mommartz.

IMAGEM 15 Marcel Broodthaers, acima, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969, abaixo, *Ma Collection*, 1971.

modo retrógrado, como um retorno às promessas de alegria e felicidade envolvidas nos primórdios do cinema.

Participando do modernismo proposto pelo cinema estrutural, Broodthaers não rejeita a noção de filme como um meio. Mais propriamente, ele entende esse meio sob a luz da promessa de abertura vinculada ao início do cinema, uma abertura incorporada à própria trama da imagem, como a cintilação irresoluta da ilusão de movimento que produz a experiência do dilatamento da própria visão: uma mistura fenomenológica de presença e ausência, imediatez e distância. Se o meio do cinema primitivo resistiu ao encerramento estruturalista, nesse sentido, ele permitiu a Broodthaers ver algo não desenvolvido por esse movimento: que o aparato cinematográfico nos apresenta um meio cuja especificidade deve ser encontrada em sua condição auto-diferencial. Ele é agregador, um domínio de entrelaçamento de suportes e sedimentação de convenções. Os estruturalistas empenharam-se para construir uma sinédoque definitiva para a “essência” do filme – a dinâmica do cinema reduzida e sumariada em um primordial movimento de câmera (o *zoom* no filme de Snow), ou a ilusão cinematográfica tipificada pelo exame profundo da persistência da visão na cintilância do filme (como na obra de Paul Sharits) – algo que, como qualquer forma simbólica totalizante, seria unitária. Broodthaers respeitou a condição diferencial do cinema: sua indissociável relação entre simultaneidade e sequência, sua possibilidade de sobreposição de sons e textos sobre imagens.

Como previsto por Benjamin, nada explicita tão eficazmente a promessa inscrita em uma forma tecnológica no momento de sua criação do que sua fatal obsolescência, nos estágios finais de seu desenvolvimento. E o aparato televisivo da *portapak*, que ajudou a extinguir o grupo *American Independent Cinema*, foi a declaração da obsolescência do meio cinematográfico.

Se persisto no exemplo de Marcel Broodthaers no contexto da condição pós-meio é porque ele ocupa, e, portanto, representa, aquilo que gostaria de propôr como o “complexo” dessa condição. Já que o artista, tido presumidamente como o porta-voz da arte intermediática e do fim das artes individuais, não obstante construiu para sua obra um revestimento interno que deve ser chamado de *redentor*. Retiro essa noção de redenção de Walter Benjamin, de quem a ideia do contratipo – como a pós-imagem dialética de um papel social então reificado e corrompido sob o capitalismo – parece operar sobre parte das atividades de Broodthaers como colecionador. E, ademais, a análise sobre a fotografia que Benjamin constrói pode ser vista como incidente na prática cinematográfica de Broodthaers.

A princípio, essa lógica pode parecer contraintuitiva, pois, assim como Broodthaers, Benjamin é famoso por uma postura desconstrutiva em relação à própria ideia de um meio. Para esse fim, ele trata da fotografia não apenas como uma forma que corrói sua própria especificidade – já que ela força o campo visual a entrar em dependência com uma legenda –, mas também a partir de uma ferramenta que ataca a ideia de especificidade midiática para todas as artes. Isso porque o estatuto da fotografia como uma função mecânica e múltipla de reprodução reestrutura a condição das outras artes. Como exemplo, Benjamin explica que “cada vez mais a obra de arte reproduzida transforma-se em obra de arte concebida para a reprodutibilidade”. E a consequência dessa dinâmica é que, ao se tornar presa das leis da mercantilização, a obra de arte isolada, bem como os meios artísticos individuais, adentram a condição de equivalência generalizada e, desse modo, perdem o caráter de unicidade do trabalho – o que Benjamin chama de “aura” – e também a especificidade de seu meio.

Entretanto, longe de ser uma celebração irrestrita desse estado de coisas, a contemplação de Benjamin da fotografia era também forjada nos

IMAGEM 16 Marcel Broodthaers, Charles Baudelaire. *Je hais le mouvement qui déplace les lignes*, 1973.

59 BENJAMIN, Walter. “A Short History of Photography”. In *One Way Street e Other Writings*. Tradução Edmund Jephcott e Kingsley Shorter. Londres: New Left Books, 1979. Para uma discussão mais aprofundada sobre o tema, ver meu ensaio “Reinventing the Medium”, op. cit.

Uma versão do texto em português pode ser encontrada em: “Pequena história da fotografia” in BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Edição e Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, p. 49; [N. T.].

60 Nota de imprensa do “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Sections Art Moderne et Publicité”, Kassel, 1972, reimpresso em *Marcel Broodthaers*, catálogo da exposição, Paris: Jeu de Paume, 1991, p. 227.

moldes de sua atitude retrospectiva, que corresponderia, por assim dizer, no estágio de obsolescência em que uma dada forma tecnológica poder revelar o anverso redentor dessa mesma tecnologia, como um fóssil de seu nascimento. No caso da fotografia, essa outra premissa era codificada no uso amador, não profissional das primeiras práticas não comerciais, a exemplo dos retratos entre amigos de artistas e escritores como Julia Margaret Cameron, Victor Hugo e Octavius Hill. Isto também tem a ver com a quantidade de tempo exigida na mesma pose para fixar a imagem, cuja duração possibilitaria a humanização do olhar, ou seja, que o sujeito esquivar-se de sua própria objetificação pelas mãos daquele maquinário⁵⁹.

O refúgio criado por Broodthaers a partir da prática do cinema primitivo evidencia esse mesmo pensamento sobre as possibilidades redentoras codificadas no nascimento de determinado suporte técnico. E é essa lógica que eu gostaria que fosse observada atuando em toda a produção do artista, como um raio de luz que se dispersa em um ângulo não conhecido sobre uma superfície, revelando uma estrutura topográfica inteiramente nova dessa extensão. Se não tenho espaço suficiente para demonstrar completamente esse fato, ainda assim sugeriria que o modelo cinematográfico fosse entendido como um subconjunto que pertence a uma apreciação maior sobre a natureza do meio, realizada através de um disfarce daquilo que acredito funcionar como um meio primordial para Broodthaers: a própria *ficção* – por exemplo, quando o artista refere-se ao seu museu como “uma ficção”. Para ele, ficção sempre parece conter um aspecto revelador, como em sua fala sobre a diferença entre os museus oficiais e aquele que criou: “a ficção permite que captemos a realidade e, ao mesmo tempo, aquilo que ela esconde”⁶⁰.

O que está em questão no contexto de um meio, no entanto, não é apenas a possibilidade de explorar a ficção para desmascarar as mentiras presentes na realidade, mas produzir uma análise da própria ficção em relação a uma estrutura específica da experiência. E é exatamente essa

IMAGEM 17 Marcel Broodthaers, *A Voyage on the North Sea*, 1973-4.

estrutura espacial que se dá “atrás de”, ou sobreposta a, que era para ele uma metáfora da condição de ausência que se apresenta no núcleo da noção de ficção.

O romance, encarado como o suporte técnico pelo qual a ficção convencionou se durante o século XIX, era de particular interesse para Broodthaers e emerge não apenas em suas declarações, como uma pronunciada ao tratar de sua exposição “Teoria das Figuras” – o artista via os objetos dotados da inscrição “Fig.”, seguida do número, como “assumindo um caráter ilustrativo que se referia a um tipo de romance sobre a sociedade”⁶¹. O romance também aparece em formato físico, em relação a sua própria prática de produzir trabalhos no formato de livros.

Em um de seus trabalhos, *Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes* (1973), há um envolvimento específico com a potência reveladora do romance. Em sua dilatação peculiar do poema de Baudelaire, a forma romantizada e sequencial do livro é criada não apenas ao expor a auto-ilusória crença romântica na poesia como uma forma de total imediatez – o colapso da diferença entre sujeito e objeto –, mas também na abertura dessa imediatez ao seu real destino temporal, no qual o sujeito nunca é capaz de tornar-se idêntico a si mesmo. Baseado em um dos primeiros poemas de Baudelaire, *La Beauté*, em que é dada a uma escultura a voz de subjetividade imediata, que se vangloria de sua própria autossuficiência e presença simultânea, capaz de simbolizar a infinidade de uma unidade perfeita (“*Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre*” [“Eu sou linda, ó mortais, como um sonho de pedra”])), o livro, então, demonstra o esvaziamento dessa própria noção de simultaneidade.

Publicando o poema em sua totalidade na primeira página, na qual é marcada “Fig. 1”, Broodthaers salienta, com uma linha vermelha, o verso no qual a escultura desafia qualquer dilatação temporal de sua forma perfeita, aquele que diz “Eu odeio o movimento que desloca as linhas”. Ao longo das páginas seguintes do livro, entretanto, Broodthaers prossegue

⁶¹ Trecho de uma entrevista com Irma Lebeer. BROODTHAERS, Marcel. “Ten Thousand Francs Reward”. *October*, Cambridge, n. 42, outono, 1987, p. 43.

IMAGEM 18 Marcel Broodthaers, *A Voyage on the North Sea*, 1973-4. Acima, detalhes do interior do livro, abaixo, a capa das cópias do livro e do filme.

62 Retirado do catálogo *MTL-DTH*, conforme o texto de Anne Rorimer, “The exhibition at the MTL Gallery in Brussels, March 13 – April 10, 1970”. *October*, Cambridge, n. 42, outono, 1987, p. 110.

justamente em direção a essa substituição ou deslocamento, conforme o próprio verso torna-se uma sucessão de camadas em movimento em relação ao seu próprio horizonte evanescente, com cada palavra inscrita ao fim de cada página.

Pode-se objetar que, a partir dessa revisão do poema de Baudelaire, Broodthaers está simplesmente seguindo o exemplo do poema *Un coup de dés*, de Mallarmé, no qual as palavras do título (“*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*”) são similarmente dispostas na parte inferior de diversas páginas; o próprio texto do poema é criado radicalmente no espaço devido às irregularidades e dispersões das linhas em cada página, por vezes até atravessando a dobra interna do livro, para transformar os versos em algo como uma imagem. O argumento sobre esse paralelismo deve ser então sustentado pelo espalhamento das “Figs.” nas partes superiores das páginas do livro de Broodthaers, reconhecendo a forma com que *Un coup de dés* transforma a condição sequencial da escrita no campo da simultaneidade da visão, manobra que o artista menciona frequentemente. “Mallarmé está na fonte da arte moderna”, explica o artista, “ele involuntariamente inventou o espaço moderno”⁶².

Mas o entendimento de Broodthaers sobre a estratégia de Mallarmé opõe-se àquilo que o livro *Baudelaire* aborda. Primeiramente, a condição dos registros das “Figs.” de Broodthaers insiste no caráter incompleto ou fragmentário da palavra, sua resistência à possibilidade da imagem ter uma (auto-)presença completa: como sugere na questão “Mas a Fig. como uma teoria da imagem?”, a “Fig.” teoriza a imagem em uma categoria de autodeferimento e de deslocação da ficção. Nesse sentido, o uso dessas “Figs.” questiona, ao invés de imitar, o caráter caligráfico [*calligrammatic*] das páginas de Mallarmé. E, em segundo lugar, a maneira com que a sequencialidade funciona em *Baudelaire* opõe-se às operações em Mallarmé. Pois, no poema *Un coup de dés*, de Mallarmé, cuja estrutura é espelhada por Broodthaers no livro *Baudelaire*, o lento desdobramento

do título ao longo do inferior das páginas do poema apresenta-se mais como um contínuo ponto pedal, ou seja, como as suspensões harmônicas usadas para transformar um fluxo diacrônico de uma nota musical na transcendente ilusão de um espaço sincrônico de uma simples corda que escutamos, como, por exemplo, em Debussy. A dilatação feita para ser experimentada no livro é resgatada novamente em outra produção: um filme concebido por Broodthaers no mesmo ano, *A Voyage on the North Sea* [Uma Viagem ao Mar do Norte], no qual, mais uma vez, a *gestalt* da imagem é narrativizada.

Criando a viagem cinematográfica na forma de um “livro”, as cenas totalmente estáticas do filme (cada uma durando por volta de dez segundos) são alternadas a intertítulos, que vão de “PÁGINA 1” até “PÁGINA 15”, com imagens sem movimento de diversas embarcações. A primeira é a uma fotografia de um distante e solitário iate, visto por quatro vezes, da página um à quatro; então, a imagem altera-se para uma pintura oitocentista de uma frota de pesca à vela, cujos vários detalhes aparecem nas “páginas” posteriores.

No primeiro deles, o artista produz um salto radical do cenário marinho completo, com suas escunas e navios, para um gigantesco *close-up* da trama do tecido da tela, cedendo, na próxima “página”, à visão muito próxima do formato das velas, que, por sua vez, assume a aparência de uma pintura abstrata. Depois do anúncio de mais uma “página”, é produzida mais uma visão da trama do tecido, que se apresenta como um tipo radical de monocromo. Essa progressão pode sugerir que a narrativa invocada pelo “livro” tem o aspecto próprio da historiografia da arte, sintetizando em três sucessivas páginas a história do processo modernista de substituição do espaço em profundidade necessário para a narrativa visual pela superfície cada vez mais aplainada que se refere apenas aos seus próprios parâmetros, a “realidade” do mundo suplantada pela realidade dos elementos pictóricos⁶³. Entretanto, na próxima “página”, o detalhe do monocromo é substituído por

63 A gravação da cena marinha em *A Voyage on the North Sea* é retirada parcialmente de um filme ligeiramente mais recente, *Analyse d'une Peinture*, embora reeditada com a numeração de páginas nos intertítulos e as cenas fotográficas de veleiros feitas por Broodthaers. Em uma entrevista, em razão da exposição da obra *Literary Paintings*, de Broodthaers, na qual *Analyse d'une Peinture* foi exibida, Benjamin Buchloh e Michael Oppitz questionaram o artista sobre o filme. Buchloh assume, em suas questões a Broodthaers, que o trabalho aborda uma alegoria do modernismo, em que há a análise e o ataque de suas auto-afirmações. “Sua forma de ironicamente repetir os gestos de redução e aniquilação da pintura no filme não apresentam os mesmos princípios obsoletos e retardatários que determinam sua própria análise da pintura também?”. As respostas para essas questões são dadas de forma particularmente resistente por Broodthaers: “A ferramenta da análise é de fato suficiente para ‘funcionar’?”, ele revida em algum momento. Em outro, ele parece desaprovar a ideia que seu filme lida, como Buchloh insiste, “com o problema da pintura”. “Não com a pintura encarada como problema”, o artista insiste, “mas a pintura como assunto. Se existe, na sua opinião, um problema na pintura, eu afirmo que tratei o filme do qual falamos de uma maneira que transforma esse problema”. BROODTHAERS, Marcel. *Cinéma*, op. cit., p. 230-231. Em minha opinião, quando Broodthaers usa a palavra *assunto*, como faz acima – “pintura como assunto” –, ele frequentemente aponta menos para uma ideia do “assunto em questão” ou conteúdo, do que para a problemática do suporte.

A obra *A Voyage on the North Sea* pode ser vista em <<https://www.youtube.com/watch?v=gg1fkhLxa14>>, acesso em 21/2/2018; [N.T.].

uma visão total da escuna e, com essa movimentação sucessiva, Broodthaers embaralha a narrativa de um suposto progresso modernista.

O que nos é oferecido, em seu lugar, é a experiência de uma passagem entre várias superfícies, uma sobreposição que traça uma analogia entre o acúmulo de páginas ao se folhear um livro e a condição aditiva das telas do monocromo, as quais, por mais objetificadas que sejam, devem, ainda assim, conter a tinta aplicada a seu inerente suporte. De fato, ao desenrolar as “páginas” do filme, essa viagem parece estar à procura das origens da obra, ou seja, uma “origem” suspensa igualmente entre a materialidade do plano da tela (a “origem” modernista) e a imagem projetada naquela superfície opaca, como o índice do desejo de origem do observador em alargar o momento da experiência a algo para além de si próprio (realidade como uma “origem”). Tanto ao abranger ou promulgar tal desejo, a ficção é, assim, o reconhecimento dessa própria incompletude. É a forma pela qual uma inquietante falta de autossuficiência dá-se quando há o início de uma busca pelas suas origens ou seu destino, de maneira a imaginar a possibilidade de atingir a completude. A tentativa impossível de transformar elementos em sucessão em um estado estático, ou a cadeia de partes isoladas em um todo.

A história modernista que bradou o suposto “triunfo” do plano monocromático acreditou ter produzido certa totalização em um objeto que era inteiramente coextensivo com suas origens: superfície e suporte em uma unidade indivisível; o meio da pintura é então reduzido a nada além do que um objeto. Broodthaers usa o recurso da ficção para narrar sobre a impossibilidade dessa história em encenar um tipo de estratificação que se presta a representar, ou alegorizar, a condição auto-diferencial dos próprios meios.

Quando o artista refere-se ao romance em sua definição da “Teoria das Figuras”, ele menciona a complexidade que espera obter por meio de objetos banais, como espelhos e cachimbos, para “ilustrar” a obra. “Eu nunca conseguiria alcançar esse tipo de complexidade” ele afirma, “a partir

de objetos tecnológicos, cuja singularidade condena a mente à monomania: arte minimalista, robôs, computadores”⁶⁴.

Em tal comentário, desdobram-se dois componentes da argumentação que procuro atingir nesse pensamento sobre o meio. O primeiro, que a especificidade dos meios, mesmo os modernistas, deve ser entendida como diferencial, auto-distintiva, e, portanto, como uma sobreposição de convenções nunca simplesmente plasmadas na fisicalidade do suporte. “Singularidade”, como Broodthaers diz, “condena a mente à monomania”⁶⁵. O segundo, que é precisamente o surgimento de ordens tecnológicas mais avançadas – “robôs, computadores” – que nos permitem, ao interpretar as técnicas em obsolescência, compreender a complexidade interna dos meios os quais essas técnicas suportam. Nas mãos de Broodthaers, a própria ficção torna-se tal meio, uma forma de especificidade diferencial.

7

Fredric Jameson caracteriza a pós-modernidade como a saturação total do espaço cultural pela imagem, seja nas mãos da propaganda, das mídias de comunicação ou no espaço virtual. O autor afirma que essa completa penetração da imagem na vida social e cotidiana significa que a experiência estética está presente atualmente em todos os lugares, em uma expansão cultural que não apenas torna a noção de obra de arte individual problemática, mas também esvazia o conceito de autonomia estética. Nesse estado no qual “tudo está completamente traduzido para o visualmente e culturalmente familiar [incluindo as críticas sobre essa mesma situação]... a percepção estética”, ele prossegue, “encontra-se transferida para o ato de perceber, como tal”. Isso é o que o autor chama de “nova vivência da sensação pós-moderna”, na qual “o sistema de percepção do capitalismo tardio” experimenta tudo – desde o consumo a todo tipo de lazer – como

⁶⁴ BROODTHAERS, Marcel. “A Thousand Francs Reward”, op. cit., p. 43.

⁶⁵ *Ibid.*

estético. Portanto, processando qualquer manifestação que poderia ser propriamente designada inerente à esfera estética... obsoleta⁶⁶.

Uma descrição possível sobre a arte inserida nesse regime de “sensação pós-moderna” é que ela mimetiza justamente a absorção do estético no campo social em geral. Dentro dessa situação, entretanto, existem alguns artistas contemporâneos que decidiram não seguir essa prática, ou seja, decidiram não corroborar com a moda internacional da instalação e das obras intermídia, na qual a arte encontra-se essencialmente em cumplicidade com a globalização da imagem a serviço do capital. Esses mesmos artistas também resistiram, quase impossivelmente, a retroceder na escolha pelas formas desgastadas dos meios tradicionais – como a pintura e a escultura. Ao contrário, artistas como James Coleman e William Kentridge abarcaram a ideia de especificidade diferencial, o que significa assumir o meio como tal, e entendem que terão de reinventá-lo ou rearticulá-lo⁶⁷. O exemplo de Marcel Broodthaers apresentado no atual texto tem sido fundamental para essa tarefa.

66 JAMESON, Fredric. *The Cultural Turn*, op. cit., p. 110-112.

67 Em ensaios anteriores, discuti o trabalho de James Coleman e Jeff Wall sobre o assunto. Em um estudo subsequente, focarei na obra de William Kentridge.

Os ensaios mencionados estão citados na nota 19; [N.T.].

REFORMULANDO O MEIO¹

Rosalind Krauss²

1

Este ensaio é sobre olhar para trás: olhar em retrospecto para o caminho que acarretou a triunfante convergência entre arte e fotografia no pós-guerra, iniciada nos anos 1960, mas observá-lo ao final do século XX, quando tal “triunfo” deve ser delimitado pela circunstância de que, atualmente, a fotografia pode ser vista apenas através do inegável fato de sua própria obsolescência³. O texto diz respeito também a olhar em retrospecto para a teorização sobre essa convergência estética feita pelas mãos daqueles autores pós-estruturalistas que buscavam considerar o alcance histórico de suas operações olhando para trás em direção ao anúncio do seu efeito, realizado por Walter Benjamin em seu “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”⁴. Será significativo, ademais, que, embora o texto de Benjamin tenha sido interpretado por sua essência prognóstica e positivamente orientada para o futuro, sua própria postura favorita era a de olhar para trás, fosse na imitação da conexão dos surrealistas com os descartes da história recente, ou sob o disfarce do Angelus Novus, de Klee, que saúda o progresso histórico apenas ao olhar em retrospecto para a tempestade de sua destruição.

Diversas narrativas se cruzam, portanto. A primeira poderia ser designada como a emergência da fotografia como objeto teórico. A segunda poderia ser identificada como a destruição das condições do meio estético causada pela fotografia, em uma operação transformadora que afetaria todas as artes. A terceira poderia ser caracterizada a relação entre a obsolescência e as possibilidades redentoras desdobradas no seu próprio interior.

1 O presente ensaio foi encomendado pelo banco DG de Munique para o catálogo de sua coleção de fotografias do século XX. No momento de sua concepção, meus pensamentos sobre o assunto estavam direcionados para dois eventos. O primeiro era a minha recente experiência com o trabalho de James Coleman e as questões levantadas por ele sobre um conjunto de pressupostos anteriores sobre fotografia; o segundo era a futura conferência na Yale University “Angelus Novus: Perspectivas sobre Walter Benjamin”, para a qual necessariamente tive que revisitar minhas noções sobre a teorização da fotografia feita por Benjamin. Não tendo planos para publicar a comunicação feita em Yale, decidi estruturar meu argumento de forma escrita para que pudesse apresentá-lo naquele contexto. Esta versão da minha fala em Yale está publicada aqui, portanto, por cortesia do banco DG. A seção em que apresento o exemplo do trabalho de Coleman é uma versão reduzida dos argumentos desenvolvidos em KRAUSS, Rosalind. “‘And Then Turn Away?’ An Essay on James Coleman”. *October*, Cambridge, n. 81, verão, 1997, p. 5-33.

2 “Reinventing the Medium”. *Critical Inquiry*, Chicago, n. 25, inverno, 1999, p. 289-305; [N.T.]

3 Arte e fotografia convergiram primeiramente na década de 1920 com as práticas soviéticas de fotomontagem e na integração da fotografia no núcleo dos movimentos dadaístas e surrealistas. Nesse sentido, o fenômeno do pós-guerra é uma re-convergência, embora tenha sido o primeiro a afetar o mercado de arte de modo significativo.

4 Há uma edição brasileira do autor que reúne seus principais textos sobre arte, ver: BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017; [N.T.].

IMAGEM 19 Eugène Atget, Sem título, 1925, Fotografia, 18.2 x 22 cm, MoMA, Nova York.

5 BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013; [N.T.]

6 BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991; [N.T.]

7 Ver BARTHES, Roland, op. cit. A teorização sobre fotografia feita por Barthes inclui: "A mensagem fotográfica", "Retórica da imagem", "O terceiro sentido" e "Câmara Clara: nota sobre a fotografia". As versões em português dos três primeiros textos estão respectivamente em BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 11, 27 e 45. O último, em BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

2

Seja pelo excelente exemplo de *Mitologias*⁵, de Roland Barthes, ou de *Simulacro*⁶, de Jean Baudrillard, nos anos 1960 a fotografia havia deixado para trás sua identidade como objeto histórico ou estético para, no lugar, tornar-se um objeto teórico. O caso perfeito de um "múltiplo-sem-o-original", a fotografia – em seu *status* estrutural de cópia – marcou o lugar de diversos desmoronamentos ontológicos. O florescimento da cópia não apenas facilitou a citação do original, como a suposta unidade do original "próprio" dispersou em nada além de uma série de citações. E, no lugar do que outrora seria o autor, o operador dessas citações, ao ser redefinido como *pasticheur*, foi reposicionado no outro lado desse processo para se juntar, esquizofrenicamente, à massa de seus leitores.

Barthes, em particular, estava mais interessado na ironia estrutural que permitiria à fotografia (essa destruidora do ser unitário) desempenhar o truque semiológico por meio do qual, em sua ininterrupta superfície, ela pareceria invocar aquilo capaz de garantir sua unidade – natureza crua, em toda sua integridade e continuidade presumidas –, a fim de cobrir os rastros de suas próprias operações de citação. Sua participação na estrutura do traço, o *index*, e o estêncil fez da fotografia, portanto, o objeto teórico pelo qual se explora a reinvenção da natureza como "mito", a sua produção cultural como uma máscara que pode tirar de vista as operações da história e da política⁷.

Para Baudrillard, esta máscara tornou-se o modelo de um desaparecimento final pelo qual as condições objetivas do mundo material da produção seriam substituídas pela rede de simulacros de suas reproduções, inúmeras imagens descortçadas da superfície das coisas para adentrar por direito próprio a um circuito de mercadorias. Se a mobilidade do valor de troca implacavelmente substitui a fixidez do valor de uso em uma versão anterior da cultura de *commodities*, em sua mais recente manifestação,

portanto, ambos sucumbem à fantasmagoria do Espetáculo, no qual as mercadorias tornaram-se apenas imagem, deste modo instituindo o autoritário reino da pura troca de signos⁸.

Entretanto, a emergência da fotografia como objeto teórico já ocorrera pelas mãos de Benjamin nos anos transcorridos entre o ensaio “Pequena história da fotografia”, de 1931, e seu texto mais famoso, de 1936⁹. Em 1931, Benjamin ainda está interessado na *história* da fotografia, o que significa dizer a fotografia como um meio dotado de suas próprias tradições e de seu próprio destino. Ele defendia que a inventividade do meio é a interpretação do sujeito humano entrelaçado à rede de suas relações sociais. Estampada nos retratos fotográficos feitos durante a primeira década de existência da fotografia estava a aura tanto da natureza humana que se estabelecia em sua própria especificidade – devido à duração da pose – quanto de um nexos social exposto nos termos da intimidade de suas relações – em virtude da condição amadora de seus primeiros praticantes (como Hill, Cameron, Hugo), que criavam retratos de seus círculos de amigos. Mesmo nos estágios iniciais da comodificação da fotografia, após a popularização do comércio do *carte de visite*, a celebração das possibilidades técnicas a ela inerentes significava que as lentes de precisão uniriam a confiança de uma classe burguesa em ascensão à proeza tecnológica de um novo meio.

A decadência que logo traria esse meio devia-se, portanto, não apenas pelo fato dele ter sucumbido à mercadoria, mas pela mercadoria ter sido engolida pelo *kitsch*, isto é, a máscara fraudulenta da arte¹⁰. É a pretensão ao artístico [*artiness*] que desgasta tanto a aura de sua humanidade quanto a autoridade de seu possuidor, como a goma bicromatada e a luz penumbral traíssem uma classe social sob cerco. A resposta de Atget a essa pretensão é desvencilhar-se totalmente do retrato e produzir um cenário urbano esvaziado da presença humana, deste modo, substituindo a *mise-en-scène* inconsciente do extermínio de classe do retrato na virada de século por uma “cena de crime” assustadoramente despovoada.

⁸ Ver BAUDRILLARD, Jean. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Tradução Charles Levin. St Louis: Telos Press, 1981. (Edição em português: Para Uma Crítica da Economia Política do Signo. Lisboa: Edições 70, 1995; [N.T.]).

⁹ O ensaio “Pequena história da fotografia” foi publicado em *Literarische Welt*, nas edições de setembro e outubro do ano de 1931. Ver BENJAMIN, Walter. “A Small History of Photography”. In *One-Way Street and Other Writings*. Tradução Edmund Jephcott e Kingsley Shorter. Londres: New Left Books, 1979. Benjamin escreveu um primeiro esboço de “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica” no outono de 1935, completando-o em dezembro. Iniciou as revisões em janeiro de 1936 para publicação em uma edição francesa do *Zeitschrift für Sozialforschung* (tradução de Pierre Klossowski, sob o título “L’Oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée”. Frankfurt: Zeitschrift für Sozialforschung, n. 5, 1936, p. 40-68). Devido a vários cortes impostos pela a edição francesa, Benjamin reformulou o ensaio em alemão e esta última versão foi publicada apenas em 1955. BENJAMIN, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. In *Schriften*. Edição Theodor Adorno e Gretel Adorno, 2 volumes, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1955.

¹⁰ Benjamin fala sobre a decadência e um “expressivo declínio do gosto” que arrasa a fotografia nos anos de 1880. BENJAMIN, Walter. “A Small History of Photography”. In *One-Way Street and Other Writings*. Tradução Edmund Jephcott e Kingsley Shorter. Londres: New Left Books, 1979, p. 246.

Deste modo, o argumento de Benjamin em “Pequena história da fotografia” é acolher um retorno contemporâneo à autenticidade da relação da fotografia com o sujeito humano¹¹. Ele enxerga isso tanto na curiosamente íntima interpretação do cinema soviético de sujeitos anônimos provenientes de uma coletividade social, quanto na proposta de August Sander de retratar o individual em função das pressões arquivísticas de serialização¹². Se ele também deplora a luta ignorada do fotógrafo para adquirir credenciais estéticas “diante do mesmo tribunal que ele havia se proposto a derrotar”¹³, isso não pressupõe a posição radicalmente desconstrutiva que Benjamin adotaria cinco anos mais tarde, aquela de que a fotografia não está apenas reivindicando a própria especificidade de seu meio, mas, ao negar os valores estéticos, dispensará a ideia mesma de um meio independente, incluindo o da própria fotografia.

3

Ao tornar-se objeto teórico, a fotografia perde sua especificidade como meio. Portanto, em “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, Benjamin traça uma perspectiva histórica desde os efeitos de choque provocados pela colagem dada e futurista, passando por aqueles promovidos pelo inconsciente ótico revelado pela fotografia, até chegar ao choque específico acarretados pelos procedimentos de montagem no processo de edição cinematográfica; um caminho que atualmente é indiferente aos dados de um meio particular. Enquanto objeto teórico, a fotografia assume o poder revelador de estabelecer as razões para uma transformação em larga escala da arte, na qual ela própria estará incluída.

“Pequena história da fotografia” retratou a decadência da aura como uma tendência inscrita à própria história da fotografia; “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica” verá o fotográfico – isto

11 Escrevendo após a grande depressão de 1929, Benjamin comenta: “Não seria de admirar que as práticas fotográficas que hoje, pela primeira vez, remetem a essa época de ouro pré-industrial tivessem ligações subterrâneas com a crise que atualmente abala a indústria capitalista”. BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In *Estética e sociologia da arte*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 52.

12 Sobre a relação entre a análise feita por Benjamin do trabalho de Sander e os debates sobre fotografia engajada nas vanguardas soviéticas, ver: BUCHLOH, Benjamin. “Residual Resemblance: Three Notes on the Ends of Portraiture”. In FELDMAN, Melissa. *Face-Off: The Portrait in Recent Art*. Filadelfia: Institute of Contemporary Art, set-out, 1994.

13 BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” in *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, p. 92. Optou-se pela tradução de Rouanet à de Barrento para esse pequeno excerto, embora, a versão do último apresente-o contextualmente de modo mais elucidativo: “Manifesta-se aqui, com todo o peso do seu estilo enfatizado, a ideia pequeno-burguesa da “arte”, a que é estranha qualquer consideração de ordem técnica e que receia ver chegar o seu fim com o aparecimento provocatório da nova técnica. Apesar disso, foi com esse conceito fetichista, radicalmente antitécnico que os teóricos da fotografia procuraram discuti-la durante quase cem anos, naturalmente sem chegarem a quaisquer resultados. E isso aconteceu porque eles não fizeram mais do que pretender legitimar o fotógrafo perante a cadeira de juiz que ele tinha derrubado.” in BENJAMIN, Walter, op cit., p. 52-53, grifo do autor; [N.T.].

é, o modo de reprodução mecânica em todos os seus aspectos modernos e tecnológicos – como fonte e sintoma de um completo desaparecimento da aura em toda a cultura, de modo que a própria arte, enquanto enaltecadora do único e do autêntico, irá esvaziar-se completamente. Sua transformação será absoluta: “a obra de arte reproduzida será cada vez mais a reprodução de uma obra orientada para a reprodução”¹⁴, Benjamin afirma.

A mudança evidenciada pelo objeto teórico para Benjamin tem duas faces. Uma se dá no campo do objeto, no qual por meio da estrutura de reprodução, unidades seriais tornam-se equivalentes, assim como nas operações estatísticas. O resultado é que as coisas tornam-se mais disponíveis no sentido de estarem mais próximas e inteligíveis para as massas. Entretanto, o outro aspecto da mudança localiza-se no campo do sujeito, para quem um novo tipo de percepção opera, “uma percepção cujo ‘sentido universal da igualdade das coisas’¹⁵ tenha crescido a tal a ponto que, por meio da reprodução, ela atribui também esse sentido ao que tem existência única”¹⁶. Essa extração também é descrita pelo autor como o ato de “retirar os objetos do seu invólucro”¹⁷.

Em uma das versões do ensaio, Benjamin comenta sobre a recente aparição de uma teoria de arte centrada precisamente nesse ato perceptivo de forçar os objetos para fora de seus contextos, o que, por si só, pode agora ser reinvestido de força estética. Referindo-se à posição elaborada por Marcel Duchamp em *Green Box* [Caixa Verde], Benjamin resume:

Uma vez que um objeto é observado por nós como uma obra de arte, ele perde absolutamente sua função objetiva. Este é o motivo pelo qual homens contemporâneos preferirão perceber o efeito específico da obra de arte pela experiência de objetos separados de seus contextos funcionais [*rasurado*: arrancado desse contexto ou jogado fora] em vez de trabalhos designados para representar este papel¹⁸.

14 BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica” in *Estética e sociologia da arte*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 19.

15 Essa formulação, bem como a argumentação sobre o declínio da aura fomentado pelos novos modos de percepção são encontradas nos ensaios “Pequena história da fotografia” e “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. XI”. Respectivamente: BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” in *Ibid*, p. 49 e “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” in *Baudelaire e a Modernidade*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 103; [N. T.].

16 BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 17.

17 Nesta formulação, utilizou-se a versão encontrada em: BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, p. 170; [N.T.].

18 BENJAMIN, Walter. “Paralipomènes et variantes de la version définitive”. Tradução Françoise Eggers. *Écrits français*. Edição Jean-Maurice Monnoyer. Paris: Gallimard, 1991, p. 179-180 (tradução nossa).

IMAGEM 20
August Sander,
*Workmen in the
Ruhr Region*, 1928.

19 A teorização sobre a alteração do específico para o genérico que dominou a prática artística dos anos 1960 (embora, em última análise, derive de Duchamp) ocupou Thierry de Duve em ensaios como “The Monochrome and the Blank Canvas” in *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*. Edição Serge Guilbaut. Cambridge: The MIT Press, 1990, p. 244-310, além de “Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism” in *October*, n. 70, outubro, 1994, p. 61-97.

Portanto, reconhecendo a intersecção entre sua própria posição teórica e a de Duchamp, a “obra de arte projetada para reprodutibilidade” benjaminiana é vista engendrada como já tendo sido endegradado o *ready-made*; e o ato perceptivo que extrai o “sentido universal da igualdade das coisas”, mesmo a partir de um objeto único, é entendido como aquele do fotógrafo enquadrando pedaços do mundo através das lentes da câmera, quer ele ou ela registre a imagem ou não. Considerar este ato isoladamente como estético significa que todo um universo de técnicas artísticas e tradições são dispensadas, não apenas a habilidade requerida para criar modos antigos de “trabalhos designados para representar este papel” – por exemplo, pintura e escultura –, mas também as habilidades técnicas de exposição, revelação e impressão solicitadas pela própria fotografia.

4

A convergência triunfante entre arte e fotografia iniciada ao final dos anos 1960 é contemporânea à repentina explosão mercadológica da fotografia “como ela mesma”. Mas, ironicamente, as instituições de arte – museus, colecionadores, historiadores, críticos – direcionaram sua atenção para a especificidade do meio fotográfico no momento em que a fotografia adentrou a prática artística como um objeto teórico, ou seja, como uma ferramenta para desconstrução dessa prática. Pois a fotografia converge com a arte enquanto modo de promulgar e documentar uma transformação fundamental pela qual a especificidade individual do meio é abandonada em favor de uma prática concentrada no que deve ser chamado de arte-em-geral, o caráter genérico da arte independente de um suporte específico e tradicional.¹⁹

Se a arte conceitual articulou essa mudança mais ostensivamente (Joseph Kosuth: “Ser um artista agora significa questionar a natureza da

IMAGEM 21 Marcel Duchamp (1887-1968), *La Mariée mise à nu par ses célibataires même (Boîte verte)*, Setembro de 1934, Caixa de papelão, 94 litogravuras e tinta sobre papel, 33,3 x 27,9 x 2,5 cm, Tate, Londres.

20 KOSUTH, Joseph. "Art after Philosophy". *Studio International*, n. 178, outubro, 1969, p. 135; "Art after Philosophy, I and II" in *Idea Art: A Critical Anthology*. Edição Gregory Battcock. Nova York: Plume, 1973, p. 70-101. Utilizou-se a tradução do excerto presente em: KOSUTH, Joseph. "A arte depois da filosofia". In *Escritos de artistas: anos 60/70*. Seleção e comentários: Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Tradução Pedro Sússekkind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 217; [N.T.]

21 WALL, Jeff. "'Marks of Indifference': Aspectos of Photography in, or as, Conceptual Art" in *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 15 de outubro de 1995 a 4 de fevereiro de 1996, catálogo, p. 253.

arte. Se alguém está questionando a natureza da pintura, não pode estar questionando a natureza da arte. [...] Isso porque a palavra arte é geral e a palavra pintura é específica. A pintura é um *tipo* de arte."²⁰ e se um ramo de sua prática restringiu a exploração da "natureza da arte [em geral]" à linguagem – evitando, assim, o visual, pois *ele* seria muito específico –, a maior parte da arte conceitual recorreu à fotografia. Talvez haja duas razões para isso. A primeira é que a arte questionada pelos artistas conceituais permaneceu visual, em vez de, por exemplo, tornar-se literária ou musical, e a fotografia era uma maneira de aderir ao domínio da visualidade. Mas, em segundo lugar, sua beleza era precisamente seu modo não-específico de manter-se inserida nesse domínio. A fotografia era entendida (e Benjamin, mais uma vez, foi o primeiro a enunciar) como profundamente contrária à ideia de autonomia ou especificidade, devido à sua própria dependência estrutural de uma legenda. Assim, heterogênea desde o início – uma constante fusão potencial entre texto e imagem –, a fotografia tornou-se a principal ferramenta para a condução de uma investigação sobre a natureza da arte que nunca descendia à especificidade. Realmente, Jeff Wall escreve, a respeito da importância do foto-conceitualismo, que "muitas realizações essenciais da arte conceitual são criadas na forma de fotografia ou são, de outro modo, mediadas por ela"²¹.

É essa inerentemente híbrida estrutura da fotografia que é reconhecida em uma das maiores artimanhas da prática fotoconceitual: quando os trabalhos *Homes for America* (1966), de Dan Graham, ou *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967), de Robert Smithson, assumem a aparência de fotojornalismo, associando texto escrito a ilustrações fotográficas documentais. Esse se tornaria o modelo para muitos outros tipos de trabalhos fotoconceituais desde os autoimpostos exercícios de captura feitos por Douglas Heubler ou Bernd e Hilla Becher, até as reportagens em campo de Richard Long ou os trabalhos documentais de Allan Sekula –, e também geraria uma variedade de ensaios fotográficos,

IMAGEM 22 Dan Graham (1942), *Homes for America*, 1965-1967/2010, 20 diapositivos de 35mm, Dimensões variadas, MoMA, Nova York.

desde os produzidos por Victor Burgin ou Martha Rosler, até aqueles feitos por artistas mais jovens, como Sophie Calle. Conforme observado por Wall, suas origens históricas são encontradas na adoção do fotojornalismo feita pelos movimentos vanguardistas das décadas de 1920 e 1930 como uma maneira de não apenas atacar a ideia de autonomia estética, tão cuidadosamente preservada pela “fotografia de arte”, mas de mobilizar recursos formais inesperados em uma aparência “não-artística” encerrada na aleatória espontaneidade da fotografia documental.

De fato, a capacidade mimética da fotografia abre-se facilmente à prática geral de mimetismo promovida pelos vanguardistas em assumir a aparência de uma gama de experiências não artísticas ou contra-artísticas com intenção de criticar as pretensões não esquadrinhadas da “arte elevada”. Da emulação de Seurat de cartazes *art nouveau* à paródia de anúncios baratos feita pela pop art, uma variedade de práticas modernistas explorou as possibilidades da imitação para seus próprios fins. E, conforme todo o grupo de artistas de apropriação demonstrou na década de 1980, nada é tão inerentemente equipado para essa estratégia de representação como esse “espelho com memória” que é a fotografia.

Enquanto segunda dimensão estratégica, o fotoconceitualismo escolheu o mimetismo não do fotojornalismo, mas de fotografias brutalmente amadoras porque, como argumenta Wall, sua aparência profundamente tola, o desafortunado cenário, a imagem despojada de qualquer significado social ou formal (de fato, destituída absolutamente de qualquer significado) e, portanto, na qual não existe nada para ser olhado, aproxima-se o mais perto que pode da condição reflexiva de uma fotografia sobre nada além da persistência de seu autor em continuar a produzir algo que, em sua resistência à instrumentalização, sua finalidade desprovida de finalidade, deve ser chamado de arte. Uma reflexão, portanto, sobre o próprio conceito de arte, que, conforme Duchamp colocou, pode ser vista como nada mais do que a “*impossibilité du fer*” [“impossibilidade do ferro”] (um trocadilho

A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey

He laughed softly. I know. There's no way out, not through the Barrier. Maybe that isn't what I want, after all. But this—this—

—Henry Kuttner, *Jessing Pilot*

... today our unapologetic camera reared as their own eyes our hastily assembled and painted world.

—Vladimir Nabokov, *Invitation to a Beheading*

On Saturday, September 30, 1967, I went to the Port Authority Building on 41st Street and 8th Avenue. I bought a copy of the *New York Times* and a *Sigbee* paperback called *Earthworks* by Brian W. Aldiss. Next I went to ticket booth 21 and purchased a one-way ticket to Passaic. After that I went up to the upper bus level (platform 173) and boarded the number 30 bus of the Inter-City Transportation Co.

I sat down and opened the *Times*. I glanced over the art section: a "Collectors' Crisis," "Curators' Choice" at A.M. Sachs Gallery (a letter I got in the mail that morning invited me "to play the game before the show closes October 4th"), Walter Strickland was selling "Prints, Drawings, Watercolors" at "33 1/2% off," Eleanor Jenkins, the

Art: Themes and the Usual Variations

52

"Romantic Realist!" was showing at Bantam's Gallery, 30th Street, New York. I was sitting on a sofa at Park Street, "New Directions in German Graphics" at Gutter House, and on page 20 was John Canaday's column. He was writing on *Themes and the Usual Variations*. I looked at a blurry reproduction of Samuel F. B. Morse's *Allegorical Landscape* at the top of Canaday's column. The sky was a subtle, transparent grey, and the clouds resembled sensitive stains of great remoteness of a famous "vegetable water" colorist whose name I have forgotten. A life-size statue with right arm held high faced a pond (or was it the sea?). "Gutter" buildings in the alley had a faded look, while an unnecessary tree (or was it a cloud of smoke?) seemed to puff up on the left side of the landscape. Canaday referred to the picture as "standing confidently along with other allegorical representatives of the arts, sciences, and high ideals that universities foster." My eyes stumbled over the newspaper, over such headlines as "Seasonal Upswing," "A Shuttle Service," and "Moving a 1,000 Pound Sculpture Can Be a Fine Trick of Art Too." Other gems of Canaday's flattered my mind as I passed through Seneca. "Realistic, man-made works of art must be seen by vision," (Paul Thorel). "Mr. Bush and his colleagues are wasting their time." "Lack Bush," a book, an apple on a saucer, a cupped corn," (Thorel). Outside the bus window a Howard Johnson's Motor Lodge (the bus is a symphony in orange and blue) on page 31: in Big Letters: THE EMERGING POLICE STATE IN AMERICA (BY GOVERNMENT, in this book you will learn... what an industry Transamerica is.)

The bus turned off Highway 2, down Orient Way in Rutherford.

I read the *Times* and skimmed through *Earthworks*. The first sentence read: "The dead man drifted along in the breeze." It seemed the book was about a real shortage, and the *Earthworks* referred to the manufacture of artificial soil. The sky over Rutherford was a clear cobalt blue, a perfect Indian summer day, but the sky in *Earthworks* was a "great black and brown shield on which moisture gleamed."

The bus passed over the first monument. I guided the buzzer-corn and got off at the corner of Union Avenue and River Drive. The monument was a bridge over the Passaic River that connected Bergen County with Passaic County. Newspaper headline camera used the site, turning the bridge and the river into an open-exposed picture. Photographing it with my Instamatic 400

was like photographing a photograph. The sun became a monstrous light-bulb that projected a pinched series of "wells" through my Instamatic into my eye. When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath the river existed as an enormous movie film that showed nothing but a continuous blank.

The steel road that passed over the water was in part a more gazing flanked by wooden side-

The Bridge Monument Showing Wooden Side-walks (Photo: Robert Smithson)

walks, held up by a heavy set of beams, while above, a canalside network hung in the air. A rusty sign glared in the sharp atmosphere, making it hard to read. A date flashed in the sunshine... 1889... No... 1888... maybe (at the bottom of the rust and glare was the name Dean & Westbrook Contractors, N.Y.). I was completely controlled by the Instamatic (or what the romantics call a camera). The glassy air of New Jersey defined the structural parts of the monument as I took snapshots after snapshot. A barge seemed fixed to the surface of the water as it came toward the bridge, and caused the bridge-keeper to close the gates. From the banks of Passaic I watched the bridge rotate on a central

axis in order to allow an inert rectangular shape to pass with its unknown cargo. The Passaic, (West end of the bridge rotated south, while the Rutherford (East) end of the bridge rotated north, such rotations suggested the limited movement of an outmoded world. "North" and "South" hung over the static river in a regular manner. One could refer to this bridge as the "Monument of Dislocated Directions."

Along the Passaic River banks were many small monuments such as concrete abutments

Monument with Pontoons: The Pumping Derrick (Photo: Robert Smithson)

53

sobre a “impossibilidade do fazer”)²². Os postos de gasolina sem sentido ou os prédios de apartamentos em Los Angeles de Ruscha, ou, ainda, os trabalhos com duração profundamente não artística de Huebler exploram o ponto zero de estilo proveniente do amadorismo que aloca a fotografia no centro da arte conceitual.

5

A apoteose da fotografia enquanto meio – ou seja, seu sucesso comercial, acadêmico e museológico – advém justamente no momento em que se dá sua capacidade de eclipsar a própria noção de meio e de emergir como um objeto teórico, por se tratar de um objeto heterogêneo. Mas em um segundo momento, não muito distante historicamente do primeiro, tal objeto perderá sua força de desconstrução ao transitar fora do campo do uso social em direção à zona crepuscular de sua obsolescência. Em meados dos anos 1960, a câmera amadora Brownie e a revelação massificada [*dugstore print*], exploradas pelos fotoconceitualistas a fim de obter a aparência “não artística”, geraram uma nova fase de “fotoconsumismo” em que, como Wall nota, “turistas e passantes, experimentando câmeras Pentax e Nikon”, indicam que “o cidadão comum passa a possuir equipamentos de uma ‘classe profissional’” e o “amadorismo deixa de ser uma categoria técnica”²³. O que Wall não diz, no entanto, é que no início dos anos 1980 esses mesmo turistas estavam carregando filmadoras, assinalando que primeiramente o vídeo e, depois, a imagem digitalizada substituiriam totalmente a fotografia como prática social massificada.

Logo, a fotografia rapidamente tornou-se um daqueles descartes industriais, uma raridade recém criada, como o *jukebox* ou o bonde elétrico. Mas é justamente nesse ponto, em sua própria condição de desatualização, que ela parece ter alcançado uma nova relação com a produção estética.

22 ROUGEMONT, Denis de. “Marcel Duchamp, mine de rien” entrevista com Marcel Duchamp, 1945. *Preuves*, n. 204, fevereiro, 1968, p. 45. Também citado em DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1996, p. 166.

23 WALL, Jeff. “‘Marks of Indifference’: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art” in *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 15 de outubro de 1995 a 4 de fevereiro de 1996, catálogo, p. 264-265.

IMAGEM 24 Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1987, Impressão fotográfica em prata, 23.7 x 18.6 cm, MoMA, Nova York.

Dessa vez, entretanto, a fotografia funciona contra suas práticas precedentes de destruição do meio, tornando-se, justamente sob a aparência de sua própria obsolescência, recurso para o que deve ser chamado de uma ação de reformular o meio.

Não se trata aqui de um meio proveniente da tradição – pintura, escultura, desenho, arquitetura – que inclua a fotografia. A reformulação em questão não implica o reestabelecimento de nenhuma dessas formas anteriores de suporte que a “era da reprodução mecânica” tornou completamente disfuncionais por meio de suas próprias assimilações à forma de mercadoria. Antes, trata-se da ideia de um meio enquanto tal, como uma série de convenções derivadas das (mas não idênticas às) condições materiais de um dado suporte técnico, convenções nas quais o desenvolvimento de uma forma de expressividade pode ser tanto projetivo quanto mnemônico. Se a fotografia desempenha um papel nessa conjuntura, ou seja, nesse momento de produção pós-conceitual, pós-meio, Benjamin pode já ter nos indicado que isso se dá devido à sua passagem do uso massificado para a obsolescência.

Mas, para compreender a teorização benjaminiana sobre a obsolescência, ela mesma desencadeada por trabalhos específicos do surrealismo, e para interrogar suas possíveis relações com a condição pós-meio que venho esboçando, é necessário seguir o exemplo de Benjamin em abordar exemplos particulares nos quais a obsolescência poderia desempenhar um papel redentor em relação à própria ideia de meio. Por esse motivo, gostaria de prosseguir com tal exemplo, examinando seus vários aspectos – não apenas seus suportes técnicos (ou físicos), mas as convenções que continua a desenvolver. Com maior vivacidade do que qualquer teoria geral, essa análise pode nos apresentar quais seriam os desafios dessa investida.

O exemplo que tenho em mente é o do artista irlandês James Coleman. Coleman, cujo trabalho desenvolveu-se à parte e depois da arte conceitual, em meados da década de 1970, usou a fotografia na forma de projeção de diapositivos como suporte praticamente exclusivo de seu trabalho. Este

suporte – uma sequência de diapositivos cuja alternância é regulada por um cronômetro e que podem ou não ser acompanhados por uma trilha sonora – é claramente derivado de um uso comercial em apresentações de negócios ou em propagandas (basta pensar nas grandes telas presentes nas estações de trem e aeroportos) e não foi, de modo estrito, *inventado* por Coleman. Mas também Wall não inventou o painel publicitário retroiluminado que adota como suporte para sua prática fotográfica pós-conceitual. Em ambas as práticas, no entanto, um suporte comercial de baixa qualidade e tecnologia é forçado a servir como um modo de retornar à ideia de meio. No caso de Wall, o meio para o qual ele deseja regressar – retomando-o de onde havia sido deixado, no século XIX, logo antes de Manet conduzi-lo para o caminho do modernismo – é a pintura, ou mais especificamente, a história da pintura. Seu desejo é levar essa forma tradicional adiante, embora, nesse momento, usando meios fotográficos de construção²⁴. Portanto, apesar das atividades de Wall serem sintomáticas da atual necessidade de se reconsiderar o problema do meio, elas parecem participar de um tipo de renovação revanchista de mídias tradicionais que foi tão característica da arte da década de 1980.

Mas não se pode dizer que Coleman esteja retornando a nenhum meio determinado, apesar do fato de que suas projeções luminosas acontecem em salas escuras, estabelecendo certa relação com o cinema, e de que, nelas, os atores, por sua vez, são retratados em situações altamente encenadas, evocando uma conexão com o teatro. Antes, o meio que Coleman parece elaborar é justamente a colisão paradoxal entre imobilidade e movimento que o diapositivo estático provoca diretamente nos interstícios de sua alternância, que é enfatizada, uma vez que Coleman insiste em instalar o equipamento de projeção no espaço expositivo, pelos estalos da rotação do carrossel e pelo reposicionamento de um novo diapositivo, ou pelo zunido mecânico das lentes do projetor duplo mudando de foco para criar o efeito de dissolução.

24 Torna-se obvio perceber que Wall deseja “recuperar” obras-primas da pintura oitocentista a partir de sua decisão de encenar uma variedade de narrativas reconhecíveis, como *A Bar at the Folies-Bergère* (1882), de Manet, em *Picture for Women* (1978), *Source of the Loue* (1864), de Courbet, em *The Drain* (1984), ou uma combinação de *The Raft of the Medusa* (1818-19), de Gericault, e *The Barricades* (1948), de Meissonier, em *Dead Troops Talk* (1991-92). Os apoiadores de Wall veem nessas montagens uma estratégia de reconexão com a tradição. No entanto, acho que esse efeito não é merecido pelos trabalhos em si e, portanto, deve ser caracterizada negativamente como pastiche.

IMAGEM 25 Roy Lichtenstein (1923-1997), *Drowning Girl*, 1963, Óleo e acrílica sobre tela, 171.6 x 169.5 cm, MoMA, Nova York.

25 BARTHES, Roland. “O Terceiro Sentido” in *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 45; [N.T.].

6

Roland Barthes havia circulado por um paradoxo similar entre imobilidade e movimento em seu ensaio “O Terceiro Sentido”²⁵, no qual se encontrou tentando localizar o especificamente fílmico – o que ele pensa ser a inclinação de um filme enquanto seu meio – não em algum aspecto do movimento cinematográfico, mas, paradoxalmente, no fotograma [*still*]. É no próprio sentido horizontal de movimento que Barthes vê toda a motivação da narrativa em direção a uma eficiência simbólica, ou seja, os vários níveis de enredo, tema, história e psicologia nos quais o significado narrativo opera. Em oposição, o que o fotograma apresenta, como uma surpresa a Barthes, é algo contranarrativo, isto é, uma série de detalhes aparentemente sem propósito que arremessa ao reverso a impulsão sucessiva da diegese, dispersando a coerência da narrativa em um conjunto disseminador de permutações.

É nessa contranarrativa, com sua resistência à ilusão fílmica do tempo real, que Barthes localiza o especificamente fílmico. No entanto, a contranarrativa (uma função do fotograma) não é meramente oposta ao movimento. Em vez disso, ela deve ser percebida no contexto de um “horizonte diegético” do restante da história contra qual o fotograma manifesta seus conteúdos, embora em relação negativa com o que esse é capaz de gerar, o que Barthes chamará de “um terceiro sentido inarticulável”, ou, ainda, um sentido “obtusos”. Se a pintura ou a fotografia são privadas desse horizonte diegético, o fotograma internaliza-o não por ser uma “espécime extraída da substância do filme”, mas porque é um fragmento de um segundo texto, que deve ser lido verticalmente. Essa leitura, aberta ao jogo de permutação do significante, institui o que Barthes chama de “ordem falsa que permite inverter a sequência pura, a combinação aleatória (o acaso é apenas um mero significante, um significante barato) e chega a

IMAGEM 26

Campanha publicitária da
 Kodak Brownie no jornal
The Youth's Companion,
 28 de junho de 1900,
 28 x 40cm.

uma estruturação que *se esvazia em seu próprio interior*"²⁶. É sobre esse jogo de permutação que ele deseja teorizar²⁷.

É possível pensar em um filme como *La Jetée* (1962), de Chris Marker, criado inteiramente por fotogramas, como um exemplo prático proposto a partir de tal teorização. Pois *La Jetée* trata de encenar a imagem final do filme – na qual o herói vê-se a si no momento impossivelmente suspenso e imobilizado de sua morte – como uma visão que pode ser preparada narrativamente, mas que pode ser finalmente realizada apenas enquanto um explosivamente estático fotograma. Devido a toda a centralidade na fixidez, *La Jetée* é, no entanto, intensamente narrativo. Procedendo ao que vem a ser uma série de *flashbacks* estendidos – imagens mnemônicas, cada uma compreendida como a captura de um fluxo de tempo refreada até um ponto de parada – o trabalho desloca-se lentamente, embora incessantemente, em direção ao que revela ser uma recuperação e explicação de um deslumbre dificilmente inteligível do colapso do herói com o qual se iniciou. De fato, em seu peculiar percurso rumo ao clímax, é possível afirmar o seu desejo de essencializar o próprio filme nos termos daquele momento de enquadramento de todo cinema, em que a palavra "Fim" suspende-se imóvel sobre uma tela escura, em uma apoteose da narrativa compreendida como a produção totalmente abrangente e elucidativa de uma estrutura de sentido.

Contra essa posição, muitos trabalhos de Coleman evocam desfechos sob a forma do alinhamento dos atores na despedida do palco [*final curtain call*] – realmente, *Living and Presumed Dead* (1985) consiste em vinte e cinco minutos dessa formação; no entanto, uma vez que aqueles são encenados e reencenados nos trabalhos com a finalidade de não terem qualquer fechamento, eles destacam a imobilidade dos próprios fotogramas e apresentam a imagem da despedida final como aquilo que Barthes chamou de jogo de permutação entre a relação do fotograma e o horizonte diegético da sequência fílmica. De fato, *Living and Presumed Dead* é concebido

²⁶ Ibid., p. 57.

²⁷ "Todavia, se o próprio fílmico (o fílmico do futuro) não se encontra no movimento, e sim em um terceiro sentido, inarticulável, que nem a simples fotografia nem a pintura figurativa podem assumir porque falta-lhes horizonte diegético [...], então o "movimento" que consideramos a essência do filme não é animação, fluxo, mobilidade, "vida", cópia, mas apenas a armadura de um desdobramento permutativo, e faz-se necessária uma teoria do fotograma". Ibid., p. 59.

IMAGEM 27 Jeff Wall (1946), *A Sudden Gust of Wind* (after Hokusai), 1993, Transparência retroiluminada, 250 x 390 x 34 cm, Tate, Londres.

inteiramente sobre a ideia de permutação, a partir de sua montagem linear de personagens seriados (gerada por meio de sequência alfabética: Abbax, Borrax, Capax, e assim por diante), que nada fazem ao longo do trabalho exceto trocar de lugar entre eles mesmos, a fim de formar agrupamentos enigmaticamente diferentes nessa exagerada formação horizontal.

Na obra de Coleman, o horizonte diegético não é apenas registrado no fato bruto da própria sequência fotográfica, mas é, complementarmente, codificado em imagens individuais, no sentido de que muitas delas aparentam ser forjadas por outros tipos de veículos narrativos, mais especificamente a fotonovela. E é realmente esse recurso, esse modo mais degradado da “literatura” de massas (como quadrinhos para adultos) que Coleman irá explorar na transformação por ele operada do suporte físico do fotograma da condição totalmente articulada e formalmente reflexiva daquilo que pode ser finalmente chamado de meio.

Pois na própria gramática da fotonovela Coleman encontra algo que pode ser desenvolvido como convenção artística, ao mesmo tempo decorrendo da natureza do suporte material do trabalho e investindo essa materialidade de expressividade. Esse elemento, que chamarei de “duplo enfrentamento” [*double face-out*], é um tipo particular de montagem que se encontra constantemente em cenas das histórias (seja na fotonovela ou nos quadrinhos não fotográficos), especialmente no confronto dramático entre dois personagens. Um filme trataria tal relação a partir da edição do ponto de vista, com a câmera alternando entre um interlocutor e outro, entrecruzando as falas e suas reações. Mas um livro de fotogramas não sustenta tal abundância e deve sacrificar o naturalismo em nome da eficiência, uma vez que a multiplicação de cenas necessárias para cortar de um personagem a outro dilatava o processo da história interminavelmente. Assim, as cenas de ação e reação são combinadas, de tal modo que ambos personagens aparecem juntos: o responsável pela ação ligeiramente ao fundo, olhando para a reação do outro, que tende a preencher o primeiro

IMAGEM 28 Chris Marker (1921-2012), *La Jetée*, 1962, 28min, França.

plano, embora posicionado de costas para o primeiro, fixando o olhar para fora do quadro. Com ambas as cenas projetadas em apenas um quadro, o que encontramos na fotonovela e nos quadrinhos, nos momentos de maior inclinação à intensidade emocional, é que o “duplo enfrentamento” apresenta-nos o maneirismo de um diálogo no qual um dos interlocutores não olha para o outro.

Para o projeto de Coleman não importa se o “duplo enfrentamento” quebra o ilusionismo dramático. O que conta é o modo pelo qual ele se endereça à estrutura de seu meio. Em um nível, isso atua em relação à subversão da sutura promovida pelo duplo enfrentamento, a operação na qual o observador fica sujeito à própria trama da narrativa. Sutura, uma função da edição do ponto de vista, descreve a identificação do observador com a câmera conforme ela se desloca de um lado a outro dentro do espaço dramático, levando o indivíduo a deixar sua posição externa à imagem para tornar-se visualmente e psicologicamente entrelaçado – ou suturado – à trama do filme²⁸.

Ainda assim, a própria recusa à sutura permite a Coleman confrontar e salientar a planeza incorpórea da metade visual do seu meio. Seu trabalho, sendo baseado em imagens fotográficas, não permite outro recurso a não ser expor a densidade da vida sobre uma tela plana. Exatamente nesse sentido, a própria planeza do “duplo enfrentamento” assume uma gravidade compensatória na medida em que se torna o emblema desse reconhecimento reflexivo da impossibilidade do campo visual em concretizar seu compromisso com realismo ou autenticidade.

A frequência do uso do “duplo enfrentamento” na obra de Coleman indica sua importância enquanto componente gramatical do meio que ele utiliza para reformular. Pois essa convenção opera não apenas com a finalidade de articular o meio em sua dimensão visual, como pode ser também duplicada no patamar da trilha sonora, adicionando-lhe gravidade, como em *INITIALS* (1994), trabalho em que o narrador permanece

²⁸ O texto clássico sobre edição em ponto de vista e sutura é: OUDART, Jean-Pierre. “Cinema and Suture”. *Screen*, v. 18, n. 4, inverno, 1977-78, p. 35-47.

IMAGEM 29 James Coleman (1926-1995), *Living and Presumed Dead*, 1983-1985, 167 diapositivos de 35mm em cor, 3 projetores, Tate, Londres.

29 No emprego de “film stills” [fotogramas], feito por Cindy Sherman, como o início de uma prática fotográfica que prossegue evocando outras formas narrativas como o quadrinho romântico, o conto de fadas, a história de terror, entre outros podemos encontrar outra prática extremamente consistente e embasada do tipo de jogo de permutação contra o horizonte diegético teorizado por Barthes em “O Terceiro Sentido”. Claramente, o trabalho de Sherman precisa ser analisado em relação ao fenômeno de formulação do meio, e não a partir da preocupação quase exclusivamente fotoconceitualista que foi projetada sobre ele.

repetindo uma questão que funciona como uma descrição poética desse exato maneirismo: “Por que vocês olham fixamente, um ao outro... e depois se esquivam... e depois se esquivam?” [*Why do you gaze, one on the other... and then turn away... and then turn away?*].

O fato dessa pergunta ser uma citação de uma peça de dança feita por Yeats, *The Dreaming of the Bones* (1917), indica a seriedade, embora sem nela insistir, com a qual Coleman pretende investir os modestos materiais a partir dos quais modela seu meio. Dado que, se o artista inclina-se para a apresentação dos diapositivos, atualmente antiquados e de baixa tecnologia da publicidade, ou para o veículo degradado e massificado da fotonovela, não é com a atitude vanguardista do pós-guerra, uma busca paródica por acolher a aparência vulgar não-artística ou com sua crítica violenta às formas alienadas de espetáculo. Ou seja, ele não parte da convicção de que não existe mais a possibilidade de algo existir como um meio. Em vez disso, em seu ímpeto pela formulação de um meio, a determinação de Coleman em explorar as convenções de seu suporte é uma maneira de afirmar as possibilidades redentoras do mesmo. Embora, paralelamente – deve-se enfatizar –, a produção de um meio *no interior* de um suporte comercializado desautorize qualquer noção, desde o princípio, de que o local dessa invenção será aquele de um espaço privilegiado e preconcebido chamado Arte²⁹.

7

A fotonovela foi denominada por Barthes como um dos diversos fenômenos culturais que têm acesso ao “terceiro sentido”, no qual um significante é posto em jogo contra o contexto de uma narrativa à qual nunca serve. Se, neste grupo, chamado pelo autor como aquele de “imagens anedotais”, opera-se conjuntamente para situar o sentido obtuso em um espaço

IMAGEM 30 James Coleman (1926-1995), *Brackground*, 1992.

30 Barthes usa o termo *significance*, de Julia Kristeva, para indicar o jogo do significante ao evadir-se do sentido (o significado) e, em vez disso, registrar os ritmos e a materialidade do corpo liberando-se para o prazer.

31 BARTHES, Roland. Op. cit., p. 60-61; [N.T.].

32 PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. Tradução Mario Quintana. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2016; [N.T.].

33 O próprio Proust compara o efeito da projeção de imagens aos vitrais: “a lâmpada, à maneira dos primeiros arquitetos e mestres vidraceiros da idade gótica, sobrepunha, à opacidade das paredes, impalpáveis criações, sobrenaturais aparições multicores, onde se pintavam legendas como em um vitral vacilante e efêmero.” In *ibid.*, p. 15.

diegético, ele, no entanto, destaca a fotonovela: “essas ‘artes’”, ele afirma, “nascidas no *bas-fond* da grande cultura, possuem uma qualificação teórica e colocam em cena um novo significante (com algo em comum ao sentido obtuso); é um fato reconhecido, no que concerne à história em quadrinhos”, ele acrescenta, “todavia, sou tomado por este leve trauma da significância diante de certas fotonovelas: ‘*sua pieguice me comove*’ (essa poderia ser uma certa definição do sentido obtuso)”^{30 31}

Todavia, nem todos os exemplos de Barthes desse tipo de pictograma são provenientes das camadas mais baixas da cultura. As *images d’Epinal* – xilogravuras coloridas e baratas, populares no século XIX – também compartilham dessa condição, embora não seja o caso de outros exemplos da lista de Barthes, como a *Legend of Saint*, de Carpaccio, ou a categoria geral dos vitrais.

Talvez seja o profundo comprometimento de Barthes com Proust, tão intenso quanto o do próprio Benjamin, que proporcione o contexto no qual a relação entre esses diversos objetos parece não apenas justificável, mas, de certo modo, satisfatória. Pois é só pensar nas primeiras páginas de *No Caminho de Swann*³² (1913) e no encantamento do jovem Marcel com as projeções da lanterna mágica nas paredes de seu quarto para perceber que a infundável capacidade de invenção narrativa da infância, conjugada ao devaneio das imagens luminosas, preparam-nos para o vislumbre de Marcel sobre a Duquesa de Guermentes ajoelhando-se sob os vitrais da igreja Combray³³.

O argumento também é o mesmo para Benjamin, para o qual a exibição da lanterna mágica também teria sido investida de um poder complexo. Pois seria possível não apenas afirmá-la como a materialização da fantasmagoria como uma projeção ideológica, mas também é possível pensá-la como produzindo a imagem ideológica reversa, isto é, a fantasmagoria em seu caráter construtivo, não apenas reflexivo, a lanterna mágica como o meio de realização dos poderes de permutação da criança contra o

IMAGEM 31 James Coleman (1926-1995), *I N I T I A L S*, 1994, 85 diapositivos de 35mm em cor, 1 projetor, Centre Georges Pompidou, Paris.

horizonte diegético³⁴. De fato, a lanterna mágica atua, em Benjamin, como um daqueles aparelhos ópticos ultrapassados como o *stereopticon* (o modelo benjaminiano de imagem dialética), que podem varrer o fantasmagórico a contrapelo a fim de produzir uma parte externa em relação à totalidade do espaço tecnologizado.

Em Coleman, do mesmo modo, o recurso da exibição da lanterna mágica, alojado como um tipo de indicador genético no interior da apresentação publicitária de diapositivos, é central para seu projeto. Essa exprime uma capacidade imaginativa guardada no interior do suporte técnico e o torna subitamente recuperável no momento em que sua blindagem tecnológica cede à força de sua própria obsolescência. “Reformular” a apresentação em diapositivo como um meio – o que alego ser a ambição do artista – é liberar suas capacidades cognitivas encontrando, desse modo, possibilidades redentoras no interior do próprio suporte tecnológico.

Em “Pequena história da fotografia”, Benjamin já descrevera certas práticas fotográficas de seu tempo que atavam recuperando a condição “amadora” da primeira década da fotografia, embora ele não estivesse usando a palavra “amador” no sentido dado pela vanguarda do pós-guerra para indicar incompetência. Em vez disso, o termo transmitia o que Benjamin pensava ser o ideal de relação com a arte que não era profissional, no sentido de sua não especialização. O autor registrou esse ideal em um texto que escreveu um ano depois de “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, cujo título é “Carta de Paris”, submetido para a edição de Moscou de *Das Wort*, mas recusado para publicação. Nesse ensaio, ele reconecta a circunstância do amadorismo das primeiras experiências fotográficas à situação pre-impressionista, na qual tanto a teoria quanto a prática da arte resultavam de um campo discursivo contínuo mantido pela academia. Afirmando que Courbet foi o último pintor a operar dentro dessa continuidade, Benjamin retrata o impressionismo como o primeiro movimento modernista a ter atraído uma esotérica baseada no estúdio,

34 Ver COHEN, Margaret. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley, Londres e Los Angeles: University of California Press, 1993, p. 229.

IMAGEM 32 James Coleman (1926-1995), *Seeing for oneself*, 1987.

35 BENJAMIN, Walter. "Lettre parisienne (no. 2): Peinture et photographie". *Sur l'art et la photographie*. Edição Christophe Jouanlanne. Paris: Carré, 1997, p. 79. Edição em português: "Cartas de Paris (2)". In BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 117.

36 BENJAMIN, Walter. "The Theory of Criticism". In *Selected Writings, 1913-1926*. Edição Marcus Bullock e Michael W. Jennings. Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 218. A relação (e oposição) entre a pluralidade das Musas, em que cada Musa opera como gênio de determinado medium – artes visuais, música, dança etc – e o conceito filosófico genérico de Arte é explorado em: NANCY, Jean-Luc. "Why Are There Several Arts and Not Just One?". In *The Muses*. Tradução Peggy Kamuf. Stanford: Stanford University Press, 1996, p. 1-39.

tendo como resultado o jargão profissional do artista que dá origem a – e também depende de – um discurso especializado da crítica³⁵. Mais uma vez, portanto, a primeira década da história da fotografia opera como um tipo de expectativa – de abertura e inventividade, antes da solidificação da imagem como mercadoria – encerrada nesse meio.

Em 1935, Benjamin articulou sua ideia do surgimento da obsolescência como uma possível, embora momentânea, revelação das utopias inscritas nas várias formas de tecnologia no momento das suas concepções. Se ele continuamente considerou um futuro político para a fotografia, não foi como descreveu seu nascimento nas duas versões, em 1931 e em 1936, de "A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica". Nelas, temos uma visão da fotografia tanto aderindo aos poderes cognitivos de seu nascimento quanto revelando a promessa de se tornar um meio. No momento atual de sua obsolescência, a fotografia pode nos lembrar dessa expectativa: não do ressurgimento de si mesma ou de absolutamente nenhum outro meio de arte prévio, mas do que Benjamin precocemente enunciou como a necessidade da *pluralidade* nas artes (representada pela pluralidade das Musas), uma condição plural que se encontra afastada de qualquer ideia filosoficamente unificadora de Arte. Essa é outra maneira de manifestar a necessidade da ideia de um meio enquanto tal, a fim de recuperar o específico frente ao acolhimento estupidificante da generalidade³⁶.

DOIS MOMENTOS DA CONDIÇÃO PÓS-MEIO¹

Rosalind Krauss

Lip Synch: Marclay e não Nauman

O trabalho *Lip Synch* (1969), de Bruce Nauman, mostra em, *close up*, o rosto do artista de cabeça para baixo, com sua boca invertida, na parte inferior da tela, repetindo as palavras “*lip synch*”, enquanto o som gradualmente interrompe a sincronia da imagem. Esse desvio transforma seu pescoço dilatado e sua boca vibrante em um objeto parcial² eroticamente carregado. Claramente, o vídeo presta homenagem ao avanço técnico ocorrido na história do cinema quando, em 1929, os filmes com som sincronizado puseram fim aos filmes silenciosos e apresentaram uma nova dimensão do cinema. Vídeo, uma geração mais nova da tecnologia de imagens em movimento, disponibilizou o som em sincronia com a imagem já a partir de sua criação. É para essa dimensão que Nauman aponta em sua obra.

Video Quartet (2002), trabalho magistral de Christian Marclay, apresenta quatro telas de projeção de DVD ao longo de uma parede de cerca de doze metros, cada uma exibindo o desenrolar de uma compilação de trechos de filmes sonoros conhecidos. Na maior parte do tempo, as quatro trilhas diferentes competem por atenção, embora ocasionalmente apresentem a mesma imagem, gerando sincronicidade junto à extensão horizontal do trabalho. O efeito, não diferente de *Zorn's Lemma* (1970), de Hollis Frampton, é o de uma grelha visual [*visual grid*]: o eixo vertical torna-se a narrativa em desenvolvimento das tomadas constitutivas do trabalho – incluindo o grito de Janet Leigh durante o banho em *Psicose* (1960) e o sussurro meditativo de “*As Time Goes By*”, de Ingrid Bergman em *Casablanca* (1942); o eixo horizontal, por sua vez, apresenta a repetição

¹ Publicação original: KRAUSS, Rosalind. “Two Moments from the Post-Medium Condition”. *October*, v. 116, primavera, 2006, p. 55-62.

² Objeto parcial é definido por La Planché e Pontalis como “tipo de objeto visado pelas pulsões parciais, sem que isso signifique que uma pessoa, no seu conjunto, seja tomada como objeto de amor. Trata-se principalmente de partes do corpo, reais ou fantasísticas (seio, fezes, pênis), e dos seus equivalentes simbólicos. Até uma pessoa pode identificar-se ou ser identificada como um objeto parcial”. O termo tradicionalmente deriva da teoria kleiniana, embora o conceito de total/parcial tenham sido elaborados primeiramente por Karl Abraham. “Com Melanie Klein, o termo ‘objeto’ adquire na expressão ‘objeto parcial’ todo o valor que lhe foi conferido pela psicanálise; ainda que parcial, o objeto (seio ou outra parte do corpo) é dotado fantasisticamente de características semelhantes às de uma pessoa (por exemplo, perseguidor, tranquilizador, benevolente, etc).” In LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da psicanálise Laplanche e Pontalis*. Direção Daniel Lagache. Tradução Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 325-326; [N.T.].

IMAGEM 33 Bruce Nauman (1941), *Lip Sync*, 1969, Video preto e branco, 57min, MoMA, Nova York.

dos campos visuais ou a competição entre eles por dominância. Repetição é, majoritariamente, uma questão de analogia, por exemplo, quando a imagem em tela cheia das roletas girando rima visualmente com em um disco num toca discos, ou como com os os círculos das peles dos tambores vistos de cima. Não é necessário dizer que esses discos em rotação criam uma espécie de autorreferência (neste caso, às próprias bobinas de filme) familiar a nós devido à arte modernista.

A busca de Marclay aprofunda-se na natureza do seu meio por ele utilizado através da reflexão sobre o próprio som sincronizado como o “suporte técnico” do cinema. Uso o termo “suporte técnico” como um modo de me afastar do indesejável positivismo presente no termo “meio”, o qual, na mente da maior parte dos leitores, concerne ao suporte material específico de um gênero estético tradicional, reduzindo a ideia de meio àquilo que Michael Fried denuncia ser a base de um “literalismo” da arte rejeitada por ele. “Parte da minha discussão sobre a interpretação reducionista e essencialista de Clement Greenberg sobre o desenvolvimento da arte modernista”, Fried afirma, “era justamente prontuário histórico do Minimalismo, sobre o que aconteceria se pensássemos naqueles termos”³. Essa é uma objeção endossada por Stanley Cavell quando ele descarta o termo “especificidade do meio” por produzir “o destino da arte modernista de modo geral – que sua consciência e responsabilidade sobre a base física de tal arte a compele imediata e simultaneamente a afirmar e negar o controle de sua arte a partir desta base”⁴. Ambas as críticas rejeitam a versão da “especificidade do meio” modernista [*medium specificity*] articulada por Greenberg.

“Suporte técnico” tem a qualidade de reconhecer a recente obsolescência da maioria dos meio estéticos tradicionais (como a pintura à óleo, o afresco e muitos materiais esculturais, incluindo bronze fundido e metal soldado), ao passo que acolhe os mecanismos em camadas provenientes das novas tecnologias, que impossibilitam a identificação simples e unitária do suporte físico do trabalho de arte (o “suporte” do cinema é a tira de celulóide, a tela, a

³ FRIED, Michael in FOSTER, Hal (org.). *Discussions in Contemporary Culture*, n. 1. Seattle: Bay Pres, 1987, p. 73; [N.T.].

⁴ CAVELL, Stanley. *The World Viewed*. Cambridge: Harvard University Press, 1979, p. 104; [N.T.].

IMAGEM 34 Christian Marclay (1955), *Video Quartet*, 2002, Video, quatro projeções em cor, 14min, Tate, Londres.

junção feita na edição das sequências, o feixe de luz do projetor ou as bobinas circulares?). *Um Homem com uma Câmera* (1929), de Dziga Vertov, talvez o filme com a maior “especificidade do meio” da história do cinema, dramatiza a ação modernista da autorreferência que revela a natureza do meio, conforme a própria câmera acompanha um cinegrafista pela cidade, enquanto esse, usando várias conduções como carros ou carruagens, filma a paisagem urbana, em uma atividade de vigilância que incita o observador a refletir sobre o cinegrafista não visto, aquele que filma quem está filmando. Ao representar esse ator normalmente invisível, Vertov força-nos a experimentar a parte do meio cinematográfico – o suporte de celulóide da imagem fílmica – que não é usualmente apresentada. O interesse de Vertov em manifestar o meio de sua arte é maior do que apenas mostrar o suporte físico da representação. Além disso, ele dramatiza a edição – a junção usualmente invisível das sequências de ações que produz a narrativa – ao reverter o movimento progressivo das narrativas, produzindo a sensação de que os carretéis do filme estão sendo rebobinados através do orifício do projetor em direção às bobinas nas quais se originaram – um efeito identificado por Annette Michelson com o tropo poético “*hysteron proteron*”⁵.

Se o meio tradicional tem como suporte uma substância física (e é praticado por uma guilda especializada), o termo “suporte técnico”, em distinção, faz referência aos veículos comerciais atuais, como o carro e a televisão, explorados por artistas contemporâneos⁶ ao reconhecerem a obsolescência atual dos meios tradicionais e também ao assumirem sua própria obrigação em obter desses suportes um novo conjunto de convenções estéticas para as quais seus trabalhos podem acenar reflexivamente, caso queiram que esses juntem-se ao cânone do modernismo.

O foco de Marclay em seu suporte técnico manifesta-se logo no início de *Video Quartet*, quando a tela mais à esquerda mostra um trecho de baratas correndo silenciosamente pelo teclado de um piano, remetendo-nos, desse modo, a um filme silencioso. Ao fazer isso, temos a sensação de olhar para

⁵ Ver seu ensaio fundamental: MICHELSON, Annette. “The Man with the Movie Camera: From Magician to Epistemologist”. *Artforum* 10, n. 7, fevereiro, 1972, p. 62-72.

⁶ Refiro-me a artistas como James Coleman, cujo suporte técnico é a apresentação de diapositivos, atualmente incorporado na tecnologia relacionada ao Microsoft PowerPoint, e William Kentridge, que explora (e brilhantemente desenvolve) o suporte da animação.

IMAGEM 35 Dziga Vertov (1896-1954), *Man With a Movie Camera*, 1929, Preto e branco, 68min, Kiev.

⁷ BUCHLOH, Benjamin H. D. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions". *October*, n. 55, inverno, 1990, p. 105-143.

⁸ GREENBERG, Clement. "Vanguarda e Kitsch" in *Arte e Cultura: Ensaios Críticos*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 34.

a projeção desse campo de trás para frente em relação à história do cinema, em direção ao início dos filmes sonoros. A impressão é a de realmente ver o silêncio, bem como a condição complementar das camadas em formato de grelha das bordas da trilha sonora rolando junto à fita de celulóide que contém as imagens. Marclay, um compositor, criou trabalhos *quasi*-esculturais a partir de materiais sonoros, como meadas de fitas cassete, um acordeão não-sanfonado ou equipamentos telefônicos dispostos em série. Nenhum deles, entretanto, apresenta a originalidade ou a concentração de *Video Quartet*, já que o trabalho desvela a especificidade do som sincronizado, tornando-o visível para nós e convertendo o *continuum* narrativo do filme em uma simultaneidade fundamentalmente visual.

Leviathan

É tempo de revelar o segredo sobre a arte conceitual guardado por seus apoiadores e defensores – que se inclina a qualificá-la como a forma da vanguarda assumida em nosso tempo? Esse “segredo” é a identidade mais profunda do conceitualismo, que é, em seu núcleo, um avatar do *kitsch*. Há muito tempo, Benjamin Buchloh expôs o vazio formal do movimento, caracterizando suas noções de estrutura como “tautológicas”⁷. O sentimento da “inicial” desse tipo de tautologia – penso no trabalho de Joseph Kosuth, *Five Words in Blue Neon* (1965) – é suficiente para atribuir ao movimento as formas mais falaciosas de troca cultural, das quais “*kitsch*” é o termo mais simples.

Em “Vanguarda e *Kitsch*”, temos a definição do fenômeno pronunciada por Clement Greenberg: “[o *kitsch*] é a experiência vicária e sensações falsas. Muda de acordo com o estilo, mas permanece sempre o mesmo. É o epítome de tudo aquilo que é espúrio na vida de nosso tempo”⁸. Contra a condição espúria do *kitsch*, Greenberg situa uma vanguarda autêntica,

IMAGEM 36 Joseph Kosuth (1945), *Five Words in Blue Neon*, 1965, Neon, Museu Contemporâneo, Barcelona.

⁹ Ver o meu “Reinventing the Medium”. Revista *Critical Inquiry*, Chicago, University of Chicago Press, v. 25, n. 2, “Angelus Novus”: Perspectives on Walter Benjamin, inverno, 1999, p. 289-305.

¹⁰ DERRIDA, Jacques. “The Law of Genre”. *Glyph*, n. 7, 1980.

que convoca o artista a “imitar” o meio de sua própria criação, fazendo desse meio reautenticado seu assunto em questão.

Uma vanguarda contemporânea organizou-se de modo a rejeitar a arte conceitual, vendo-a como a mais recente manifestação do *kitsch*. Como no passado, a ambição cultural de tais artistas vanguardistas é investido da intenção de transformar seu próprio meio assunto da arte.

Como argumentei em uma série de ensaios recentes sobre esse fenômeno, tais artistas não trabalham com os meios tradicionais da pintura e escultura, vistos por eles como esgotados, mas, em vez disso, são impulsionados a criar algo tão contraintuitivo quanto formular um novo meio⁹. Assim, eles recorrem a mecanismos modernos e tecnológicos como o “suporte” para seus trabalhos. Alguns exemplos seriam a obra de Ed Ruscha, para quem o automóvel serviu de meio – os estacionamentos, postos de gasolina e autoestradas articulados como o suporte secundário do próprio automóvel. James Coleman forjou um meio a partir do veículo comercial das apresentações em diapositivo, uma versão mais ubíqua do que seria o programa de computador PowerPoint. As últimas três décadas forneceram-nos o desenvolvimento da fotografia conceitual Sophie Calle, cujo suporte técnico é a pesquisa documental do jornalismo investigativo.

A reflexividade modernista do trabalho de Calle é um caso daquilo que Jacques Derrida chama de “invaginação”, termo pelo qual ele indica o desdobramento de uma história em outra por meio da invenção de um personagem que repete exatamente a abertura da primeira, impulsionando, desse modo, a continuidade de seu curso narrativo mais uma vez¹⁰. *Exquisite Pain* (1984-2003) é o resultado de uma bolsa de três meses no Japão aceita por Calle apesar da ameaça de seu parceiro de que a abandonaria caso ela o deixasse só por tanto tempo. Antes de partir, eles fizeram um pacto para se reencontrar em um hotel em Nova Deli dentro de um ano, a contar da despedida. Mas, em vez da presença de seu cônjuge, Calle recebe um telegrama informando que uma gripe o impediu de encontrá-

IMAGEM 37
Sophie Calle, *The Shadow*, 1981,
Instalação, Galerie Perrotin, Paris.

IMAGEM 38 Sophie Calle, *Exquisite Pain*, 2003, Instalação,
Centre George Pompidou, Paris.

la. O desencontro, chamado pela artista de “Infelicidade”, é simbolizado por um telefone vermelho sobre os lençóis da cama de hotel, ao passo que as fotografias sucessivas do objeto carregam carimbos numéricos que desempenham a contagem diária até o episódio da “Infelicidade”. O efeito de invaginação operado pelo telefone é registrado sobre seu disco giratório: os numerais sintetizam o ato de contar e, portanto, formam um emblema da espera angustiante pela ligação de seu cônjuge.

Ao caracterizar o suporte técnico utilizado por Calle, é necessário observar seus relatos jornalísticos, que tomam a forma de entrevistas com testemunhas oculares, a fim de descobrir a identidade de um sujeito desaparecido. Como em *The Address Book* (1983), quando Calle telefona para os números listados em uma pequena agenda encontrada por ela com o intuito de construir, por meio da descrição dessas pessoas sobre o dono do objeto, um retrato fantasioso da persona ausente. Conforme observado por muitos, a própria artista tornou-se personagem do romance de Paul Auster, *Leviathan* (1992)¹¹. Entretanto, o que não é frequentemente notado é que a obra adota o próprio meio de Calle, utilizando sua técnica de entrevista para construir um verdadeiro retrato do protagonista desaparecido, Benjamin Sachs. Depois do narrador e investigador registrar que, no momento de sua morte, causada por uma explosão à beira de uma estrada, Sachs estava escrevendo *Leviathan*, seu mais novo romance, a invaginação faz-se presente quando o narrador nomeia seu próprio dossiê investigativo, aquele que estivemos lendo, de *Leviathan*.

O relato documental é mais uma vez empregado em *The Shadow* (1981), trabalho em que Calle é seguida (e fotografada) por um detetive contratado por sua mãe, a pedido da artista. Desde o início, Calle refere-se ao detetive como “Ele”, o homem cujo intenso foco visual sobre ela torna-se erotizado como um afrodisíaco, impulsionando-a ao desejo de seduzi-lo. Ela conduz ele ao Louvre para mostrar-lhe sua pintura favorita. Ela convida antigos namorados para encontrá-la com o intuito

¹¹ AUSTER, Paul. *Leviatã*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001; [N.T.].

IMAGEM 39
Sophie Calle (1953),
Capa de *The Address Book*, 2012,
Livro, 104 páginas.

IMAGEM 40
Paul Auster (1947),
Capa original de *Leviathan*, 1992,
Livro, 274 páginas.

de expô-los na frente “dele”. Ela o espreita olhando para ela: “meus olhos encontram, no outro lado do Boulevard Saint-Germain, os olhos de um homem por volta de seus vinte e dois anos, 1,70m de altura, cabelo curto e castanho claro liso, que salta de repente e tenta esconder-se apressada e desajeitadamente atrás de um carro. É “ele” – “ele” insere-se no trabalho por meio de uma imagem capturada por uma amiga de Calle forçada a fotografar o detetive enquanto ele desenvolvia seu relatório seguindo a artista. Portanto, dois relatórios convergem e, conforme a estrutura da invaginação, repetem-se um a outro. O documento da artista é o diário no qual registra suas atividades diárias e a maneira pela qual a presença do detetive a afeta emocionalmente. Um exemplo: “Nathalie me acompanha ao cabelereiro na rua Delambre. É para “ele” que estou arrumando meu cabelo. Para agradá-lo”. Por outro lado, o relatório do detetive, cumprindo seus deveres profissionais, repete exatamente o itinerário da artista a partir da perspectiva distanciada e neutra de um estranho.

Muitos trabalhos de Calle consistem na busca por afeto, por emoção, como representada pela “Infelicidade” de *Exquisite Pain* ou pelo exibicionismo excitado em *The Shadow*. Ao escolher o relato jornalístico como seu meio, o trabalho da artista expressa-se em paradoxo: seu meio não apenas é incapaz de sustentar os sentimentos pelos quais ela procura, como também é planejado para debilitá-los. Tal é o modo com que esses sentimentos são capazes de emergir – como em *The Shadow*, apesar da natureza impassível do suporte escolhido – que o meio torna-se dotado de uma ressonância especial que o impulsiona à visibilidade para o público de seu trabalho.

ASSUMIR A FORMA

Estudo da condição pós-meio de Rosalind Krauss

Introdução

Rosalind Krauss enunciou a “condição pós-meio” da arte pela primeira vez em uma entrevista publicada em maio de 1997. “Um projeto em que estou começando a trabalhar tem a ver com o que poderíamos chamar de era ‘pós-meio’”, ela explica, “com isso quero dizer que a arte conceitual, a instalação e uma parte importante do que ocorreu nos anos 1980 estavam ligados ao desmantelamento da ideia de meio”¹. Naquele mesmo ano, também publicou um ensaio sobre o artista irlandês James Coleman em que desenvolve inicialmente parte de seu argumento sobre a conjuntura da produção de arte que, de um modo geral, desvincula-se da noção de meio².

Nos três anos seguintes, Krauss participou de várias atividades acadêmicas e profissionais de diversas ordens: publicou os livros *Bachelors*³, *The Picasso Papers*⁴, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*⁵, ensaios bastante densos, como “Perpetual Inventory”⁶, o já citado “‘... And Then Turn Away?’ An Essay on James Coleman”, “Reinventing the Medium”⁷ e “‘The Rock’: William Kentridge’s Drawings for Projection”⁸ (publicado no início do ano de 2000), além de traduções dos autores Yve-Alain Bois⁹, Jean Paul Sartre¹⁰, Pierre Vidal-Naquet¹¹, Hubert Damisch¹², Françoise Derins¹³ e Emmanuel Levinas¹⁴. Também participou de debates públicos de certa notoriedade, como *The MOMA Expansion*¹⁵, *A Conversation with Jean-Louis Cohen*¹⁶ e *A Conversation with Hubert Damisch*¹⁷.

Toda essa proficuidade é interrompida por um aneurisma, ao final de 1999. Uma década depois, a autora dedicou um livro inteiro, *Under Blue Cup*¹⁸, para tratar justamente da presença preponderante das instalações no

¹ “A project I’m starting to work on now has to do with what we could call the “post-medium” age. But this I mean that conceptual art, installation art, and a great deal of what happened in the eighties was about dismantling the idea of medium” In KRAUSS, Rosalind. “Krauss and the Art of Cultural Controversy.” Entrevista feita por Scott Rothkopf. *The Harvard Crimson*. Cambridge, 16 de Maio de 1997. Disponível em: <<http://www.thecrimson.com/article/1997/5/16/krauss-and-the-art-of-cultural/>>. Acesso em 22/3/2018.

No presente texto, todas as citações foram traduzidas pelo autor, salvo quando indicada outra fonte.

² KRAUSS, Rosalind. “‘...And Then Turn Away?’ An Essay on James Coleman”. *October*, Cambridge, vol. 81, verão, 1997, p. 5-33.

³ KRAUSS, Rosalind. *Bachelors*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

⁴ KRAUSS, Rosalind. *The Picasso Papers*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

⁵ KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Editora Thames & Hudson, 1999.

⁶ KRAUSS, Rosalind. “Perpetual Inventory”. *October*, Cambridge, v. 88, primavera, 1999, p. 86-116.

⁷ KRAUSS, Rosalind. “Reinventing the Medium”. *Critical Inquiry*, Chicago, n. 25, inverno, 1999, p. 289-305.

⁸ KRAUSS, Rosalind. “‘The Rock’: William Kentridge’s Drawings for Projection”. *October*, Cambridge, v. 92, primavera, 2000, p. 3-35.

⁹ BOIS, Yve-Alain. “Cézanne: Words and Deeds”. Tradução Rosalind Krauss. *October*, Cambridge, v. 84, primavera, 1998, p. 31-43.

¹⁰ SARTRE, Jean-Paul. “Reflections on the Jewish Question, A Lecture”. Tradução Rosalind Krauss e Denis Hollier. *October*, Cambridge, v. 87, inverno, p. 32-46

¹¹ VIDAL-NAQUET, Pierre. “Remembrances of a 1946 Reader”. Tradução Rosalind Krauss e Denis Hollier. *October*, Cambridge, v. 87, inverno, 1999, p. 7-23.

¹² DAMISCH, Hubert. “Robinsonnades I: The Allegory”. Tradução Rosalind Krauss. *October*, Cambridge, v. 85, verão, 1998, p. 18-27.

¹³ DERINS, Françoise. “A Lecture by Jean-Paul Sartre”. Tradução Rosalind Krauss e Denis Hollier. *October*, Cambridge, v. 87, inverno, p. 24-26.

¹⁴ LEVINAS, Emmanuel. “Existentialism and Anti-Semitism”. Tradução Rosalind Krauss e Denis Hollier. *October*, Cambridge, v. 87, inverno, p. 27-31.

cenário artístico internacional, paralelamente à recuperação de seu estado de saúde, atribuindo à sua escrita um teor mais autobiográfico do que o tom acadêmico característico das primeiras décadas de sua carreira. Esse último trabalho é inclinado, em sua totalidade, a pensar a dissolução dos meios artísticos em um modo bastante direto e estruturado em aforismos, diferentemente das publicações precedentes em formato de coletânea, a mais famosa delas sendo *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*¹⁹.

Portanto, os três textos que apresentam de modo mais vibrante a condição pós-meio, e que antecedem a publicação de *Under Blue Cup*, foram traduzidos para a presente pesquisa, localizando o tema em um momento mais tardio da produção da autora, que apresenta uma posição menos aderida à arte produzida desde os anos de 1990 – fato proveniente de certo enfraquecimento do contato com artistas de gerações mais jovens – e que parte de uma abordagem mais contundente do legado modernista nas artes visuais em comparação às crescentes manifestações de desabono dessa tradição vistas nas últimas décadas.

Voltando ao ano de 1997, a *Documenta* de Kassel abrigou, entre junho e setembro, uma mostra que consistia quase exclusivamente em obras no formato de vídeo e instalação, algo que Catherine David, a primeira mulher a assumir o cargo da curadoria do evento, considerou como um afastamento da ideia do “cubo branco”, dado como superado criticamente naquela conjuntura, para promover manifestações em direção ao que chama de “cubo negro”, em uma citação direta ao espaço de exibição típico do cinema e teatro – o artista Peter Friedl afixou um letreiro em vermelho sobre a entrada de um dos prédios da *Documenta* na cidade de Halle com a palavra *KINO* (“cinema”, em diversos idiomas nórdicos).

A mostra apresentava também um vídeo da curadora e sua assistente, Hortensia Volker, como uma espécie de prefácio para o evento. A narrativa audiovisual teve a intenção de mostrar a relevância da cidade de Kassel, após

15 FOSTER, Hal; HOLLIER, Denis; KOLBOWSKI, Silvia; KRAUSS, Rosalind; RILEY, Terrence. “The MOMA Expansion: A Conversation with Terence Riley”. *October*, Cambridge, v. 84, primavera, 1998, p. 3-30

16 BOIS, Yve-Alain; HOLLIER, Denis; KRAUSS, Rosalind; COHEN, Jean-Louis. “A Conversation with Jean-Louis Cohen”. *October*, Cambridge, v. 89, verão, 1999, p. 3-18.

17 BOIS, Yve-Alain; HOLLIER, Denis; KRAUSS, Rosalind; DAMISCH, Hubert. “A Conversation with Hubert Damisch”. *October*, Cambridge, v. 85, verão, 1998, p. 3-17.

18 KRAUSS, Rosalind. *Under Blue Cup*. Cambridge: The MIT Press, 2011.

19 KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1985.

IMAGEM 41 Catherine David, 1997, foto de Gitty Darugar.

20 O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press, 1999. Edição em português: *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Tradução Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Os quatro ensaios compilados no livro são: "Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space", *Artforum*, Nova York, n. 14, março, 1976; "Inside the White Cube: The Eye and the Spectator", *Artforum*, Nova York, n. 14, abril, 1976; "Inside the White Cube: Context as Content", *Artforum*, Nova York, n. 15, novembro, 1976; "The Gallery as Gesture", *Artforum*, Nova York, n. 20, 1981.

21 "Art now oversteps the spatial and temporal but also ideological limits of the 'white cube' which constituted the supposedly universal model of aesthetic experience, a model of which documenta, even in its 'open' version, is a willing or unwilling offshoot" DAVID, Catherine. *Catálogo da Documenta X*. Kassel, 1997. Disponível em <http://www.universes-in-universe.de/doc/e_press>, acesso em 4/9/2019.

praticamente uma década da queda do muro de Berlim, para a memória da guerra fria, apontando os problemas geopolíticos recentemente gerados, como migração e aceleração de processos de urbanização, definindo o espaço como uma "ruína moderna" – evidentemente, o cubo branco sendo o emblema dessa decadência.

Para David, a ideia de obsolescência do espaço institucionalizado da galeria é, em parte, tributária dos ensaios de Brian O'Doherty produzidos durante as décadas de 1970-80 acerca do fenômeno cada vez mais crescente de descrédito dado ao cubo branco²⁰. Grosso modo, em seus textos, o artista encara esse espaço como um ambiente de dimensões utopicamente sacramentais, puras. Paralelamente, por legitimar o espaço específico e presumidamente "intocável" da arte, anda *pari passu* com a crescente comoditização do objeto estético. De certo modo, o próprio projeto daquela edição da *Documenta* pretendeu inspecionar e questionar justamente seu papel institucional no circuito contemporâneo de arte: "a arte ultrapassa agora os limites espaciais e temporais, mas também ideológicos, do 'cubo branco', que constituía o modelo supostamente universal da experiência estética, cujo modelo, para a documenta – mesmo em sua versão «aberta» – é um efeito, deliberado ou não"²¹.

Conforme Krauss argumenta em seus textos sobre a condição pós-meio na arte, são diversos os percursos que conduzem ao cenário de desarticulação do campo artístico. Com diferente intuito, David utiliza-se de algumas das mesmas narrativas para sustentar seu projeto artístico em uma análise retrospectiva (tratava-se da última *Documenta* do século XX), que pretendia distanciar-se de paradigmas modernos, ou ao menos tê-los como superados a partir da noção de memória. Um exemplo é o artista Marcel Broodthaers: para a primeira, as obras do artista sinalizariam o "fim das artes" como o fim da pluralidade do campo artístico, em um diálogo bastante profícuo com a tradição moderna; para a última, o artista seria um dos representantes de uma crise de identificação nacional proveniente do período político vivenciado,

IMAGEM 42 Peter Friedl, *Kino*, 1997, foto de Werner Maschmann.

traduzida como “crítica institucional” e percebida por ela enquanto rubrica de uma tendência, ou movimento, que exprimiria o teor “pós-arcaico, pós-tradicional e pós-nacional” que ela deseja estabelecer para a mostra. Krauss, por sua vez, é categórica: “para mim, a *Documenta X* foi a gota d’água. Uma vez que tudo está focado em criar porcos e plantar flores entre os trilhos da ferrovia, chegamos a um lugar totalmente desinteressante. E, novamente, a questão é: onde você encontra convicção?”²².

Apesar das questões tangenciadas pela condição pós-meio terem suas raízes em longos processos anteriores, é ao final da década de 1990, com o paulatino recrudescimento das agendas liberais, que os diferentes modos de abordagem da crítica e historiografia de arte, ilustrados de modo paradigmático pela *Documenta X*, firmam-se como vertentes da crítica e produção contemporâneas de arte. Por meio da promessa de globalização e da multiplicação de programas e cursos específicos na esfera acadêmica, a institucionalização das demandas identitárias tomou o lugar das abordagens mais ou menos estáveis da crítica de arte.

É importante pontuar de antemão que, justamente nesse quadro, a dimensão tradicional da crítica já não possui as mesmas características provenientes da tradição filosófica moderna, partindo de Descartes, passando por Kant, Hegel, a escola de Frankfurt e que, no campo da arte, tem em Baudelaire seu principal representante. Como sintetiza Sônia Salzstein:

O curioso é que com essa quase justaposição entre a esfera da crítica e a da arte, assistimos a uma aparente ultrapolitização tanto do trabalho de arte como da crítica. Pois de ambos os lados ganha prestígio a idéia de uma imersão imediata no território da cultura (uma imersão positiva, sem reflexividade, é preciso dizer, quase uma adesão), sem a mediação da forma, miseravelmente rebaixada, aliás, à condição de instrumento ideológico do totalitarismo modernista. Frequentemente o que se vê,

²² “For me, *Documenta 10* was the last straw. Once everything is focused on raising pigs and planting flowers in between the railroad ties, we have arrived at a place that is totally uninteresting. And once again the issue is, where do you find conviction?” KRAUSS, Rosalind apud NEWMAN, Amy. *Challenging Art: Artforum 1962-1974*. Nova York: Soho Press, 2000, loc. 5943.

IMAGEM 43 Richard Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969 (reconstruída em 1986) chumbo, quatro placas, 122 x 122 x 2.5 cm.

23 SALZSTEIN, Sônia. “Transformações na esfera da crítica”. *ARS (São Paulo)*, v. 1, n. 1, 1 de janeiro de 2003, p. 89.

24 Ver FRIQUES, Manoel. *Visões do Modernismo: os formalismos de Rosalind Krauss*, 2017, Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

entretanto, é que a renúncia à busca de uma nova compreensão da forma, ou de novas possibilidades de formalização, tem empurrado o trabalho de arte e a crítica a um atoleiro de historicismos, sem que se possa dizer que em alguma medida estejam operando a partir de uma perspectiva materialista da história, ao menos no sentido legado pela tradição marxista do século XX. Ao contrário, a percepção dos problemas da cultura vai sendo desmaterializada, colonizada em categorias e essencialismos diversos.²³

Esse sucinto apanhado apresenta, portanto, alguns dos impasses encontrados nas esferas crítica e historiográfica da arte que podem ser esboçados a partir do atual objeto de estudo. Qual seria o potencial crítico da condição pós-meio para abarcar esse cenário?

Em um primeiro momento, serão tratados alguns pontos da biografia da autora com a intenção de sinalizar as origens e bases de sua formação e suas possíveis relações com os argumentos da condição pós-meio. Trata-se de um recorte bastante específico de sua carreira intelectual, sem pretensões totalizantes ou narrativas que esgotariam o seu trabalho. Análises “genealógicas” sobre a carreira da autora em língua portuguesa já existem, além de uma relativamente vasta produção crítica sobre suas contribuições das décadas de 1980 e 1990²⁴. O objetivo do texto, portanto, é apresentar as principais estruturas que sustentam a visão da autora sobre o fenômeno artístico contemporâneo em questão e, no limite, promover aberturas para interpretações, mesmo que apenas comparativas, acerca dessa circunstância e para possíveis reflexões partindo da produção teórica nacional. Desse modo, embora repleto de dados biográficos, o texto constitui menos uma análise cronológica sobre a autora do que uma argumentação sobre as principais ideias que culminaram na produção mais tardia de enunciação de uma condição atual específica, manifestada nas artes visuais, em que se dissolve a noção de meio.

IMAGEM 44 Laurie Anderson, *United States Part II*, 1981.

Décadas iniciais

O historiador de arte David Carrier, de uma geração posterior à de Krauss, produziu a monografia *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism*, que trata de sua produção intelectual desde meados dos anos de 1960 até o final da década de 1990. Elevando-a à categoria de “crítica filosófica de arte”, ele afirma que “um estudo sobre sua carreira era o melhor modo de descrever o desenvolvimento da produção crítica de arte norte-americana no período posterior ao expressionismo abstrato”²⁵. Embora não seja esse o momento no qual a condição pós-meio é desenvolvida, o percurso intelectual de Krauss explicita alguns importantes elementos não somente úteis para se entender alguns pressupostos teóricos relacionados à sua formação, mas, de modo semelhante ao descrito por Carrier, também delineia um cenário bastante relevante para compreender a cena norte-americana de arte, mais especificamente, a nova-iorquina.

A autora nasceu em Washington, no ano de 1941, filha de Matthew M. Epstein e Bertha Luber. Com ascendência judaica, seu pai foi um advogado ligado ao governo americano, fomentando o estímulo intelectual durante sua juventude e também sua formação acadêmica. Dentre outras atividades, Epstein foi o responsável pelos trâmites legais da doação do terreno localizado no Hyde Park, em Nova York, para a construção da biblioteca e museu presidencial Franklin D. Roosevelt, feita pelo próprio presidente Roosevelt, em 1939, fato que indica certa relação dele com o ambiente cultural e político daquele momento, além da posição social e econômica da qual a autora provém²⁶. Em uma entrevista de 2013, Krauss narra:

Nas galerias de arte moderna, meu pai fazia questionamentos sobre as obras e eu as defendia. Adotei certa militância, pois tentava convencer meu pai de que aquelas obras modernistas não eram enganosas, que, na verdade, eram muito importantes. Isto foi algo que aguçou meu

²⁵ “[...] a study of her career was the best way to describe the development of American artwriting in the era after Abstract Expressionism.” In CARRIER, David. *Rosalind Krauss and American philosophical art criticism: from formalism to beyond postmodernism*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2002, p. XI.

²⁶ Franklin Delano Roosevelt Library’s Digital Collections. Disponível em <<http://www.fdrlibrary.marist.edu/archives/collections/franklin/index.php?p=collections/findingaid&id=117>>, acesso em 23/4/2019.

desejo por explicar [...]. A questão para mim era como eu explico para as outras pessoas – mais primitivamente, acho, para o meu pai – por que William Kentridge é um artista verdadeiramente importante, por que sua obra é um produto genuíno? O filósofo Stanley Cavell diz que o problema da arte moderna é o problema da fraude. O modo tradicional de rejeitar um trabalho de arte vanguardista era o público esbravejar e gritar “Falso, fraude, trapaça! Isso não é verdadeiro!” e sair insatisfeito, o que obviamente era o que meu pai falava quando estávamos na *National Gallery*. Portanto, o problema que o crítico de arte tem é como convencer o observador que está dizendo “Falso, fraude, inautêntico!” de que a obra é, de fato, autêntica, verdadeira e um exemplo do que é arte.²⁷

O início de sua formação acadêmica ocorre no departamento de história da arte da Wellesley College, próxima a Boston, universidade fundada em 1870, com uma abordagem bastante tradicional nesse campo e cujo corpo discente era composto apenas por mulheres. A instituição faz parte do que convencionou-se chamar de “Seven Sister Colleges”, um conjunto de sete universidades fundadas no século XIX por mulheres provenientes da elite econômica e cultural norte-americana em resposta ao crescente número de instituições particulares de ensino superior voltadas unicamente para a formação de homens. Com exceção da Mount Holyoke College, as universidades foram criadas com o intuito de atender às classes mais abastadas do país. Entretanto, em meados da década de 1880, Wellesley, Radcliffe e Smith Colleges tornam-se pioneiras ao permitir o ingresso de alunas negras em seu quadro de alunos²⁸.

Em 1962, Krauss obtém o seu título de bacharel em história da arte. Paralelamente, casa-se com o arquiteto Richard I. Krauss, adotando seu sobrenome a partir de então, e ingressa no programa de doutorado do Departamento de Belas Artes (atualmente Departamento de História da Arte e Arquitetura) da Harvard University. É nesse momento que sua ligação com o crítico e historiador de arte Clement Greenberg ocorre,

27 “In the modern galleries, my father would make objections to the works and I would defend them. I adopted a certain militancy, for I had to try to convince my father that these modern works of art were not phoney, that they were really important. This sharpened my desire to explain [...]. The question for me was, how do I explain to other people – most primitively, I guess, my father – why Kentridge is a really important artist, why his work is the genuine article? Stanley Cavell, the philosopher, says that the problem of modern art is a problem of fraudulence. The traditional way of rejecting the avant garde was for the audience to get up and shout “phoney, fraud, fake, this isn’t the real thing” and storm out, which was of course what my father would say when we were in the National Gallery. So the problem the critic has is how to convince the viewer who’s saying “phoney, fake, inauthentic” that the work is authentic, that this is the real thing, that here is a real example of what art is” In KRAUSS, Rosalind. *The Real Thing: An Interview with Rosalind E. Krauss*. Entrevista feita por David Plante. *artcritical*. Londres e Los Angeles, 30 de Agosto de 2013. Disponível em: <<http://www.artcritical.com/2013/08/30/rosalind-krauss-interview/>>. Acesso em 22/3/2018.

28 Ver PERKINS, Linda. “The Racial Integration of the Seven Sister Colleges”. *The Journal of Blacks in Higher Education*, BRUCON Publishing, n. 19, primavera, 1998, p. 104-108.

sendo ele o orientador de seu doutoramento. A influência de Greenberg sobre a esfera da crítica, àquela altura, já era notável e Krauss mostrava-se receptiva às ideias do crítico:

Percebi que nada que me foi ensinado na Wellesley College até então havia me proporcionado qualquer acesso ao seu trabalho, o qual considerava muito importante. Essa aproximação ocorreu por meio do livro recentemente publicado de Clement Greenberg, *Art and Culture*, e ao ler o texto, comecei a entender qual vocabulário deveria ser usado para ser capaz de abarcar o poder da obra de De Kooning²⁹.

Além das conhecidas contribuições teóricas e críticas de Greenberg, seu olhar atento ao cenário norte-americano da primeira metade do século XX aponta para mudanças importantes ocorridas no sistema de arte mundial. Se, no início da década de 30, o autor destaca tanto antagonismos quanto esforços de continuidade da arte modernista entre os epicentros culturais de Paris e Nova York, ao final dessa década, a “maturidade” dos artistas norte-americanos alcançaria a dianteira das experimentações mais radicais³⁰. No ensaio *Pintura “de tipo americano”*, essa afirmação é justificada pelo entrelaçamento de fatores de diversas naturezas. Ao falar sobre a efervescência da arte moderna vastamente disponível nos museus do país, Greenberg atina para a possibilidade de assimilação da tradição artística pelos artistas norte-americanos:

Mas eu duvido que eles tivessem condições de adquirir a cultura artística que adquiriram sem a oportunidade de trabalhar livres de preocupações que foi propiciada à maioria deles, no final dos anos 30 e começo dos anos 40, pelo *Federal Art Project*³¹. Ou que eles pudessem ter-se lançado tão bem quando começaram a expor sem o público pequeno mas sofisticado constituído pelos alunos e graduados

29 “I realized that nothing I had been taught at Wellesley up until then had given me any kind of access to his work, which I thought very important. Access came to me with the just published book of Clement Greenberg, *Art and Culture*, and in reading *Art and Culture* I began to understand what the vocabulary had to be in order to account for the power of De Kooning’s work”. In KRAUSS, Rosalind. *The Real Thing: An Interview with Rosalind E. Krauss*. Entrevista feita por David Plante. *Artcritical*. Londres e Los Angeles, 30 de Agosto de 2013. Disponível em: <<http://www.artcritical.com/2013/08/30/rosalind-krauss-interview/>>. Acesso em 22/3/2018.

30 “Pode-se dizer que por volta de 1940 a 8th Street havia alcançado Paris de um modo como a própria Paris ainda não havia alcançado a si mesma, e que um punhado de pintores de Nova York então desconhecidos possuía a cultura pictórica mais madura da época.” GREENBERG, Clement. “O final dos anos 30 em Nova York”. In *Arte e cultura: Ensaios críticos*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 265.

31 Projeto vinculado ao órgão *Works Progress Administration* (1935), criado pelo presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt para fomentar as atividades econômicas após a crise de 1929, e que visava a defender as qualificações profissionais ligadas ao campo artístico, mais especificamente ao teatro, literatura e artes visuais. Para um levantamento sobre a extensão do projeto na cidade de Nova York, ver O’CONNOR, Francis V. “The New Deal Art Projects in New York”. *The American Art Journal*, Nova York, v. 1, n. 2, outono, 1969, p. 58-79.

IMAGEM 45 *Expanded Field*, 1979.

32 GREENBERG, Clement. “Pintura ‘de tipo americano’”. In *Arte e cultura: Ensaios críticos*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 242.

33 KRAUSS, Rosalind apud NEWMAN, Amy. *Challenging Art: Artforum 1962-1974*. Nova York: Soho Press, 2000, loc. 1052.

34 Apesar deste não ser exatamente o círculo frequentado por Krauss, em *POPism*, Andy Warhol descreve uma conversa que teve com Danny Fields que circunscreve ironicamente o intercâmbio entre o ambiente acadêmico da Harvard e a “boêmia” nova-iorquina em 1965: “Por que todos eles vêm para Nova York? ‘Esses jovens de Cambridge nos seus vinte anos’, Danny disse, ‘representam riqueza, beleza e inteligência herdadas. Esses eram os jovens mais glamourosos de todo os Estados Unidos. Quer dizer, eles eram tão ricos e tão lindos e tão espertos. E tão malucos. Mas lá em Cambridge, todos juntos, tudo o que podiam pensar era ‘Oh Deus, estamos tão entediados, tão cansados de frequentar aulas. Queremos sair para o mundo real’. Sair para o mundo real significava terem seus retratos impressos nos jornais e serem mencionados nas revistas”. In WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. *POPism – The Warhol Sixties*. Nova York: A Harvest Book, 1980, p. 123.

35 Amy Newman, em seu compêndio sobre a *Artforum* entre as décadas de 1960 e 1970, situa com notoriedade as laureações obtidas pelos membros envolvidos com a revista, ver NEWMAN, Amy. *Challenging Art: Artforum 1962-1974*. Nova York: Soho Press, 2000.

da escola de arte de Hans Hofmann em Nova York. A distância a que este país estava da guerra foi outra circunstância favorável, ao mesmo tempo que a presença aqui durante os anos de guerra de artistas como Mondrian, Masson, Léger, Chagall, Ernst e Lipchitz, juntamente com vários críticos, galeristas e colecionadores europeus. A proximidade dessas pessoas, se não sua atenção, deu a estes novos pintores americanos a sensação, inteiramente nova neste país, de estar no centro da arte de seu tempo³².

Frente a essa promissora perspectiva, Krauss, ao ingressar em seu doutorado, toma contato com uma geração intitulada ironicamente pelo artista Donald Judd de “Greenbergers”³³, devido à proximidade com e adesão às proposições do autor. Sua relação com crítico e historiador de arte Michael Fried, naquele momento um pouco mais adiantado em seu processo de formação, foi um dos primeiros laços profissionais ligados diretamente à cena de arte nova-iorquina³⁴. Em 1963, Fried indica Krauss para trabalhar na revista *Art International* e, pouco tempo depois, aponta-a para integrar a equipe de críticos da revista *Artforum*, da qual fazia parte, junto de nomes como Annette Michelson e John Coplans, e que estava sob a direção editorial de Philip Leider³⁵.

É notável, nesse período, a aderência ao sistema greenberguiano da arte moderna não apenas por Krauss, mas por boa parcela dos críticos norte-americanos, em um contexto de afluência econômica e cultural característico do pós-guerra. Desse sistema e dessas relações deriva e populariza-se a noção posteriormente simplificada da teleologia da arte moderna, que se refere diretamente ao meio artístico como um elemento condensador (e cada vez mais autorreferente) dos atritos manifestados pelas principais correntes artísticas desde o fim do século XIX. Nas palavras do próprio autor:

A crescente especialização das artes se deve principalmente não à prevalência da divisão do trabalho, mas à nossa crescente fé no imediato, no concreto, no irreduzível, e ao nosso gosto por essas coisas. Para atender a esse gosto, as várias artes modernas procuram restringir-se àquilo que têm de mais positivo e imediato.

Segue-se que uma obra de arte moderna deve tentar, em princípio, evitar a dependência de qualquer ordem de experiência que não seja dada pela natureza mais essencialmente construída de seu meio. Isso significa, entre outras coisas, renunciar à ilusão e à explicitude. As artes devem atingir a concretude, a “pureza”, agindo exclusivamente nos termos de suas individualidades separadas e irreduzíveis³⁶.

Portanto, a noção de meio, para Greenberg, vincula-se, no limite, à especificidade material que esse pode atingir: o desenho restringindo-se ao traço; a pintura restrita à sua planeza e à lida com a cor, ou ainda a escultura operando as características tridimensionais de sua substância física. “Especificidade”, nesse sentido, trata com certa teleologia a “pureza” que cada meio pode adquirir, sendo essa um constructo histórico que promove comparação e critérios para valorar o trabalho de arte que segue ou não tal curso. O autor afirma que “a tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles”, desse modo, “cada arte se tornaria ‘pura’, e nessa ‘pureza’ iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência”³⁷.

É importante ressaltar a linhagem pós-kantiana presente no pensamento do autor. Conceitos como “autonomia”, “independência” e “pureza” são utilizados em seus principais escritos sobre arte moderna e têm como pressuposto o legado do Iluminismo para a esfera crítica, especialmente no que tange às manifestações artísticas e culturais. Ou seja, a delimitação da dimensão cultural desencarregada de funções relativas

36 GREENBERG, Clement. “A Nova Escultura”. In *Arte e cultura: Ensaios críticos*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 165.

37 GREENBERG, Clement. “Pintura Modernista”. In FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997, p. 102.

à religião ou política força a arte a produzir um tipo de experiência que se valida por si mesma e, ao mesmo tempo, apoia-se na auto-inspeção, a fim de não resvalar no entretenimento. Desse modo, a teleologia (e, por que não, o positivismo) encontrados em Greenberg dão-se no momento em que as diferentes artes estariam particularmente encarregadas dessa tarefa, expressando os seus “efeitos exclusivos”. Mais adiante, será possível afirmar que Krauss não descarta tal legado, mas, conscientemente, elabora um posicionamento que pretende abarcar as profundas transformações nos âmbitos sociais, econômicos e culturais vivenciadas a partir da década de 1960.

Voltando ao percurso da autora, a escolha do tema de sua tese de doutoramento ocorreu em um momento de certo impasse entre seu envolvimento em uma esfera profissional muito diversa, de experiência com a arte majoritariamente produzida no presente e a necessidade de cumprir os requisitos exigidos pelo departamento de Belas Artes de Harvard que, assim como em diversos outros departamentos de grandes universidades, não aceitaria o desenvolvimento de um trabalho de um artista ainda por se consolidar. A autora narra brevemente esse episódio:

38 *“I woke up one morning to the clock radio announcing that a sculptor had been killed in Bennington, Vermont. I was very upset because I thought that must have been Tony Caro who lived in Bennington, but I heard it was David Smith who had died and I jumped out of bed thinking “Gee, I have my dissertation topic – an American sculptor I can work with it”. So that was it – pure opportunism. I finished it. It was published. Clem, who was an executor of the Smith state, liked it, though I don’t have the same teleological vision that Clem had”. In KRAUSS, Rosalind. The Real Thing: An Interview with Rosalind E. Krauss. Entrevista feita por David Plante. Revista artcritical. Londres e Los Angeles, 30 de Agosto de 2013. Disponível em: <<http://www.artcritical.com/2013/08/30/rosalind-krauss-interview/>>. Acesso em 22/3/2018.*

Acordei uma manhã com o radio relógio anunciando que um escultor tinha sido morto em Bennington, Vermont. No momento, fiquei bastante abalada porque pensei que deveria ser Tony Caro, que vivia em Bennington, mas logo escutei que era David Smith quem havia morrido; eu pulei da cama e pensei “Meu Deus, tenho o tema para a minha tese – um escultor americano com quem posso trabalhar”. Então foi isso – puro oportunismo. Eu terminei o texto. Ele foi publicado. *Clem* [Clement Greenberg], que era um defensor do legado de Smith, gostou do que fiz, embora eu não tenha a mesma visão teleológica da arte que Clem tinha³⁸.

A vinculação de Krauss ao pensamento de Greenberg não ocorreu apenas no âmbito teórico, mas também pessoal, e são esses dois laços que se rompem com os desgastes reiterados e vivamente documentados em diversas entrevistas. Leider descreve a reação de Greenberg ao ler o artigo “On Frontality”³⁹, de Krauss: “Clem tinha sido seduzido por Rosalind, não no sentido literal. Lembro-me de ter criticado algo do artigo ‘Frontality’ para ele, achei que era trabalhoso e muito rebuscado, e Clem disse: ‘Gostaria de te-lo escrito’”⁴⁰. Entretanto, ao passo que o distanciamento do pensamento de ambos se dava, as circunstâncias profissionais de Krauss a direcionam para o embate com novos trabalhos e, ao seu ver, a necessidade de outros modos interpretativos.

39 KRAUSS, Rosalind. “On Frontality”. *Artforum*, Nova York. v. 6, n. 9, maio, 1968.

40 LEIDER, Philip *apud*. NEWMAN, Amy. *Challenging Art: Artforum 1962-1974*. Nova York: Soho Press, 2000, loc. 2877-2878.

41 “When I went to Harvard as a graduate student, I was introduced to Clem [Clement Greenberg] and we became friends. My break with him was complicated. It was pretty much over the Vietnamese War. He was a big hawk on Vietnam and of course I was a dove. I found conversations with him increasingly painful because they were very distasteful to me. What really did it was, in New York, where I went every month from Cambridge in order to review for *Artforum* where I was on the editorial board, I began to be very, very convinced about the work of Richard Serra, which Clem dismissed as he dismissed all Minimalism. I thought he was wrong.” In KRAUSS, Rosalind. “The Real Thing: An Interview with Rosalind E. Krauss”. Entrevista feita por David Plante. *Artcritical*. Londres e Los Angeles, 30 de Agosto de 2013. Disponível em: <<http://www.artcritical.com/2013/08/30/rosalind-krauss-interview/>>. Acesso em 22/3/2018.

42 KRAUSS, Rosalind. *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith*. Cambridge: The MIT Press, 1971.

43 KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge e Nova York: The MIT Press e Viking Books, 1977. Edição brasileira: *Caminhos da escultura moderna*. Tradução Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Quando fui para a *Harvard University* como aluna, fui introduzida ao Clem [Clement Greenberg], e nos tornamos amigos. Meu rompimento com ele foi complicado. Teve bastante a ver com a guerra do Vietnã. Ele era muito belicoso e agressivo, eu, claro, era pacífica e diplomática. Via que as conversas com ele tornavam-se cada vez mais desconfortáveis porque eram muito repugnantes. A gota d’água foi quando, em Nova York — para onde viajava a trabalho mensalmente, partindo de Cambridge, a fim de revisar o material para a *Artforum*, revista de cujo corpo editorial eu fazia parte — me senti cada vez mais envolvida com o trabalho de Richard Serra, cuja obra Clem descartava veementemente, assim como fazia com todo o minimalismo. Eu achava que ele estava errado⁴¹.

Mesmo ao final da década de 1960, a autora já apresentava algumas dissidências com o (ou em relação ao) pensamento de Greenberg. Suas análises detidas de trabalhos escultóricos – sendo a publicação de sua tese, *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith*⁴², bem como do livro *Caminhos da Escultura Moderna*⁴³, e também seu crescente interesse pelos trabalhos de Richard Serra exemplos dessa guinada – sinalizam certo

descontentamento com a narrativa que privilegiava a pintura, excluindo também os recentes experimentos na vanguarda do cinema, vastamente explorado naquele contexto.

Em 1972, Krauss publica “Uma Visão do Modernismo”⁴⁴, texto que marca com contundência sua ruptura com a “crítica modernista no sentido estrito do termo”⁴⁵, ou seja, que se afasta do modo pelo qual Greenberg apropriava-se da narrativa sobre o modernismo sem negar ou destituir de valor a possibilidade de coexistência de narrativas particulares. Uma de suas constatações fundamentais foi inserir o sentido de experiência na análise das obras, que, por sua vez, exigiam cada vez mais diferentes modos de atenção, aludindo à participação e à relação com o espaço físico.

Se o significado de uma obra depende da comparação com coisas que lhe são exteriores, esse significado não pode residir inteiramente na percepção da obra singular. E isso não é simplesmente uma questão conceitual, mas uma questão de experiência. Isso tornou-se a minha experiência da pintura em série modernista do fim dos anos 60 (especificamente a de Stella e a de Noland) – uma reação que era especialmente perturbadora em razão do modo como essas pinturas se fundavam numa experiência sensorial da cor. Além disso, minha própria experiência mostra que, no final dos anos 60, a capacidade que tinha uma obra modernista qualquer de tornar sua conexão, na expressão de Fried, “perspícua” – foi sendo cada vez mais atenuada. Assim, o sentido de necessidade histórica, inerente ao conteúdo ou significado da pintura modernista, já não coincidia com o da percepção da própria obra. E o efeito que isso teve sobre mim foi revelar o caráter fundamentalmente narrativo desse significado, elevando e exacerbando seu componente temporal⁴⁶.

Vale também pontuar alguns ensaios posteriores escritos pela autora que têm a intenção de estruturar determinadas lógicas de operação de trabalhos em vídeo e instalação, como “Video: the Aesthetics of

44 KRAUSS, Rosalind. “A View of Modernism”. *Artforum*, Nova York, v. 11, n. 1, setembro, 1972. Texto também publicado na coletânea *Perpetual Inventory* (Cambridge: The MIT Press, 2010, p. 115-128). A tradução para o português pode ser encontrada em “Uma Visão do Modernismo” in FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997, p. 163-174.

45 KRAUSS, Rosalind. “Uma Visão do Modernismo” in op. cit., p. 173.

46 *Ibid.*, p. 170.

47 KRAUSS, Rosalind. "Video: The Aesthetics of Narcissism", *October*, Cambridge, n. 1, primavera, 1976, p. 50-64. O ensaio também está presente na coletânea *Perpetual Inventory* (Cambridge: The MIT Press, 2010, p. 3). Há a tradução para o português em KRAUSS, Rosalind. "Vídeo: a estética do narcisismo." Tradução Rodrigo Krul e Thais Medeiros. *Arte & Ensaios*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA UFRJ), Rio de Janeiro, n. 16, 2008, p. 144-157

48 KRAUSS, Rosalind. "Notes on the Index: Seventies Art in America". *October*, Cambridge, v. 3, primavera, 1977, p. 68-81. "Notes on the Index: Seventies Art in America – Part 2". *October*, Cambridge, v. 4, outono, 1977, p. 58-67. Ambos os ensaios estão presentes na coletânea *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: The MIT Press, 1985, p. 196 e 210, respectivamente).

49 FRIED, Michael. "Art and Objecthood". *Artforum*, Nova York, v. 5, n. 10, verão, 1967.

50 É notável a afirmação de Bruce Nauman sobre o assunto: "Nos anos de 1960, você não precisava escolher apenas um suporte para o trabalho artístico. Aparentemente, não havia problema algum em usar materiais diferentes – de fotografias à dança, da *performance* ao vídeo. Parecia ser muito simples e direto usar todas essas diferentes maneiras para expressar ideias e apresentar um conteúdo. Você podia fazer símbolos em neon, peças escritas, fazer piadas sobre as partes do corpo ou moldar objetos, enfim, qualquer coisa." In NAUMAN, Bruce. "Breaking the Silence", interview with Bruce Nauman. Entrevista feita por Joan Simon. Nova York, *Art in America*, n. 76, 1988, p. 143. O trecho também é citado em "Fat Chance" In KRAUSS, Rosalind. *Perpetual Inventory* [Inventário permanente]. Cambridge: The MIT Press, 2010, p. 21.

51 KRAUSS, Rosalind. "Sculpture in the expanded field". *October*, vol. 8, Outono de 1979, p. 30-44. O mesmo texto está presente no livro *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: The MIT Press, 1985, p. 277) e, também, sob o mesmo título, no livro organizado por Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture* (Washington: Bay Press, 1984, p. 31). No Brasil, há a versão KRAUSS, Rosalind. "A escultura no campo ampliado". Tradução Elizabeth Carbone Baez. Gávea, Rio de Janeiro, n.1, 1984, p. 129.

Narcissism"⁴⁷ e "Notes on the Index: Seventies Art in America, Part I and II"⁴⁸. De modo geral, a duração da experiência nas obras, muitas vezes determinada pelo próprio artista, bem como o registro da presença do público e a interdependência entre os trabalhos e os espaços expositivos são pré-condições para o estabelecimento de sentido nas obras. Artistas como Bruce Nauman, Dan Graham e as experimentações sonoras de Laurie Anderson são exemplos desse paradigma. Ainda em 1967, Michael Fried, em "Art and Objecthood"⁴⁹, ataca em especial a arte minimalista, por considerá-la perigosamente próxima ao teatro, o que destituiria as artes visuais de sua real potência, por confundir-se com outras categorias. Entretanto, o que se vê nas experimentações mais decisivas do período é a indefinição das atividades do artista quando observado unicamente o meio pelo qual trabalha⁵⁰.

Meio para Krauss

Se o modo de pensar os meios artísticos, partindo da premissa de Greenberg, não promovia uma leitura suficientemente franca das manifestações artísticas vivenciadas no período, é necessário, primeiramente, delimitar a acepção daquela noção em Krauss, a fim de circunscrever seu diagnóstico sobre a existência da condição pós-meio. Seria precipitado afirmar a existência de uma certa genealogia ou esforço em conceituar o termo ao longo de sua trajetória intelectual, embora pareça ser evidente sua preocupação em compreender e abarcar de modo sólido as operações existentes no fazer artístico. Mais do que preocupar-se com o modo de produzir os trabalhos, é possível notar a prioridade dada a essa questão, em detrimento das possíveis relações de intenção, significado, e leitura social abertas pelo signo artístico.

Em "Escultura no campo ampliado"⁵¹, talvez o seu texto mais difundido,

IMAGEM 46 Mondrian em seu estúdio em Nova York, 1943.

52 KRAUSS, Rosalind. "Grids". *October*, Cambridge, v. 9, verão, 1979, p. 50-64. O ensaio também faz parte da coletânea *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: The MIT Press, 1985, p. 9-22).

a autora empenha-se em compor a diversidade de trabalhos da década de 1970 sob uma interpretação estruturalista, amparada pelo diagrama semiótico de Greimas. Com a premissa de que as experimentações mais radicais do pós-guerra trataram da condição da escultura como uma negação das lógicas internas da categoria do monumento, boa parte da arte produzida a partir da década de 1960 flutuaria em oposição a outras categorias: a arquitetura e a paisagem. O meio estaria assumido, por assim dizer, na prática do artista frente a esse jogo de oposições diagramado no quadrado estruturalista. É notável o descolamento do caráter físico ou material do meio, entendido como sua principal característica específica, visto que a maneira de compreendê-los dá-se, no caso desse ensaio, por vetores culturais que criam uma embocadura semiótica para sua leitura.

"Grids"⁵², texto também de 1979, promove uma leitura bastante singular dos efeitos que a disposição de elementos pictóricos em grade traria para a arte moderna. Por um lado, há a relação espacial do quadro, agora geometrizado, ordenado e aplainado, em oposição à construção em perspectiva e de mimese do espaço "real". Por outro, a noção de temporalidade criada pela grade viria a se tornar—emblema para a arte moderna (em especial, a partir dos esforços de artistas como Mondrian, Malevich, além dos integrantes dos movimentos de Stijl e, claro, dos cubistas), posicionando-a em um patamar diferente da arte produzida no passado, por se tratar de uma estrutura formal praticamente ubíqua no século XX. A tela não seria mais, portanto, uma superfície que mapearia e mediaría a representação do mundo concreto, mas unicamente os seus próprios limites, em uma alusão ao paradigma antinarrativo ou anti-histórico que marcaria a infraestrutura da visão, no sentido modernista. Krauss relaciona, no ensaio, além da estrutura formal já presente em pintores simbolistas do século XIX, alguns desenvolvimentos científicos que amparariam o argumento da primazia do sentido da visão, como a fisiologia e a fenomenologia. E, justamente, por se tratar de um "mito

IMAGEM 47 Uso do quadrado estruturalista em *Optical Unconscious*, 1993.

53 A ideia de “mito modernista”, que permeia boa parte dos ensaios compilados em *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, é tributária da abordagem estruturalista de Claude Lévi-Strauss. Nesse sentido, a categoria do mito seria capaz de sustentar contradições simultaneamente, uma espécie de “suspensão para-lógica” que determinadas culturas utilizam com a intenção de lidar com oposições. Ver LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

54 Damisch escreve o prefácio do livro originalmente publicado como *Le photographique: pour une théorie des écarts*. Tradução Marc Bloch e Jean Kampf. Paris: Editora Macula, 1990. Há traduções em português (Anne Marie Davée, editora Hucitec, 1998), alemão (Henning Schmidgen, editora Fink, 1998), espanhol (Cristina Zelich, editora Gustavo Gili, 2002) e russo (A. Shestakov, editora Ad Marginem, 2014).

55 KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge: The MIT Press, 1993. Traduções em espanhol (J. Miguel Esteban Cloquell, editora Tecnos, 1997), checo (Tomáš Pospiszyl, editora OSVU, 1998), francês (Michèle Veubret, editora Au même titre, 2002), alemão (Hans H. Harbort e Andreas Stuhlmann, editora Philo Fine Arts, 2011) e italiano (Elio Grazioli, editora ESBMO, 2008).

56 KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. *Formless: a user's guide* [L'Informe: mode de emploi]. Catálogo da exposição de mesmo título no Centro Georges Pompidou, Paris, de 22/05 a 26/08/1996. Nova Iorque: Editora Zone Books, 1997.

modernista”⁵³, a grade, para Krauss, tem a capacidade de abarcar, ao mesmo tempo, o viés materialista e lógico e as possibilidades de abstração e ilusão (o “Ser”, a “Mente” e o “Espírito”, para os artistas em questão). O meio pictórico, por fim, certamente não se resumiria mais uma vez à sua especificidade material, visto que apresenta camadas de depuração simbólica de caráter histórico e dialético.

O pensamento sobre a influência do mecanismo fotográfico nas artes visuais também é outro nóculo interpretativo em Krauss. Encarada como um “objeto teórico”, a fotografia seria portadora de uma lógica inserida na produção de trabalhos, não apenas na escolha do artista pelo uso da imagem fotográfica, mas também na mimese de sua estrutura operacional e de inserção de elementos simbólicos nos espaços, como rastros e manchas. Este é o conceito de *index*, desdobrado por Krauss nos ensaios “Notes on the Index: Seventies Art in America, Part I and II”, citados anteriormente. Outra maneira de pensar a produção artística “a partir da fotografia”, nas palavras de Hubert Damisch⁵⁴, é encontrada em “Reinventing the Medium”, ensaio que explora a potência do conceito de obsolescência, que, aplicado à interpretação de determinados meios, explicitaria as possibilidades de rearticulação e de abertura criativa para outros modos de fazer artístico.

Por fim, sucintamente, outros dois exemplos seriam o livro *Optical Unconscious*⁵⁵ e a exposição *L'Informe*, registrada no catálogo sob o título *Formless: a user's guide*⁵⁶. O primeiro retoma o quadrado estruturalista, fugindo dos paradigmas iconógrafo e formalista, com a intenção de abranger manifestações como o surrealismo e o legado duchampiano para as artes, em um jogo de oposição entre os termos figura e fundo, provenientes da *gestalt*, explicando por meio dele determinadas categorias artísticas do campo discursivo modernista: a colagem, o monocromo e as pinturas *all-over*, por exemplo. Entretanto, ao usar o conceito de inconsciente óptico, noção forjada por Walter Benjamin, a autora visa a

IMAGEM 48
Andy Warhol,
Oxidation Painting,
1978, 193 x 132 cm.
Obra explorada na
exposição *L'Informe*.

57 Ver: PERROTTA BOSCH, F. B. *Informes*. 2017. 168f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

58 “A structure, that is, some of the elements of which will produce the rules that generate the structure itself”. In KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, op. cit., p. 6-7.

contemplar as experimentações que escapariam dessa lógica por fundarem-se na estrutura do inconsciente. Partindo da teoria lacaniana do sujeito e, portanto, dos modos em que a linguagem opera para e no indivíduo, o meio seria também um elemento capaz de assimilar as fragmentações, incompletudes e antíteses tão comumente encontradas nas manifestações artísticas ao longo do século XX.

A noção de informe, originalmente explorada por Georges Bataille, foi o pilar para a exposição promovida pelo Centre Georges Pompidou, em 1996. Em termos gerais, o intuito da mostra era apontar certa genealogia de artistas e obras que lidam com o sentido de informe em seus trabalhos, como as fotografias surrealistas, as obras de Alberto Giacometti, Lucio Fontana, a recepção do trabalho de Jackson Pollock e também trabalhos de Robert Morris e Ed Ruscha. Ao tornar problemática a relação entre forma e conteúdo, o conceito de informe desnuda determinadas convenções de representação e, no limite, estrutura os modos de manifestação artística também do presente⁵⁷.

Portanto, o modo de perceber como o meio engendra variados aspectos da produção artística – não apenas vista singularmente em sua imanência, mas em possibilidade de comparação e, portanto, crítica – pode justificar a escolha da autora pelo embasamento teórico que usa para conceituar o termo. Em *A Voyage on the North Sea*, ao entendê-lo como um “conjunto de convenções”, partindo da premissa de uma estrutura recursiva (“uma estrutura cujos elementos produzirão as regras que gerarão a ela própria”⁵⁸), Krauss assume a impossibilidade de libertar-se do termo, devido à sua circunscrição ao debate sobre os modos de operação do trabalho artístico. Ao considerar o que o filósofo Stanley Cavell chama de “automatismo”, a autora enfatiza o sentido de improvisação: atitude que traria um espaço de liberdade ao artista frente às convenções dadas a um meio. Sendo esse, portanto, o “crivo” que mensuraria o grau de inovação, êxito ou insucesso de determinada experimentação. Nota-se que, à luz dessa abordagem,

59 “Condição de possibilidade” e “*a priori*” são noções que remetem ao sistema filosófico kantiano, intensamente explorado na obra de Foucault.

60 Além do discurso, Foucault posiciona o conceito *a priori* justamente na trama histórica: “O *a priori* não escapa à historicidade: não constitui, acima dos acontecimentos, e em um universo inalterável, uma estrutura intemporal; define-se como o conjunto das regras que caracterizam uma prática discursiva: ora, essas regras não se impõe do exterior aos elementos que elas correlacionam; estão inseridas no que ligam; e se não se modificam com o menor dentre eles, os modificam, e com eles se transformam em certos limiares decisivos. O *a priori* das positivities não é somente o sistema de uma dispersão temporal; ele próprio é um conjunto transformável”. É notável também a relação das “estruturas recursivas” mencionadas por Krauss com as “regras que estão inseridas no que ligam”, de Foucault, aludindo à caracterização do meio enquanto um conjunto de convenções. Muito provavelmente, Krauss tenha se amparado nesse “conjunto transformável” do *a priori* histórico de Foucault para fundamentar a necessidade de “reformulação dos meios”. FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 147.

61 Um dos exemplos mais diretos seria o evento *Still & Chew*, liderado pelo artista britânico John Latham, na escola de arte Saint Martins, em Londres, instituição em que era uma espécie de monitor, em 1966. Durante o trabalho, em meio a um grupo de alunos, Latham indicou que certas páginas do livro *Arte e Cultura*, de Greenberg, fossem mastigadas e depois cuspidas em um pote comum. Após essa atividade, os detritos dos papéis mastigados passaram por um banho químico, para conservar as características que essa massa havia adquirido e, por se tratar de um livro emprestado da biblioteca da escola, Latham foi solicitado a devolver o título. Após entregar o objeto-livro, o artista foi logo demitido da instituição. Thierry De Duve faz uma crítica muito interessante sobre esse “episódio” de Latham. Para o autor, essa postura frente ao legado do formalismo é decisiva na prática artística das últimas décadas. DUVE, Thierry De. “When Form Has Become Attitude - And Beyond.” In KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon (orgs.). *Theory in contemporary art since 1985*. Malden: Editora Blackwell Publishing, 2005, p. 28.

a compreensão, por parte do artista, sobre tais convenções deverá ser bastante nítida, fato que impulsiona Krauss a execrar determinados trabalhos que se fundamentam em instalações, justamente pela adesão irrefletida às implicações da prática. Entretanto, além do termo quase involuntariamente evocar as simplificadas leituras de Greenberg, a autora afirma que meio, simultaneamente, remete aos processos gerados pela introdução de uma “crítica pós-modernista” no campo da arte, relacionada às práticas convencionadas como “crítica institucional” e “*site specific*”, e que desembocaria, novamente, na quase ubiquidade das instalações de arte e nas experiências intermediárias. Finalmente, nesse ponto, Krauss assume e circunstancia o termo como conjunto de sobreposições técnicas, em seu sentido amplo, e, principalmente, composto pela construção do pensamento pactuada no modo de fazer artístico.

Em *Under Blue Cup*, esse mesmo sentido é retomado de modo mais articulado. Usando o conceito de “*a priori* histórico”, de Michel Foucault – que seria, em termos gerais, a condição de possibilidade⁵⁹ de variados autores abordarem, ao longo do tempo, um mesmo objeto, partilhando de um campo conceitual em comum, mediante procedimentos de “sucessão, estabilidade e reativação”⁶⁰ –, Krauss infere que Greenberg teria sido o primeiro a estabilizar o conceito de meio em uma unidade discursiva no período pós-guerra, justamente por sua abordagem centrada no suporte material e argumentada a partir da noção de autorreflexividade inerente ao modernismo. As reativações se dariam em uma diversidade de refutações a esse modelo ao longo das décadas seguintes, não apenas por parte de um campo filosófico e crítico, como na proposição do termo “automatismo”, de Cavell, mas também em iniciativas artísticas.⁶¹

Para a linguística estrutural, a formação de sentido dá-se pela justaposição de dois termos opostos, ou binários. Esse suporte lógico é chamado por Roland Barthes de *paradigma*. O paradigma da verticalidade, por exemplo, opõe as noções de “alto” e “baixo”. O meio, definido enquanto

IMAGEM 49 Quadrado estruturalista em *Under Blue Cup*, 2011.

uma “fundação para a possibilidade de representação”, um conjunto de regras, ou ainda como “lógica em vez de uma forma material”⁶², é situado em um paradigma entre os valores de *memória* e *esquecimento*. O aforismo “o meio é a memória” antagoniza a afirmação de Marshall McLuhan de que “o meio é a mensagem”, justo na medida da não especificidade do meio, no fato de sua “mensagem” sempre relacionar-se a um meio precedente. “O conceito que uso é que o *meio* é uma via para o artista, pintor, escultor, quem quer que seja, lembrar quem ele ou ela é, nos termos da história desse meio” Krauss afirma, “a divisão das artes que começa, de fato, na Idade Média, na qual você tem as guildas – dos escultores, pintores, produtores de vitrais – que eram aprendizes em guildas separadas e, enquanto um membro ou aprendiz de uma guilda, havia a percepção de quem você é”⁶³. Evidentemente, não se trata de um retorno aos sistemas medievais de produção artística que é defendido pela autora, mas do diálogo através das convenções trazidas, em cada meio, com a própria tradição.

Finalmente, Krauss retoma o quadrado estruturalista, situando o meio na posição entre os valores de memória e esquecimento, como já citado, e a instalação artística enquanto um eixo de não memória e não esquecimento – por negar o meio, conseqüentemente, nega-se a memória, embora os trabalhos em instalação trariam, na maior parte das vezes, elementos da pintura e escultura, como no exemplo das obras de Rebecca Horn, inferindo sua incapacidade de “esquecer”. Suporte técnico e *kitsch* são os outros termos do diagrama:

Para preencher o campo expandido, há o *kitsch* como a combinação de memória e seu oposto (não memória). Nessa posição, o *kitsch* opera a maneira pela qual as substâncias produzidas em massa (fórmica) copiam os originais artesanais (entalhes em madeira) que podem ser lembrados a partir da mais sutil falsificação. Por outro lado, a combinação de esquecimento e não esquecimento seria o

62 KRAUSS, Rosalind. *Under Blue Cup*, op. cit., p. 17.

63 BOIS, Yve-Alain. “Entrevista com Rosalind Krauss”. Tradução Leonardo Nones. *ARS (São Paulo)*, v. 16, n. 34, 23 dez. 2018, p. 38-39.

IMAGEM 50 John Latham, convite para o evento *Still & Chew*, 1966. O registro do trabalho de Latham é apenas o convite para o evento.

64 “To fill out the expanded field, there is kitsch as the combination of memory and its opposite (not-memory). In this position kitsch operates the way mass-produced substances (formica) fake the artisanal originals (wood carving) that they can only remember through the lightest of counterfeits. On the other side, the combination of forgetting and not-forgetting would be the technical support, where the need to forget exhausted mediums (like oil painting) nonetheless recalls moments in their histories”. In KRAUSS, Rosalind. *Under Blue Cup*, op. cit., p. 128.

65 Yve-Alain Bois descreve esse movimento como um “retorno” a Greenberg: “Outra parte do livro diz respeito ao *kitsch*, que você diz ser sobre memória e não memória. A intervenção do *kitsch* é, claro, um surpreendente retorno a Greenberg, nesse ponto do livro. É impactante! Algo profundamente enraizado! Porque, em sua juventude, você foi bastante próxima a Greenberg.” BOIS, Yve-Alain. “Entrevista com Rosalind Krauss”. Tradução Leonardo Nones. *ARS* (São Paulo), op. cit., p. 49. Greenberg é categórico sobre os efeitos do *kitsch* na cultura: “O *kitsch*, usando como matéria-prima os simulacros degradados e academicizados da cultura genuína, acolhe e cultiva essa insensibilidade, que é a fonte de seus lucros. O *kitsch* é mecânico e opera por fórmulas. É experiência vicária e sensações falsas. Muda de acordo com o estilo, mas permanece sempre o mesmo. É o epítome de tudo aquilo que é espúrio na vida de nosso tempo.” GREENBERG, Clement. “Vanguarda e kitsch”. In *Arte e cultura: Ensaio crítico*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 34.

suporte técnico, no qual a necessidade de esquecer os meios esgotados (como a pintura a óleo), no entanto, rememora momentos em suas histórias [...].⁶⁴

Krauss identifica a condição material do meio lançando mão do termo “suporte técnico”, pois, apesar de seu uso ser comumente associado aos meios de comunicação de massa (animações, filmes etc.), “suporte” elimina a relação direta com os meios tradicionais da arte, enquanto “técnico” opõe-se ao caráter artesanal proveniente deles. O paradigma enunciado atua sobre as possibilidades materiais múltiplas de que o artista contemporâneo pode se servir tanto para seguir com trabalhos em suportes físicos convencionais (*não esquecimento*), mas, especialmente, para explorar domínios físicos novos (*esquecimento*) como, por exemplo, a utilização da projeção em diapositivos feita por James Coleman.

Kitsch, termo conhecido do léxico greenberguiano, é assumido, por sua vez, como uma incapacidade de sustentação da operação do trabalho em seu sentido integral (o que, para Greenberg, seria o caráter *artesanal* trocado pelos modos industriais de produção), ou o esquecimento do manuseio dos meios, recorrendo a uma falsa memória, dissimulando sua materialidade. Seu aparecimento é justificado pela proeminência de seus efeitos nos debates sobre pós-modernismo e, consequentemente, na posterior deficiência de um meio operar na prática artística contemporânea.⁶⁵

A escolha por uma interpretação estruturalista é fundamentada pela autora precisamente com o exemplo do ensaio “Sculpture in the Expanded Field”, texto em que a ferramenta é utilizada e difundida a domínios para além das artes visuais. Ela afirma que a unidade criada pelo paradigma pode sustentar inúmeras permutações, admitindo a geração de uma infinidade de sentidos, e expandir-se a um conjunto, formando, portanto, o quadrado estruturalista. Por trás dessa operação, entretanto, há o esforço de sistematização ou organização de uma diversidade de manifestações que, em um primeiro olhar, seriam percebidas simplesmente por sua própria

66 No debate promovido pelos editores da revista *October*, por ocasião da Whitney Biennial, de 1993, Krauss e Hal Foster ingressam numa acalorada discussão com Benjamin Buchloh acerca da presença deste sentido de necessidade na arte produzida naquele momento, sobre a qual este afirma “Eu acredito que a produção cultural é a atividade humana mais superdeterminada: você produz a partir de um momento de restrição absoluta, não de um momento de grande acesso ou oportunidade.” Apesar de ambos, Krauss e Foster, concordarem em partes com a premissa, posicionam-se contra a interpretação dos trabalhos privilegiando-a, vista a crescente retro-influência de determinados artistas, instituições e críticos a partir da década de 1990 que, por vezes, esvaziam a “forma” para supostamente justificar seus trabalhos num campo discursivo politicamente induzido. “*I think cultural production is the most overdetermined human activity: you produce from a moment of absolute restriction, not from a moment of grand access or opportunity*”. BUCHLOH, Benjamin in BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; KOLBOWSKI, Silvia; KWON, Miwon; KRAUSS, Rosalind; “The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial”. *October*, Cambridge, v. 66, outono, 1993, p. 22.

67 “*The post-medium condition of our age resembles the radical dispersal of 70’s sculpture, as installation art now updated as relational aesthetics – both of them variants of institutional critique – opens contemporary practice to a profusion of forms joined by conceptual art’s contempt for specificity*.” In KRAUSS, Rosalind. *Under Blue Cup*, op. cit., p. 18.

68 Em uma entrevista recente, Krauss declara as contribuições trazidas pelo autor para sua formação, em especial sobre a sua adesão ao “formalismo”, modo interpretativo supostamente pejorativo: “Eu aprendi mais com Roland Barthes do que com qualquer outra pessoa. Barthes se esmerou a entender o que ele chamou o ‘gênio’ da fotografia em seu livro *A câmara clara*. Para mim, é um dos grandes momentos do pensamento sobre a essência da fotografia. Se admitirmos que o estruturalismo é uma forma de formalismo, fico feliz de ser uma formalista”. In HEGENBERG, Ivan Alexander. “Entrevista com Rosalind Krauss”. *DASartes*, v. 7, 2010, p. 44-48. Uma outra fonte para o pensamento de Krauss seria o trabalho do formalista, teórico e crítico literário soviético Viktor Shklovsky, ver SHKLOVSKY, Viktor. *Knight’s Move*. Tradução Richard Sheldon. Londres: Dalkey Archive Press, 2005.

variedade, pairando acriticamente, por assim dizer. Pode-se afirmar que tanto em “Sculpture in the Expanded Field” como em *Under Blue Cup* o discurso trata muito menos de determinar uma negação (da categoria de escultura no primeiro e, no segundo, da relevância dos meios artísticos) ou jogo opositivo (paisagem *versus* arquitetura, arte de instalação *versus* meio específico, respectivamente), mas, principalmente, resgata um campo conceitual comum, do qual a diversidade pode se originar. Vale ressaltar a noção de *necessidade* para Krauss, sendo essa o estímulo para tal multiplicidade de manifestações e, no limite, da própria expressão criativa, no sentido de sua inventividade e experimentação⁶⁶. Claramente, a promoção do diagrama não pretende abarcar universalmente os valores em jogo na cena contemporânea, embora, a partir da abordagem estruturalista, seja capaz de apresentar conceitos e proposições nos quais boa parte da produção atual ampara-se. A relação entre a dissipação da categoria de escultura durante a década de 1970 e a situação contemporânea de indiferenciação dos meios artísticos é comentada brevemente por Krauss:

A condição pós-meio de nossa época assemelha-se à dispersão radical da escultura dos anos 1970, quando a arte de instalação, atualmente atualizada como estética relacional – ambas variantes da crítica institucional –, abre a prática contemporânea para a profusão de formas reunidas pelo desprezo, proveniente da arte conceitual, à especificidade.⁶⁷

Roland Barthes também apresenta considerável influência para o pensamento da autora, especialmente no que diz respeito à noção de estrutura⁶⁸. Logo na introdução do livro *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* há a descrição sobre o mito dos Argonautas como alegoria da criação de estruturas semânticas. As ações de *substituir* e *nomear* as partes da embarcação são aquelas que garantiriam sua forma

e, conseqüentemente, conduziriam-na ao sucesso na empreitada.⁶⁹ De maneira análoga, a ideia de uma “reformulação” do meio artístico como modo de sustentação mnemônica dos trabalhos pode estar vinculada a comportamentos de substantivação de novas plataformas de trabalho (como a autora sugere com o termo “suporte técnico”) e de readequação das mesmas pelos meios tradicionais (por exemplo, no uso da fotografia inserida no trabalho em *slides* de James Coleman). Não por coincidência, a embarcação como alegoria também reaparece na obra de Marcel Broodthaers, *A Voyage on the North Sea*, tratada no livro homônimo, explorando nas “páginas” do filme o que a autora encara ser uma ficção da história modernista sobre o triunfo do objeto de arte com a sua identificação fundada na materialidade (o monocromo, os “objetos específicos”), mas que, por fim, revela as convenções decantadas inerentes a cada meio.

Outra relação bastante profícua encontrada pela influência de Barthes nos textos de Krauss, também explorada em seus estudos sobre fotografia, é a ideia de “mensagem conotada”, entendida como o modo pelo qual os códigos são lidos socialmente partindo de suas próprias convenções. O autor sugere que tais mensagens constituem-se como uma depuração construída ao longo do tempo, “seja por uma simbologia universal, seja por uma retórica de época, em suma, por uma reserva de estereótipos (esquemas, cores, grafismos, gestos, expressões, agrupamento de elementos)”⁷⁰. Esse tipo de encadeamento e analogias simbólicas pode aludir à noção de meio enquanto sobreposição de modelos que estruturam um campo de operação pautando-se em suas possíveis relações históricas e temporais. Seria, portanto, essa primeira constatação que traria o sentido de justaposição, mais especificamente, as possibilidades de montagem frente à teoria do fotograma, sugerida por Barthes em “O terceiro sentido” e citada por Krauss em “Reinventing the Medium”.

Comparativamente, Hal Foster⁷¹ parte do mesmo ponto crucial que Krauss: a recepção e interpretação da vanguarda em meados da década de

69 “Essa nave Argo é muito útil: ela fornece a alegoria de um objeto eminentemente estrutural, criado não pelo gênio, a inspiração, a determinação, a evolução, mas por dois atos modestos (que não podem ser captados em nenhuma mística da criação): a substituição (uma peça expulsa a outra, como num paradigma) e a nominação (o nome não está de modo algum ligado à estabilidade das peças): à força de combinar, no interior de um mesmo nome, nada mais resta da origem: Argo é um objeto sem outra causa a não ser seu nome, sem outra identidade a não ser sua forma”. In BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977, p. 52-53.

70 BARTHES, Roland. “A Mensagem Fotográfica” in *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 13.

71 Krauss foi a orientadora do processo de doutoramento de Foster na City University of New York, título obtido em 1990 com uma tese sobre o surrealismo. Desde 1991, Foster integra o corpo editorial da revista *October*, contribuindo com ensaios e edições especiais.

IMAGEM 51

Frank Stella, *Die Fahne hoch!*, 1959,
esmalte sobre tela,
308.9 × 184.9 cm.

1960 promovida pelos artistas norte-americanos, seus desdobramentos na *pop*, nas manifestações minimalistas, na arte conceitual, desaguardando nas práticas em performance e *site-specific*, o atravessamento de novos meios tecnológicos disponíveis em massa, como a popularização do vídeo e o acesso praticamente ubíquo ao equipamento fotográfico, além do advento de teorias sob a rubrica do “pós-moderno”, que guarneceriam determinadas práticas artísticas nas décadas seguintes. No entanto, sua acepção lida com as implicações do termo *meio* de um modo historicamente imbricado: “minha noção de diferenciabilidade do meio, que pressupõe um campo menos de oposições e negações conceituais *à la Krauss*, do que de similaridades e diferenças materiais, formais, convencionais e acima de tudo históricas”⁷².

Os meios são a um só tempo convenções sociais e contratos com substratos técnicos; são definidos e redefinidos dentro das obras de arte, num processo diferencial tanto de analogia com outros meios quanto de distinção destes – um processo que ocorre em um campo cultural que, vetorizado pelas forças econômicas e políticas, também está sujeito a uma redefinição contínua. [...] Essa questão do meio não é uma questão acadêmica, pois uma luta importante é travada entre esse tipo de prática ligada ao corpo e ao lugar e uma cultura do espetáculo que visa a dissolver todas essas percepções.⁷³

Krauss dispõe, em *Under Blue Cup*, cinco possibilidades narrativas que explicariam, em partes, esse processo de dispersão dos meios. São elas: os efeitos derivados da arte minimalista; as proposições provenientes da prática artística conceitual; a crescente importância do legado de Marcel Duchamp para as manifestações artísticas da segunda metade do século XX, vista como certa jurisprudência para tais práticas; a importação do pensamento francês ou da desconstrução em solo norte-americano; e a elaboração de teorias sobre novas mídias e sua relação com o desenvolvimento e massificação de tecnologias de comunicação. Essas frentes de interpretação serão

⁷² FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 12.

⁷³ *ibid.*

relacionadas a passagens da carreira intelectual da autora, com a intenção de promover um melhor entendimento sobre a condição de desmantelamento do meio artístico. A construção dessas narrativas no interior do argumento sobre o tema visa também a apontar determinados pontos cegos em sua proposição e, espera-se, delimitar o alcance e a relevância da leitura contemporânea dos trabalhos da autora.

Suspensões, dilatações e abreviações

A influência das formulações minimalistas para o processo que culminará na afirmação da existência de uma condição pós-meio em arte é reiterada nos textos de Krauss. Os “objetos específicos” de Donald Judd são o exemplo resgatado para amparar sua argumentação, como explicitado em *A Voyage on the North Sea*. É importante frisar de antemão que os desdobramentos da experiência minimalista não se findam na pura indefinição de meios condenada pela autora, mas são, antes, um feixe de práticas e de artistas, em sua maioria, norte-americanos, que lidavam com inquietações muito semelhantes. Ou seja, a pluralidade das manifestações encontrada a partir do fim daquela década abarca não só repercussões da auto-inspeção característica da tradição modernista, mas desagregações e re-combinações que têm notável influência na medida em que radicalizam o caráter experimental dos trabalhos, atuando sobre as relações com a escala, o espaço expositivo, o público e a percepção da criação artística. Desse modo, se pudermos caracterizá-lo enquanto movimento⁷⁴, a “gênese” do minimalismo não deve ser localizada nos anos 1960, mas entendida pelo prisma da retomada dos recursos vanguardistas naquele momento e que, como será visto, apresenta correspondência direta com a obra de Marcel Duchamp. Junto a isso, é imprescindível levar em conta os horizontes

⁷⁴ O termo foi introduzido por Richard Wollheim. Ver WOLLHEIM, Richard. “Minimal Art”. In BATTCKOCK, Gregory. *Minimal Art – A Critical Anthology*. Nova York: E. P. Dutton, 1968, p. 222. Originalmente publicado pela revista *Arts* (v. 39, n. 4, janeiro, 1965).

econômico e cultural dos Estados Unidos, em franca ascensão e impulso, que foram importantes pontos de sustentação para a produção em questão.

Embora em termos bastante amplos e com insuficiências conceituais sobre a inovação da experiência minimalista, é possível afirmar que o espaço transcendental reservado à arte é cindido por suas práticas, recusando os traços gestuais da categoria escultórica tradicional e também a indefinição espacial da escultura abstrata, reorientando, portanto, qual seria o seu lugar. Sem a transcendentalidade ou o espaço emancipado supostamente garantido à arte, o sujeito é direcionado à experiência do “aqui e agora” – não à toa existe o acento na presença e nos corpos –, que o impulsiona a investigar suas próprias condições perceptivas encetadas pelo objeto minimalista particular em uma local determinado, o que, consequentemente, esgarça os limites entre as artes que enfatizam a temporalidade (filme, por exemplo) e aquelas que supostamente trariam consigo o sentido de transcendentalidade na presença (como a pintura), nos termos de Michael Fried⁷⁵. Derivam dessa lógica algumas manifestações – como a arte processual, *body art*, performance e *site specific* – que se preocupam com o sentido da duração dos trabalhos, bem como de sua recepção. Assim, seus limites não se dariam apenas nas artes visuais, mas estariam relacionados a outros campos, basta pensar na produção de Philip Glass, John Cage, Yvonne Rainer e Robert Wilson.

Krauss apresenta uma extensa reflexão sobre o estatuto da categoria da escultura desde o final do século XIX às décadas mais recentes. “Allusion and Illusion in Donald Judd” (um de seus primeiros textos sobre arte publicados)⁷⁶, *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith* (publicação em livro de sua tese de doutoramento sobre o escultor David Smith)⁷⁷, *Passages in Modern Sculpture* (texto que re-ordena a produção escultórica moderna)⁷⁸, o já citado “Sculpture in the Expanded Field”, “No More Play” (sobre a figura do primitivo nas obras de Giacometti)⁷⁹, *Richard Serra/Sculpture* (catálogo da exposição do artista organizada pela

75 FRIED, Michael. “Art and Objecthood”, op. cit.

76 KRAUSS, Rosalind. “Allusion and Illusion in Donald Judd”. *Artforum*, Nova York, v. 4, n. 7, maio, 1966. O ensaio foi republicado na coletânea KRAUSS, Rosalind. *Perpetual Inventory*. Cambridge: The MIT Press, 2010, p. 91-100.

77 KRAUSS, Rosalind. *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith*. Cambridge: The MIT Press, 1971.

78 KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge e Nova York: The MIT Press e Viking Books, 1977.

79 KRAUSS, Rosalind. “No More Play”. In *Primitivism in 20th Century Art: The Affinity of the Tribal and the Modern*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1984. O texto foi republicado em KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, op. cit., p. 42-85.

autora)⁸⁰, *Robert Morris: The Mind/Body Problem* (curadoria e organização do catálogo da retrospectiva do artista feita pelo MoMA)⁸¹, *David Smith: A Centennial* (edição do catálogo na comemoração do centenário do artista)⁸² e “Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”⁸³ são alguns dos exemplos da produção da autora.

No último ensaio, há uma relevante reflexão sobre os rumos tomados por alguns museus europeus e norte-americanos diante das influências que a prática minimalista produziu sobre os modos de exibição do trabalho artístico, que acarretavam uma correspondência arriscada desse com o próprio espaço expositivo. Krauss narra sua visita ao *Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris* e chama atenção para a preocupação da instituição em tornar o espaço compatível a obras como as de Dan Flavin e Carl Andre, por exemplo, liberando as paredes de trabalhos, lustrando as superfícies etc. Entretanto, o que a autora percebe é um protagonismo muito maior dado ao espaço expositivo do que à obra em si, ou seja, os trabalhos acabariam municiando o museu com uma “presença poderosa”, fomentada pelo estímulo à sua experiência. Krauss menciona, embora não cite os títulos, duas obras de Flavin nas quais a percepção seria direcionada aos limites da galeria em que estavam dispostas, um “espaço grandiloquente, embora vazio”, tornando sua experiência um contato com com o próprio museu “enquanto um edifício, de certo modo, um objeto”⁸⁴.

Referindo-se diretamente à ideia de reificação das manifestações culturais em um cenário tardo-capitalista (“reprogramação cultural”) encontrada no ensaio “Postmodernism, or The Cultural Logic of the Late Capitalism”⁸⁵, de Fredric Jameson, Krauss analisa os efeitos do discurso dos anos 1960 sobre o fim das artes, a partir do advento das práticas minimalista, relacionando o papel dos museus para esse novo formato de experiência artística até o início da década de 1990, além da crescente complexidade financeira das instituições (como venda das coleções, ingresso no mercado etc.) e das novas atribuições e reformulações das

80 KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra/Sculpture*. Nova York: Museum of Modern Art, 1986.

81 KRAUSS, Rosalind. “The Mind/Body Problem: Robert Morris in series (1994)”. In BRYAN-WILSON, Julia (Ed.). *October Files 15: Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013, p. 65-109.

82 ANFAM, David; KRAUSS, Rosalind (orgs.). *David Smith: A Centennial*. Nova York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2006.

83 KRAUSS, Rosalind. “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”. *October*, Cambridge, v. 54, outono, 1990, p. 3-17.

84 KRAUSS, Rosalind. “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, op. cit., p. 4.

85 JAMESON, Fredric. “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”. *New Left Review*, n. 146, julho-agosto, 1984, p. 53-93. Há a tradução em português JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

funções no campo artístico⁸⁶. Grosso modo, aderindo à ideia de museu como um “hiperespaço”, em que a experiência seria convertida em uma sensação atordoante de euforia, o sujeito seria cada vez mais fragmentado e tecnologizado, fenômeno que ocorreria paralelamente também com o museu. Se, por um lado a autora assume os desdobramentos promovidos pelo minimalismo para a relação fenomenológica com o corpo, por outro, seus preceitos impulsionariam boa parte da arte à reificação, atuando na dimensão serial, “de múltiplos sem original”. Sua hesitação ao alcance do minimalismo, portanto, torna-se bastante notável.

Outro fator relevante é que, embora exista uma considerável proficuidade de trabalhos minimalistas, nos textos da autora que olham em retrospecto para o minimalismo no sentido de sua contribuição à “condição pós-meio” há uma abordagem partindo exclusivamente de sua produção textual, a saber, o texto “Specific Objects”⁸⁷, de Judd. No ensaio, de certo modo, Judd parte do positivismo depositado na pintura, em termos greenberguianos, com o sentido de subsunção aos seus valores. Percorrendo os *ready-mades* de Duchamp, as *assemblages* de Rauschenberg e as *shaped paintings* de Stella, todos exemplos atacados por Greenberg, o artista busca romper com a lógica da autonomia, levando-a ao seu limite ao declarar os trabalhos simplesmente “objetos no espaço real”. Essa ampliação da atividade artística (o trabalho “só precisa ser interessante”), em um sentido de ruptura vanguardista, vai de encontro à valoração qualitativa da obra de arte em Greenberg, fundada no refinamento estético.

Krauss estava ciente das complicações presentes na formulação de Judd e era especialmente reativa às supostas falta de ilusionismo e cristalina literalidade do objeto minimalista, como registra no ensaio “Allusion and Illusion in Donald Judd”. Em “Specific Objects”, o artista infere que “o trabalho tridimensional provavelmente se dividirá em um sem-número de formas”, pois encara pintura e escultura como categorias dadas, ou seja, formas estabelecidas que poderiam ser transgredidas. Entretanto, no

86 Sobre o papel do curador, Krauss afirma: “Pelo o que sabemos atualmente de outras industrializações, podemos dizer que produzir esse ‘produto’ [museu] com eficiência exigirá não apenas o desmembramento de unidades produtivas mais antigas, mas implicará o aumento da tecnologização (através de sistemas de dados baseados em computador) e a centralização das operações em todos os níveis – como, por exemplo, o curador não mais atuando como pesquisador, escritor, diretor e produtor uma exposição, mas cada vez mais especializado-se em preencher apenas uma dessas funções. Também exigirá o aumento do controle de recursos na forma de objetos de arte que podem ser introduzidos em circulação de maneira barata e eficiente.” *“Now from what we know from other industrializations, we can say that to produce this ‘product’ efficiently will require not only the break-up of older productive units – as the curator no longer operates as combined researcher, writer, director, and producer of an exhibition but will be increasingly specialized into filling only one of these functions – but will entail the increased technologization (through computer-based data systems) and centralization of operations at every level. It will also demand the increased control of resources in the form of art objects that can be cheaply and efficiently entered into circulation.”*. In KRAUSS, Rosalind. “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, op. cit., p. 15.

87 JUDD, Donald. “Specific Objects”. In JUDD, Donald. *Complete Writings 1959-1975*. Nova York: Judd Foundation, 2015, p. 181. Originalmente publicado na revista *Arts Yearbook* (n. 8, 1965). Há a tradução para português em FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 96-106.

interior do argumento sobre a condição pós-meio, é patente a carência de uma matização sobre as práticas minimalistas, à parte de Judd, com o seu vibrante potencial emancipador para boa parte da arte posteriormente produzida. Evidentemente, não se desprezam aqui as contribuições do artista para, de fato, tornar o minimalismo um vetor de produções, mas, diante dos fatores que engendram o meio artístico, e em sua pretensão de não reduzi-lo a uma lógica monolítica, Krauss desconsidera contribuições paralelas. Os escritos de Robert Morris são um bom ponto de comparação, especificamente “Notes on Sculpture”⁸⁸, que atestam a pluralidade de proposições do período.

Diferentemente de Judd, evitando a negação de formas tradicionalmente determinadas, Morris assimila a categoria de escultura e desenha os desenvolvimentos do minimalismo a partir dela, criando certa suspensão da dicotomia entre a literalidade do minimalismo de Judd e a exigência de autonomia proclamada por Greenberg. Morris enxerga uma possibilidade de “liberação” da escultura, ao mesmo tempo que entende que as práticas contemporâneas estariam limitando um novo campo de atuação. Hal Foster entende, por sua vez, que, ao abarcar as contradições provenientes do período, Morris apresenta uma argumentação com mais nuances, uma vez que “o minimalismo é uma contração da escultura até se tornar um puro objeto modernista e, ao mesmo tempo, uma expansão da escultura para além do reconhecimento”⁸⁹.

Conforme mencionado, a única indicação direta a Judd é feita em *A Voyage on the North Sea*, embora em outros ensaios o termo “objeto específico” aluda diretamente ao artista⁹⁰. Sua descrição é bastante sucinta:

Existia, de fato, uma narrativa sobre esse fim, à qual Broodthaers era especialmente sensível, entre o final da década de 1960 e os primeiros anos da década de 1970. Essa era a história de um modernismo aguerridamente reducionista que, restringindo a pintura ao que se

88 MORRIS, Robert. “Notes on Sculpture”. In BATTCKOCK, Gregory. *Minimal Art – A Critical Anthology*. Nova York: E. P. Dutton, 1968, p. 222. Ao todo, Morris escreveu quatro partes das suas “notas”, sendo as três primeiras publicadas na revista *Artforum* (v. 4, n. 6, fevereiro, 1966, v. 5, n. 2, outubro, 1966, e v. 5, n. 10, junho, 1967, respectivamente) e a última em sua coletânea *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge: The MIT Press, 1993).

89 FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014, p. 61.

90 Krauss utiliza-se do termo específico no contexto do pós-minimalismo para justamente sinalizar a virada do *específico* para o *geral*, encontrada em “Art and Philosophy”, de Kosuth, embora essa argumentação esteja originalmente presente nos trabalhos de Thierry de Duve. A autora foi a revisora do sexto capítulo e também traduziu para o inglês o primeiro, sexto e sétimo capítulos do livro. Ver DUVE, Thierry de. “The Monochrome and Black Canvas”. In DUVE, Thierry de. *Kant After Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1996, p. 199.

anunciou como a essência do meio – a saber, a condição plana –, havia de tal maneira contraído-a que, subitamente, refratada pelo prisma da teoria, ela emergiu do outro lado da lente não apenas virada do avesso, mas transformada em seu oposto. E a história continua: se as telas negras de Frank Stella mostraram como a pintura aparentaria, uma vez materializada em sua planeza sem restrições – essa suposta essência era entendida como nada mais do que uma inerente característica física –, elas anunciaram a Donald Judd que a pintura havia se tornado um objeto tridimensional como qualquer outro. Posteriormente, ele argumentaria, com nada mais diferenciando a pintura da escultura, a distinção de ambas como meios específicos foi levada a cabo. O nome dado por Judd aos híbridos que se formariam a partir desse colapso era “Objetos Específicos” [*Specific Objects*].⁹¹

Em *Under Blue Cup*, a autora posiciona mais contundentemente seu argumento sobre as narrativas que desmantelariam os meios tradicionais, sem a menção a Judd: “A primeira [narrativa] era a do pós-minimalismo e sua rejeição ao objeto literal minimalista – as caixas, as placas, os tubos fluorescentes – como todas as coisas que podem ser compradas e vendidas. Em 1973, Lucy Lippard chamou essa dispersão coletiva de ‘desmaterialização do objeto de arte’”⁹². Como nota Hal Foster, no início de sua carreira, Krauss não se preocupa de imediato com os processos históricos que culminaram nesse cenário: “não estou muito preocupada aqui com a gênese dessa condição nas artes visuais, seus processos históricos, tanto quanto com sua estrutura interna como agora encontramos em uma variedade de obras”⁹³. Todavia, fica evidente a escolha de uma parcela reduzida do que se conhece por minimalismo, com o intuito de aparar sua argumentação.

Em *O retorno do real*, o autor endereça a questão do desmantelamento da noção de meio, embora sem o mesmo protagonismo dado por Krauss, unindo análises mais abrangentes e historicamente demarcadas. Foster situa o dilema, suportado no signo artístico das manifestações de ponta dos anos 1960, entre a continuidade da lógica da autonomia da arte ou assumir

91 “There was, indeed, a narrative about this end to which Broodthaers was especially sensitive in the late 1960s and early ‘70s. This was the story of a militantly reductive modernism that, by narrowing painting to what was announced as the medium’s essence - namely flatness - had so contracted it that, suddenly, refracted by the prism of theory, it had emerged from the other side of the lens not simply upside down but transformed into its opposite. If, the story goes, Frank Stella’s black canvases showed what painting would look like once materialized as unrelievedly flat – their supposed essence understood as nothing more than an inertly physical feature – they announced to Donald Judd that painting had now become an object just like any other three dimensional thing. Further, he reasoned, with nothing any longer differentiating painting from sculpture, the distinctness of either as separate mediums was over. The name that Judd gave to the hybrids that would form out of this collapse was ‘Specific Objects.’” In KRAUSS, Rosalind. “‘A Voyage on the North Sea’ Art in the Age of the Post-Medium Condition”, op. cit., p. 9-10.

92 “The first was postminimalism and its rejection of the minimalist literal object – the boxes the slabs the fluorescent tubes – as so many things to be bought and sold. In 1973, Lucy Lippard called this collective dismissal ‘the dematerialization of the art object’”. In KRAUSS, Rosalind. *Under Blue Cup*, op. cit., p. 20. A referência é o título do livro LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1997.

93 KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Op. cit., p. 210.

IMAGEM 52 Mel Bochner, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*, 1966.

a dispersão, engendrada pelo “campo ampliado”, de práticas que apontava para um horizonte cada vez mais textual e atravessado pelos signos e veículos da cultura de massa, seja pelo que se convencionou enunciar como “arte conceitual” ou pelo re-exame das posições entre sujeito e do objeto promovido por artistas do período, cada vez mais em contato com a esfera teórica e crítica. Essa tensão reflete-se não só nas artes visuais, mas também seria abarcada por outros campos da cultura, como o cinema estrutural de Michael Snow e Paul Sharits, e o cinema da *nouvelle vague*, de Jean-Luc Godard, por exemplo. O autor afirma:

O minimalismo rompe com o modernismo tardio por meio de uma retomada parcial da vanguarda histórica, mais especificamente sua ruptura com as categorias formais da arte institucional. Para entender o minimalismo – ou seja, para entender sua importância para a arte de ponta de sua época em diante – as duas partes dessa equação têm de ser apreendidas simultaneamente.⁹⁴

Apesar da tentativa de Krauss de incorporar esses diversos fatores sob a égide de uma condição pós-meio, é possível perceber, em sua descrição dos processos formadores de tal condição, abordagens pouco rentes às particularidades de trabalhos que redimensionariam a relação do artista com o seu modo de fazer. Evidentemente, é bastante desafiadora a tentativa de mediar os diversos cruzamentos entre fenômenos como a arte “pós-modernista” (encarada aqui, de modo amplo, como a arte que se debate contra o encerramento de suas práticas diante de preceitos canônicos do modernismo), a profusão teórica, especialmente sob a rubrica do pós-estruturalismo, e as transformações de uma sociedade traumatizada por um século cindido por guerras mundiais e por sua estrutura econômica e seu sistema de garantias sociais cada vez mais rarefeitos. Expondo de outro modo, o arco histórico criado pela autora enfatiza a negatividade

⁹⁴ FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014, p. 66.

de aspectos bastante específicos da produção artística da segunda metade do século XX, deixando de lado o exame da coexistência de fenômenos contraditórios de determinadas propostas que, olhadas em retrospecto, provaram-se profícuas.

Foster aponta, por exemplo, que o minimalismo, em sua guinada fenomenológica, deixa de fora ou considera anterior a percepção do sujeito em relação aos campos da história, linguagem, sexualidade e poder. Apesar de considerar que o encerramento do minimalismo em uma “crítica integral” do sujeito seja uma exigência anacrônica, vê nessas limitações históricas e ideológicas os elementos que uma parcela de seus seguidores e detratores puderam explorar. Por não considerar o sujeito em termos abstratos, mas levando em conta seu posicionamento linguístico e sexual, por exemplo, as críticas ao minimalismo (e, claro, às demais manifestações contemporâneas) fomentaram parte da posterior arte feminista. Durante as décadas de 1970 e 1980, artistas como Martha Rosler, Silvia Kolbowski, Barbara Kruger e Sherrie Levine investigaram e levaram a um patamar prático as críticas às representações e construções do feminino feitas pela cultura de massa, psicanálise e pela própria tradição artística.

Segundo Krauss, dentre as manifestações mais influentes da década de 1960, o conjunto de práticas artísticas voltadas para a dimensão textual, sob a rubrica da “arte conceitual”, revelou-se uma das narrativas que corroboraram com o processo de dissolução dos meios. Se, com o minimalismo, as declarações de Judd são cruciais para sustentar seu argumento, Joseph Kosuth é o artista emblemático para fundamentar a condição pós-meio. Influenciada pelos estudos desenvolvidos por Thierry de Duve, Krauss indica um desdobramento quase imediato do raciocínio do conceito de *específico* em Judd na ideia da *generalidade* da arte, descrita por Kosuth: “foi Joseph Kosuth quem rapidamente viu que o termo correto para esse desdobramento paradoxal da redução modernista não era *específico*, mas *geral*”⁹⁵. De fato, Judd afirma:

95 “It was Joseph Kosuth who quickly saw that the correct term for this paradoxical outcome of the modernist reduction was not specific but general”. In KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, op. cit., p. 10.

Três dimensões são o espaço real. Esse fato elimina o problema do ilusionismo e do espaço literal, o espaço dentro e em torno das marcas e das cores – o que significa libertar-se de uma das mais significativas e contestáveis relíquias da arte européia. Os diversos limites da pintura já não estão mais presentes. Um trabalho pode ser tão potente quanto em pensamento. O espaço real é intrinsecamente mais potente e específico do que a pintura sobre uma superfície plana. Obviamente, qualquer coisa em três dimensões pode ter qualquer forma, regular ou irregular, e pode ter qualquer relação com a parede, o chão, o teto, a sala, as salas e o exterior, ou absolutamente nenhuma. Qualquer material pode ser usado, como é ou pintado.⁹⁶

A passagem já delimita algumas proposições que seriam inerentes ao que se caracterizou por arte conceitual, especialmente no reposicionamento dos trabalhos de uma categoria de objeto para a possibilidade de sua definição linguística (“um trabalho pode ser tão potente quanto em pensamento”). Essa operação colocaria em suspensão diversos aspectos do objeto de arte, como a sua condição de visualidade e de circulação e distribuição no mercado. Além disso, sua abordagem acerca do fazer artístico (“qualquer material pode ser usado”) sinaliza determinadas redefinições do papel do autor – adotando “A Morte do Autor”(1968)⁹⁷, de Roland Barthes, como paradigma – que, conseqüentemente, reorganizam as premissas de recepção dos trabalhos, modificando, portanto, a estrutura do próprio público.

Afirmando a emancipação do artista em relação ao espaço ilusionista da tradição européia, Judd também prescinde, no limite, da possibilidade de relações entre as obras e a próprio espaço que as contém. Essa reposição dos paradigmas da visualidade, levada ao extremo ao longo das décadas seguintes, torna-se um ponto de profundo conflito para Krauss. Na forte condenação do fenômeno das instalações de arte presente no livro *Under Blue Cup*, a autora compara as dimensões do espaço expositivo às paredes de uma piscina, na qual o olho pode percorrer as “superfície de resistência”⁹⁸ que estariam em contato com as obras, impulsionando o sujeito a assumir

96 JUDD, Donald. “Objetos Específicos”. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 130.

97 BARTHES, Roland. “A Morte do Autor”. In *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

98 “Para mim, o artista emerge como uma figura extraordinária, que nos força a confrontar o cubo – referido por mim em certo ponto do livro como uma piscina –, de modo a afastá-lo da ideia do museu como palácio, mausoléu. Uso essa imagem pensando nos limites de uma piscina. Elas não apenas limitam o campo, mas também formam uma superfície sólida, uma superfície compacta contra a qual você, como nadador, se impulsiona a fim de retornar através da água.” BOIS, Yve-Alain. “Entrevista com Rosalind Krauss”. Tradução Leonardo Nones. *ARS (São Paulo)*, v. 16, n. 34, 23 dez. 2018, p. 30-31.

IMAGEM 53 Esquema de Thierry de Duve, 1999.

99 Alguns trabalhos que podem aludir a esse desdobramento ao longo da carreira da autora são: *“Passages in Modern Sculpture”* (op. cit., 1977), *“Notes on the Index: Seventies Art in America, Part I and II”* (op. cit., 1977), *“Sculpture in the Expanded Field”* (op. cit., 1979) e *“Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”* (op. cit., 1990).

100 *“Judd’s notion of specific objects seems to me, paradoxically, a very Greenbergian defense against Greenberg’s dictum about the separation of mediums. Let me draw a little schema. Here is the overlapping of painting and sculpture, where all the work Judd talks about in his article, including his own, can be located. Greenberg reads this area as being both painting and sculpture, and that’s how he validates the work of Anne Truitt, for example. But Judd attempts to isolate this area, to read its content as being neither painting nor sculpture, and to autonomize it by giving it a new name, just as specific as painting and sculpture, but brand new: Specific Objects, precisely. It’s as if he did this schema, here. And then comes Kosuth, and he says, ‘Away with the specific, and away with morphological grounds altogether, away with perception; take the concept and make it art in general’”. DUVE, Thierry de. “Conceptual Art and the Reception of Duchamp”. In BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon (orgs.). *The Duchamp Effect*. Cambridge: The MIT Press, 1999, p. 220.*

o espaço expositivo, enquanto elemento crucial para a prática artística, e o jogo institucional que invariavelmente as acompanha. Fica evidente a reação da autora aos diversos argumentos sobre a possível “morte do cubo branco”, enunciada desde o fim dos anos 1960 naquele contexto, tendo como modelo mais radical os já citados ensaios de Brian O’Doherty. Em vista disso, vale apontar a ligação entre o meio artístico e o espaço expositivo abarcada pela “condição pós-meio”, endereçando também a análise dos processos de transformação sofridos pelo museu e, em sentido amplo, por todas as possíveis categorias de espaço expositivo, embora, no presente trabalho, o desenvolvimento dessa perspectiva esteja implícita.⁹⁹

Thierry de Duve aponta para a relação direta entre Judd e Kosuth, este citando em diversos textos as realizações do primeiro, que sinaliza o momento crucial para a indiferenciação dos meios artísticos:

A noção de objetos específicos de Judd parece-me, paradoxalmente, uma defesa bastante greenbergiana contra o próprio dito de Greenberg sobre a separação dos meios. Deixe-me desenhar um pequeno esquema. Aqui está a sobreposição da pintura e da escultura, em que todo o trabalho sobre o qual Judd fala em seu artigo, incluindo o seu, pode ser localizado. Greenberg lê essa área como sendo pintura e escultura – é assim que ele valida o trabalho de Anne Truitt, por exemplo. Mas Judd tenta isolar essa área, ler seu conteúdo como não sendo nem pintura nem escultura, e autonomizá-la, dando-lhe um novo nome, tão específico quanto pintura e escultura, mas totalmente novo: *Objetos específicos*, precisamente. É como se ele fizesse esse esquema aqui. E, por sua vez, Kosuth diz: “Livre-se do específico e livre-se completamente dos fundamentos morfológicos, livre-se da percepção – use o conceito e faça arte em geral.”¹⁰⁰

Realmente, essa é a afirmação de Joseph Kosuth documentada em diversos livros, ensaios e trabalhos acadêmicos que tratam das manifestações do período:

Ser um artista agora significa questionar a natureza da arte. Se alguém está questionando a natureza da pintura, não pode estar questionando a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou a escultura), ele está aceitando a tradição que a acompanha. Isso porque a palavra arte é geral e a palavra pintura é específica. A pintura é um tipo de arte. Se você faz pinturas, já está aceitando (sem questionar) a natureza da arte. Nesse caso se aceita a natureza da arte como sendo a tradição européia de uma dicotomia pintura-escultura. A objeção mais forte que se pode fazer contra uma justificação morfológica para a arte tradicional é que as noções morfológicas da arte incorporam um conceito *a priori*, subentendido, das possibilidades da arte. Mas tal conceito *a priori* da natureza da arte (como sendo separado das proposições de arte analiticamente enquadradas ou “trabalho”, que discutirei mais tarde) torna de fato, *a priori*, impossível questionar a natureza da arte. E esse questionamento da natureza da arte é um conceito muito importante na compreensão da função da arte.¹⁰¹

É evidente a hostilidade aos meios artísticos tradicionais na passagem, atribuindo a eles a herança européia de que boa parte dos artistas norte-americanos dessa geração tem a intenção de se livrar. Apesar das incongruências e tautologias geradas ao parear arte e filosofia, as premissas levantadas por Kosuth sobre a concepção do trabalho de arte não reúnem toda a dimensão experimental adotada no período, o que as torna sintoma quando inseridas na argumentação de Krauss quase meio século depois. A radicalidade em dotar o artista de um caráter investigativo sobre a natureza e função da arte, partindo de uma parcial negação ao legado que a constitui, certamente endossa o argumento da existência da condição pós-meio, no entanto, é imprescindível levantar outras abordagens que reforcem o

101 Entrevista de Kosuth a Arthur Rose (“Four Interviews”, *Arts Magazine* 43, n. 4, fevereiro, 1969, p. 23). A tradução desse trecho encontra-se em KOSUTH, Joseph. “A arte depois da filosofia”. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 217.

102 O conceito de proposição analítica ou *a priori* é utilizado também por Kosuth a partir dos estudos em lógica de A. J. Ayer (*Language, Truth, and Logic*, Nova York, Dover, 1946, p. 78), que, por sua vez, baseia-se no sistema filosófico kantiano. Curiosamente, a *Crítica da faculdade de julgar*, de Kant (Petrópolis, Editora Vozes, 2016) apresenta a fundamentação do pensamento crítico de Greenberg, a quem Kosuth opõe-se veementemente: “A arte formalista (pintura e escultura) é a vanguarda da decoração e, a rigor, seria possível afirmar de maneira razoável que a sua condição artística é tão reduzida que para todos os propósitos funcionais nem mesmo se trata de arte, mas de puros exercícios no campo da estética. Clement Greenberg é, acima de tudo, o crítico do gosto. Por trás de cada uma de suas decisões há um juízo estético, sendo que esses juízos refletem o seu gosto. E o que o seu gosto reflete? O período em que ele cresceu como crítico, o período ‘real’ para ele: os anos 50”. In KOSUTH, Joseph. “A arte depois da filosofia”, op. cit., p. 215.

103 FLYNT, Henry. “Concept Art”. In YOUNG, La Monte (org.). *An Anthology of Chance Operations*. Nova York: La Monte Young & Jackson Mac Low, 1963.

104 KOSUTH, Joseph. *Sixth Investigation 1969 Proposition 14*. Colônia: Gerd de Vries/Paul Maenz, 1971.

105 LEWITT, Sol. “Paragraphs on Conceptual Art”. *Artforum*, Nova York, v. 5, n. 10, junho, 1967, p. 56-57. A tradução em português encontra-se em “Parágrafos sobre Arte Conceitual”. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Op. cit., p. 176-181.

106 LEWITT, Sol. “Sentences on Conceptual Art”. *Art & Language*, Chipping Norton, v. 1, n. 1, maio, 1969, p. 11-13. A tradução em português encontra-se em “Sentenças sobre Arte Conceitual”. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*, op. cit., p. 205-207.

107 BUCHLOH, Benjamin. “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”. *October*, Cambridge, v. 55, inverno, 1990, p. 105-143. O ensaio também foi publicado no livro BUCHLOH, Benjamin. *Formalism and Historicity - Models and Methods in Twentieth-Century Art*. Cambridge: The MIT Press, 2015, p. 409-470.

caráter complexo de tal conjuntura. Como visto, se, para a autora, o próprio meio parte de um *a priori*¹⁰² histórico, os desdobramentos da investigação sobre o contexto de sua dissolução não se encerram simplesmente em um jogo de oposições.

A origem do termo “arte conceitual” apresenta diferentes versões, fato que corrobora com a perspectiva da impossibilidade de se organizar um feixe de práticas tão diversas sob a rubrica de movimento. Henry Flynt intitula-se o criador do termo, registrando seu uso em 1961 no ensaio “Concept Art”¹⁰³. A autoria também é contestada por Edward Kienholz, com sua série *Concept Tableaux* (1963), além do próprio Joseph Kosuth, em *Sixth Investigation 1969 Proposition 14*¹⁰⁴, em que afirma ter usado a palavra “conceitual” pela primeira vez. Por fim, Sol LeWitt, nos textos “Paragraphs on Conceptual Art”¹⁰⁵ (1967) e “Sentences on Conceptual Art”¹⁰⁶ (1969), fornece o registro mais comumente aceito sobre as ideias que concentrariam as diretrizes principais da arte conceitual.

Lidando com um espectro historicamente muito mais amplo em comparação às formulações de Kosuth e também de Krauss, em “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”¹⁰⁷, o historiador de arte Benjamin Buchloh traça certa linhagem de artistas que estariam desde o início da década de 1960 em um processo de redimensionamento dos trabalhos artísticos que apontaria para experiências “proto-conceituais”. Boa parte das articulações promovidas por artistas conceituais partiria justamente da interpretação de trabalhos minimalistas e não estaria vinculada ao paradigma da escultura, com os trabalhos de Sol LeWitt, mas também ancoradas no desenvolvimento da pintura, partindo das experimentações de Frank Stella.

Buchloh descreve a exposição *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*, desenvolvida em 1966 por Mel Bochner. Reunindo uma geração de artistas que se tornariam conhecidos posteriormente por sua abordagem “conceitual”, a mostra

consistia em diversos trabalhos (desenhos, esquemas, tabelas, documentos, entre outros) apresentados apenas em fotocópias depositadas em fichários sobre pedestais ao centro do espaço expositivo. Para o autor, apesar de não ser aconselhável superestimar a importância do evento, o modo pragmático com o qual os trabalhos foram exibidos indica a constante preocupação daquela geração de artistas com as transformações do espaço expositivo, nos formatos de exibição e nos materiais empregados, além do próprio objeto de arte, alvo das experimentações minimalistas promovidas anteriormente. O autor também menciona a forte ligação de Kosuth com o conjunto de textos e manifestações artísticas de Donald Judd para enfatizar a influência da proposta minimalista para o desenvolvimento das especificidades de sua arte conceitual.

Todavia, Krauss não descarta a produção de determinados artistas provenientes desse cenário “pós-minimalista”. Em seu contundente “Sense and Sensibility”¹⁰⁸, um ensaio de 1973 em que analisa em retrospecto a produção artística da década de 1960, a separação das categorias “minimalista” e “pós-minimalista” é colocada em questão. Em uma apreciação bastante rente às inquietações do período, a autora descarta a crítica que valorizaria o sentido ou significado dos trabalhos simplesmente em função da relação histórica que esses promoveriam ao serem lançados no sistema de arte. Ou seja, ainda que a orientação histórica estivesse sob ataque das proposições do pós-estruturalismo, no trabalho artístico persistia o entrincheiramento em uma “lógica hermética de paternidade”, que guarneceria a explicação de seu significado. A suposta diferenciação entre os dois grupos seria observável pela crescente “desmaterialização” das obras: “dada a similaridade do tom do modo de construção [dos trabalhos], olhando externamente pode parecer um argumento sofisticado dizer que as listras de Stella estão dispostas em uma tela, enquanto em Bochner ou Dorothea Rockburne elas são marcadas diretamente na parede”¹⁰⁹. Esse método de criar sentido nos trabalhos partiria da constatação deles como

108 KRAUSS, Rosalind. “Sense and Sensibility: Reflection on Post 60’s Sculpture”. *Artforum*, Nova York, v. 12, n. 3, novembro, 1973, p. 43-52.

109 “Given the sameness of tone in the mode of construction, it may look from the outside like something of a fine point to say that Stella’s stripes are on a canvas support while Bochner or Dorothea Rockburne mark directly on the wall” in KRAUSS, Rosalind. “Sense and Sensibility: Reflection on Post 60’s Sculpture”, op. cit., p. 44.

índice da intenção dos artistas, servindo como atestação manifesta de um evento mental. O descarte da lida material com objeto de arte característico do *ready-made* seria o modo mais recorrente e direto, segundo a autora, de hipostasiar a intenção do artista e sublinhar ou registrar sua capacidade de decisão, portanto, operando enquanto a expressão de sua intenção. No entanto, esse propósito dado aos trabalhos de arte consistiria em um modelo datado de interpretação que não particulariza as manifestações e que criaria pontos cegos sobre a real preocupação daquela geração de artistas.

Considerando determinados trabalhos de Frank Stella, por exemplo, *Die Fabne Hoch!* (1959) e *Luis Miguel Dominguin* (1970), como estruturas dedutivas, especialmente por seu caráter primário de investigação do espaço (a partir da forma em cruz, relacionando os eixos horizontal e vertical), a autora infere que “a verdadeira conquista dessas pinturas consiste em sua imersão no significado, embora tenham tornado o próprio significado uma função da superfície – do externo, do público ou de um espaço que não é, de forma alguma, um significante do *a priori*, ou da privacidade da intenção”¹¹⁰. Ao tratar de Mel Bochner, em especial nos trabalhos *Measurements, Group B* (1967) e *Anxiom of Indifference* (1972-73), seu ponto de vista é reiterado: “essas obras alojam-se dentro de um aspecto mais amplo da noção de modelo, pois o que é central para elas é sua insistência na externalidade, a publicidade do espaço em que a verificação e o significado residem”^{111 112}.

Por fim, do mesmo modo que, na produção bidimensional, há a preocupação com a externalidade da linguagem e do significado, ao tratar de obras que dialogariam com a categoria escultórica, a autora identifica a abordagem do corpo como uma externalidade do *self*, que excluiria a noção de consciência enquanto elemento unificado e interiorizado. Tratando da produção de Richard Serra, artista fundamental para o alargamento de sua compreensão sobre a arte mais radical produzida a partir da década de 1960, Krauss exemplifica seu argumento partindo de uma de suas obras mais

110 “The real achievement of these paintings is to have fully immersed themselves in meaning, but to have made meaning itself a function of surface—of the external, the public, or a space that is in no way a signifier of the *a priori*, or of the privacy of intention.” in KRAUSS, Rosalind. “Sense and Sensibility: Reflection on Post 60’s Sculpture”, op. cit., p. 46.

111 “(...) these works lodge themselves within a broader aspect of the notion of a model, for what is central to them is their insistence upon the externality, the publicness of space in which verification and meaning reside.” in KRAUSS, Rosalind. “Sense and Sensibility: Reflection on Post 60’s Sculpture”, op. cit., p. 46.

112 Krauss debate com Yve-Alain Bois a posição de Bochner frente às práticas conceituais: “A peça *Axiom of Indifference* se apresenta nos dois lados da parede, de sorte que não há como experienciá-la sem empurrar os limites da piscina. Sempre considere Mel Bochner extremamente inteligente, confrontando trabalhos que de fato toma como parte do modernismo. Não importa o fato de esvaziar a visualidade do modernismo a fim de adentrar esse outro espaço mais diagramático; acho seu trabalho, no fim das contas, visual, pois empurra os limites da piscina. O trabalho se reinscreve a si mesmo dentro do cubo branco. Mas Bochner é um artista conceitual? Não sei.” in BOIS, Yve-Alain. “Entrevista com Rosalind Krauss”, op. cit., p. 43.

conhecidas, *One Ton Prop (House of Cards)* (1969). Apresentando o formato do cubo, enquanto volume paradigmático de unidade conceitual, o trabalho sinaliza as tensões provenientes de sua produção em um sentido prático, potencializando a iminência de seu colapso ou desmanche. Somado a isso, a explicitação do processo de construção do objeto “lida especificamente com o espaço interno como algo constantemente disponível para a visão externa e como algo inteiramente definido pelo perpétuo ato de equilíbrio pelo qual seu exterior é constituído”. Desse modo, “a interioridade (o ‘eu para mim’) é claramente gerada em função da exterioridade (o ‘eu para os outros’)”^{113 114}.

Em um debate promovido pela revista *October* do qual Krauss participou, em 1994, foi discutida a recepção e difusão do legado de Marcel Duchamp para as manifestações artísticas relacionadas a essa dimensão conceitual. Constatando a impossibilidade da existência de movimentos homogeneamente definidos ao longo do século XX, o historiador de arte Alexander Alberro sumariza alguns aspectos comuns dos exercícios relativos à arte conceitual: “a rápida desespecialização dos procedimentos do trabalho artístico, a ênfase nas formas de pensamento não transcendental, a busca por um público maior a partir do uso de material impresso e a eliminação total do valor de uso estético em favor, em última instância, do valor do signo”¹¹⁵. Alberro também relaciona brevemente a recepção da obra de Duchamp pelos artistas norte-americanos na década de 1960 com o reavivamento dessa “filiação” na arte produzido ao final dos anos 1990.

Talvez os objetivos da arte conceitual tenham sido um fracasso na medida em que os artistas pretendiam levar sua arte a um público maior. Por outro lado, obteve sucesso, na medida em que expandiu os parâmetros sobre o que é o suporte, argumentando que o suporte é muito maior do que o que está dentro do quadro. Em vez disso, é a rede institucional mais ampla ou sistêmica. Seria possível dizer dizer

113 “deals specifically with internal space as something constantly available to external vision, and as something entirely defined by the perpetual act of balance by which its exterior is constituted. Thus, interiority (the ‘I for myself’) is clearly made a function of exteriority (the ‘I for others’)” in KRAUSS, Rosalind. “Sense and Sensibility: Reflection on Post 60’s Sculpture”, op. cit., p. 47.

114 Para além dessa análise mais abrangente sobre o momento “pós-minimalista”, alguns ensaios de Krauss sobre artistas específicos são esclarecedores no que tange as experimentações que se tornariam notavelmente influentes às gerações posteriores. Ver o ensaio “Richard Serra: Sculpture Redrawn” (*Artforum*, Nova York, v. 10, n. 9, maio, 1972, posteriormente publicado em *Perpetual Inventory*, Cambridge: The MIT Press, 2010, p. 143-153) e o catálogo da exposição organizada por Krauss, *Robert Morris: The Mind/Body Problem* (Nova York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1994).

115 “[...] the rapid deskilling of the procedures of artistic product the emphasis on nontranscendental forms of thinking, the pursuit of larger audiences by the use of printed matter, and the total elimination of aesthetic use-value in favor, ultimately, of sign-value.” ALBERRO, Alexander. “Conceptual Art and the Reception of Duchamp”. In BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon (orgs.). *The Duchamp Effect*, op. cit., p. 221.

até que o conceitualismo lingüístico de Kosuth, ou as então iniciais manifestações do grupo *Art & Language*, estão conduzindo a esse tipo de questão, embora nunca a concluam. [...] A interrogação rigorosa do que constitui uma obra de arte na sociedade faz parte do legado da arte conceitual. Você pode dizer que esse é o legado de Duchamp também. Mas quando os artistas de hoje reivindicam sua relação com a arte conceitual, acho que é a isso que eles estão se referindo.¹¹⁶

Torna-se inescapável, portanto, pontuar a específica recepção das vanguardas européias em solo norte-americano. Em *Teoria da Vanguarda*¹¹⁷, Peter Bürger argumenta que a crítica promovida pelos vanguardistas parte do desenvolvimento da própria arte burguesa, localizada em três momentos: primeiramente, durante a estética Iluminista, período em que se proclamou a autonomia ideal da arte; outro seria ao final do século XIX, em que esse mesmo sentido de autonomia seria levado radicalmente a ocupar o tema central da produção artística, excluindo sua relação estética com as dimensões que não lhe dizem respeito; por fim, no início do século XX, os artistas vanguardistas incitariam o ataque a esse suposto distanciamento com o mundo, tanto com o retorno do valor de uso à arte, como na declaração de sua absoluta inutilidade. O autor assume a proposta da vanguarda enquanto ruptura de um processo gradual de assentamento da dimensão artística em seus próprios termos. A concepção de quebra, radicalidade ou revolução é, portanto, crucial para fundamentar sua argumentação, o que tornaria a ideia de uma “neo” vanguarda uma simples repetição ou reiteração de um fenômeno que só poderia acontecer unicamente. Isso também implicaria que, na reincidência de estratégias originárias dos vanguardistas, os artistas neovanguardistas estariam banalizando a transgressão, institucionalizando seu sentido de choque.

Hal Foster, por outro lado, aponta determinadas inconsistências em Bürger encarar a erupção da vanguarda como um processo evolutivo, fato que excluiria a complexidade das dimensões miméticas e utópicas postas

116 “Perhaps the aims of Conceptual art were a failure insofar as artists did aim to get their art to a larger audience. But it succeeded insofar as it expanded the parameters of what the support is. It argued that the support is much larger than what’s inside the frame; it’s instead the broader institutional network, or system. One could even say that the linguistic Conceptualism of Kosuth or early Art & Language is leading up to that type of question, although it never gets there. [...] The rigorous interrogation of what constitutes an art work in the society is part of the legacy of Conceptual art. You may say that’s the legacy of Duchamp as well. But when artists today claim their relation to Conceptual art, I think that that’s what they’re referring to.” ALBERRO, Alexander. “Conceptual Art and the Reception of Duchamp”. In BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon (orgs.). *The Duchamp Effect*, op. cit., p. 222.

117 BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

em prática: as estratégias de ironizar e escarnecer a condição moderna de profunda degradação e as possibilidades de indicar tanto novos horizontes quanto realidades inatingíveis, sendo exemplos o dada e o surrealismo. A “repetição” da vanguarda em meados do século XX não redundaria, desse modo, uma proposição reacionária, mas antes, a sua recepção, com valor de resistência, por meio da recuperação de procedimentos vanguardistas autorreferentes que, se outrora caracterizavam-se por uma crítica relativa aos processos de transformação da esfera da arte, atuam nessa nova versão sobre a condição mesma de institucionalização sofrida pela própria vanguarda. Em outras palavras, “enquanto os artistas vanguardistas, como Ródtchenko, confundiram a convencionalidade da arte com seu fim, os artistas neovanguardistas, como Smith, imaginaram seu fim nos limites mesmos de sua convencionalidade”¹¹⁸. Boa parte das experimentações mais radicais produzidas a partir da década de 1960 tinha o intuito de “criticar o velho charlatanismo do artista boêmio, bem como a nova institucionalidade da vanguarda”¹¹⁹, alargando os modos de manifestação do trabalho artístico.

Para o autor, a exploração dos preceitos de produção e recepção da arte a partir das vanguardas históricas desdobra-se em esforços coletivos espalhados por diferentes gerações de artistas neovanguardistas, que visam a

desenvolver paradigmas como o *ready-made* a partir de um objeto que se pretende transgressor em sua própria factilidade (como na primeira repetição do “neo”) até se transformar em uma proposição que explora a dimensão enunciativa da obra de arte (como na arte conceitual), em um procedimento que lida com o serialismo de objetos e imagens no capitalismo avançado (como no minimalismo e na arte *pop*), em um distintivo da presença física (como na arte *site-specific* dos anos 1970), em uma forma de mímica crítica de diversos discursos (como na arte alegórica dos anos 1980, envolvida com as imagens míticas da grande arte e dos meios de comunicação de massa), e, por fim, numa investigação das diferenças sexuais, étnicas e

118 FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*, op. cit., p. 64.

119 Ibid., p. 31.

sociais de hoje (como no trabalho de diversos artistas, entre os quais Sherrie Levine, David Hammons e Robert Gober)¹²⁰.

Outro fator de extrema pertinência para as interpretações das experiências da vanguarda histórica em solo norte-americano do período é a crescente escolarização e profissionalização verificadas em praticamente toda a camada artística. Krauss pontua essa mudança na esfera crítica com o exemplo do cargo na coluna de crítica de arte do *New York Times* dado a Brian O'Doherty, em 1960, artista em plena produção, cujo vínculo ao projeto moderno apresenta-se de modo intrincado. Para a autora, cada vez mais a massa de leitores recusava-se a tolerar os textos de figuras como John Cannady, crítico e historiador de arte comumente associado ao movimento expressionista abstrato, caracterizado por suas tradicionais e muitas vezes conservadoras opiniões. Vale mencionar que Krauss está ciente que esse modelo histórico, baseado na hegemonia estética norte-americana, desmantela-se ao final da década de 1970, junto do resfriamento econômico do país e enfraquecimento de sua influência política nas décadas seguintes¹²¹. A consciência histórica e, sobretudo, a abundância de recursos institucionais públicos e privados, como o fervilhamento de museus por todo o país, também é apontada em Foster:

Formados em novos programas acadêmicos (o título de mestrado em belas-artes foi implementado nessa época), muitos artistas do final dos anos 1950 e começo dos anos 1960 estudaram as vanguardas do pré-guerra com um novo rigor teórico; e alguns começaram a atuar como críticos de maneira distinta de seus predecessores beletistas ou modernistas-oraculares (considerem-se os primeiros textos de Robert Morris, Robert Smithson, Mel Bochner e Dan Graham).

Nos Estados Unidos, essa consciência histórica se tornou mais complexa pela recepção da vanguarda através da própria instituição que ela sempre havia atacado – não só o museu de arte, mas também o museu de arte moderna¹²².

120 Ibid., p. 43.

121 KRAUSS, Rosalind; HOLLIER, Denis; MICHELSON, Annette; FOSTER, Hal; KOLBOWSKI, Silvia; BUSKIRK, Martha; BUCHLOH, Benjamin. "The Reception of the Sixties". *October*, Cambridge, v. 69, verão, 1994, p. 3-21. Também publicado em BRYAN-WILSON, Julia (org.). *Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 2013, p. 111-136.

122 FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*, op. cit., p. 25.

Distante espacialmente, embora muito rente aos jogos de força presentes no campo artístico da época, está o artista belga Marcel Broodthaers. Convivendo com grande parte da intelectualidade e da camada artística dos anos 1960 e início da década de 1970, também é, consequentemente, atribuída a influência de Duchamp em seus trabalhos visuais. Com formação em literatura, o artista apresenta algumas proeminências em sua trajetória: nascido em 1924, era fortemente influenciado pela produção poética de Stéphane Mallarmé tinha grande influência de Stéphane Mallarmé em sua produção poética, mantinha relações próximas com o grupo surrealista, especialmente com Magritte. Envolveu-se nas artes visuais depois dos 40 anos de idade e, apesar de produzir obras por um curto espaço de tempo (menos de 15 anos), Broodthaers foi profícuo, criando centenas de trabalhos em colagens, fotografias, pinturas, *assemblages*, filmes e “formatos” de instalação.

Depois de sua experiência com a poesia, manteve atividades como fotógrafo, jornalista, vendedor de livros e guia de museu. Em 1964, sarcasticamente afirma: “também me perguntei se poderia não vender algo e ainda assim ter uma vida bem sucedida”¹²³ e mira sua produção nas artes visuais, amparado por Edouard Toussaint, dono da galeria marselhesa Saint-Laurent. Sua insatisfação com as criações em poesia são desdobradas nos trabalhos visuais, nos quais determinadas “incomunicabilidades”, nas palavras do artista, eram exploradas em outros suportes. Ele afirma que, por meio das obras visuais e tridimensionais, poderia explorar a noção do que chamou de “insinceridade”. Nos termos do historiador Benjamin Buchloh, seria o equivalente ao conceito de arte com potencial de “negatividade”, em um pêndulo entre a crítica institucional e a melancolia, postura que “raramente é admitida frontalmente como a posição necessária do artista que trabalha sob as condições do capitalismo tardio”¹²⁴. A potência crítica presente nas obras de Broodthaers contra o caráter de mercadoria do objeto de arte é fonte de grande debate. A começar, há

123 “I, too, wondered if I could not sell something and succeed in life” In BROODTHAERS, Marcel. Galeria Saint Laurent, Bruxelas, 1964. Presente nos arquivos do Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent, Bélgica. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/41421511>> Acesso em 24/7/2017.

124 “are rarely so frankly admitted as the necessary stance of the artist working under the conditions of late capitalism” In CRIMP, Douglas. “This Is Not a Museum of Art,” Marcel Broodthaers. *On The Museum’s Ruins*. Cambridge: The MIT Press, 1993, p. 72.

muitos paralelismos entre as escolhas dos materiais nas obras do artista e trabalhos dos artistas franceses do *Nouveau Réalisme*, ou a obra *pop* de Warhol e, ainda, também a arte *povera* italiana. Para Rachel Haidu, autora do livro *The Absence of Work – Marcel Broodthaers, 1964–1976*, a escolha por materiais “pré-comoditizáveis”, como cascas de ovos e mexilhões, reflete uma vivência local de um artista belga modesto, utilizando os objetos e superfícies mais abundantes presentes no seu contexto; o que, para Buchloh, é quase o mesmo: “[os mexilhões] são como as sopas Campbell na Bélgica”. A especificidade dos materiais que ainda não estão em um estado de profunda industrialização é uma forma de explorar “como se concebe um objeto e espaço anteriores à comoditização”¹²⁵. Nesse ponto, exprimindo ora ironia, ora nostalgia, ficam claros tanto o diálogo do artista com a arte pop como a sua especificidade contextual. No primeiro momento das obras visuais do autor, esses traços se explicitam, como em *Sem Título, Tríptico* (1965-66). Faixas de cor em três telas separadas são justapostas, a fim de formar uma figura da bandeira da Bélgica e, em cada superfície, cascas de ovos são coladas.

125 “They are like Campbell’s soup in Belgium” [...] “how do you conceive of an object and a space anterior to commodification”. In BUCHLOH, Benjamin. “The Moment of Marcel Broodthaers? A Conversation”. *October*, N. 155. Cambridge: The MIT Press, inverno, 2016, p. 117-118.

126 “He is aware that marketing infiltrates every aspect of our lives in contemporary society, including, of course, culture and also the way national identities are formed. The mussels, fries, and coal of his works have a great deal to do with it, and it’s significant that in the film which accompanies *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers*, Napoleon goes from being a historical figure to a brand of cognac. Museums have traditionally been the institutions that were meant to preserve that national identity. Logically, therefore, Broodthaers extends his critique of the commodity to the museum.” In , op. cit., p. 119.

Broodthaers foi diagnosticado em 1970 com severas disfunções hepáticas e, sua expectativa de vida, reduzida a dois anos. A partir de então, muitas “retrospectivas” foram comissionadas ao artista – postura um tanto indelicada por parte das instituições, tendo em vista que o artista viveu por mais seis anos. *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (1974-75) foi sua última exposição, que ainda continha trabalhos inéditos.

Ele está ciente de que o *marketing* infiltra-se em todos os aspectos de nossas vidas na sociedade contemporânea, incluindo, claro, a cultura e também a forma como as identidades nacionais são formadas.

Os mexilhões, as batatas fritas e o carvão em suas obras têm muito a ver com isso, e é significativo que, no filme que acompanha a exposição *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers*, Napoleão passa de ser uma figura histórica para uma marca de conhaque. Tradicionalmente, os museus foram as instituições destinadas a preservar essa identidade nacional. Logicamente, portanto, Broodthaers estende sua crítica da mercadoria ao museu¹²⁶.

Broodthaers seria um caso excepcional em que a crítica institucional ocorre de modo “aberto”, ou seja, o artista não estaria empenhado em

IMAGEM 54 Marcel Broodthaers, *sem título (tríptico)*, casas de ovos sobre três telas pintadas, 1965-66, 100 x 70 x 10 cm.

127 Epimênides é tido como criador da contradição performativa, também conhecida como “paradoxo do mentiroso”, com a afirmação “os cretenses sempre mentem”. Justamente por ser cretense, não se pode concluir se sua sentença é verdadeira ou falsa. A mentira, ou “insinceridade”, como visto, era artifício basilar das práticas artísticas de Broodthaers. Jürgen Habermas discorreu sobre o uso desse recurso linguístico para sustentar que o relativismo pós-moderno inseria-se em uma condição de contradição performativa. In HABERMAS, Jürgen. *Moral Consciousness and Communicative Action*. Tradução LENHART, C. e NICHOLSEN, S.W. Cambridge: The MIT Press, 1990.

uma denúncia ou negação da instituição de arte, independente de seu formato, embora atento a como se dá a formação do público, nos seus modos de gestão e nos crivos que o fazem participar ou não das dinâmicas institucionais. Em seu *Musée d'Art Moderne* (1968-72), ao historicizar não apenas o museu enquanto local de valoração simbólica e cultural, mas também de guarda e manutenção de “objetos”, mimetizando sua lógica administrativa, publicitária, os papéis do artista, do curador, do diretor, enfim, toda a dinâmica institucional do museu “moderno”, Broodthaers não procura encontrar um sentido binário da influência do espaço destinado à arte nos indivíduos. Rachel Haidu argumenta que o artista utiliza o recurso da “contradição performativa”¹²⁷, vastamente aplicado pelos vanguardistas, e que seria uma discrepância entre o ato e o conteúdo do que é comunicado, em outras palavras, uma contradição de um conteúdo em relação a seus pressupostos. Na prática, isso acontece quando, dentro de um museu, os objetos dispostos são catalogados e expostos com etiquetas que dizem “esta não é uma obra de arte”. Claro que, se um trabalho está inserido no ambiente museológico, ele terá valor artístico, embora o artista oponha-se propositalmente a esse dado. O conflito gerado na obra ironiza, portanto, não só a prática do artista frente às convenções e tradições institucionais, mas faz pensar nos demais papéis que orbitam esse fenômeno, como aquele dos críticos, curadores, educadores. Torna-se notável a paridade de sua abordagem com os modos de manifestação artística mais radicais da “primeira vanguarda”, bem como seu forte (e irônico) sentido de nacionalismo e uma consciência histórica e relacional acerca das principais preocupações da arte euro-norte-americana do período, deixando-o alheio ao rótulo de artista conceitual (e também às aproximações com a arte *pop*), que, como visto, percebe-se estigmatizado por parte da crítica de arte, na dicotomia entre o esteticamente inoperante e a quase inevitável adesão ao mercado.

O fato de Broodthaers utilizar-se da linguagem, partindo da

publicidade, na maioria de seus trabalhos (isto é, inserindo suas obras na ordem de comunicação de massa) vai ao encontro do que Seth Siegelaub chama de dissolução entre as informações “primária” e “secundária”. A primeira seria o trabalho em si, a “essência” da obra, enquanto a última seria o conjunto de informações que caracterizam determinada produção e que nela figuram, como cartazes, material publicitário, catálogos etc. Desse modo, os trabalhos seriam capazes de transitar no espaço publicizado – seria problemático assumir a existência de um espaço público no período, em termos habermasianos – e criar novos públicos¹²⁸. Apesar de parecer bastante ciente dos limites da operação, o artista utiliza-se desse modo de fazer artístico para justamente complicar ideias naquele ponto recentes, provenientes da desconstrução, que simplificariam o papel da linguagem, tratando-a como mero veículo de comunicação.

Em 2016, o MoMA exibiu uma retrospectiva do artista por ocasião dos vinte e cinco anos de sua última exposição em solo norte-americano. Durante os debates na abertura do evento, Benjamin Buchloh, editor do número exclusivo da revista *October* sobre o artista, de 1987, condensa a relevância da renovação da crítica sobre o artista:

128 Seth Siegelaub em entrevista com Ursula Meyer, novembro, 1969. In ALBERRO, Alexander. *Conceptual Art and The Politics of Publicity*. Cambridge: The MIT Press, 2003, p. 56.

129 “The exhibition itself could not be more timely, demarcating a moment in the present where the opposition between European concepts of cultural critique, originating in the post-Surrealist theorizations of spectacle, seems to have been decisively displaced from the horizon of American artistic practices originating in positivism and pragmatism as modernist epistemes. That opposition had been one of the centers of Broodthaers’s reflections, while perpetually confronting his own artistic production with the challenges provided by structuralist and post-structuralist thought on language and literature, on institutions and the museum, on nation-state culture and globalization, on the market and the commodity and the fetish status of artistic objects” In BUCHLOH, Benjamin. “The Moment of Marcel Broodthaers? A Conversation”. *October*, n. 155. Cambridge: The MIT Press, inverno, 2016, p. 111.

A exposição em si não poderia ser mais oportuna, demarcando o momento atual no qual a oposição entre os conceitos europeus de crítica cultural, originária das teorias pós-surrealistas do espetáculo, parecem ter sido decididamente deslocados do horizonte das práticas artísticas americanas originárias do positivismo e do pragmatismo como epistemes modernistas. Essa oposição foi um dos centros das reflexões de Broodthaers, enquanto confrontava perpetuamente sua própria produção artística com os desafios advindos do pensamento estruturalista e pós-estruturalista sobre linguagem e literatura, as instituições e o museu, sobre cultura e globalização nos Estados nacionais, sobre o mercado e mercadoria e sobre o *status* de fetiche dos objetos artísticos.¹²⁹

Rachel Haidu traça uma genealogia da literatura francesa que inspira os trabalhos de Broodthaers – Mallarmé e Baudelaire são os principais bastiões –, colocando-os em contato com práticas muito contemporâneas bem conhecidas do artista – como as de Andy Warhol, Jasper Johns e Carl Andre – para lançar luz às experimentações do autor sobre o funcionamento da linguagem em relação à identidade, à visualidade e à produção da própria história. Nesse sentido, o exemplo da obra de Broodthaers explica-se pelo caráter diverso e, sobretudo, irônico pelo qual adere à tradição moderna, ao mesmo tempo que dela diverge. Desse modo, o olhar de Krauss sobre os acontecimentos que acarretaram a dissolução dos meios artísticos é enriquecido pela qualidade de complexidade, ambivalência e coexistência entre diversas possibilidades de práticas artísticas que problematizam a conjuntura analisada.

Profusão teórica

É imprescindível retomar a trajetória profissional de Krauss para relacionar seu próprio envolvimento com o pensamento pós-estruturalista à guinada pós-modernista na esfera cultural, que, na construção do argumento da autora, combinam-se para fomentar a condição pós-meio em arte. A biografia de Krauss opera de modo suficientemente exemplar ao caracterizar a receptividade de um pensamento europeu continental, especialmente francês, na próspera situação norte-americana e seu envolvimento com a equipe de críticos e editores da revista *Artforum* foi fundamental para redimensionar sua produção crítica no sentido de sua emancipação intelectual, bem como no trânsito, apropriação e diversificação de abordagens interpretativas, influenciando gerações posteriores dentro e fora do país.

Originalmente fundada em 1962 na cidade de São Francisco, Califórnia,

IMAGEM 55 Capa da edição especial de *Artforum* com cobertura sobre a Bienal de São Paulo, 1965.

130 SMITHSON, Robert. "The Monuments of Passaic". Nova York, *Artforum*, v. 6, n.4, dezembro, 1967, p. 52-57.

131 NEWMAN, Amy. *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, op. cit., loc. 53.

por John Irwin, a revista *Artforum* mudou sua sede para Los Angeles três anos mais tarde, quando passou a ser dirigida por Charles Cowles. Nesse mesmo ano, Michael Fried, que já integrava o corpo editorial da publicação, organiza a exposição *Three American Painters*, resultando no número "American Sculpture", o que demarcou sua crescente aproximação a análises formalistas. Em 1967, com Philip Leider como editor-chefe, a sede da revista muda-se definitivamente para Nova York e, em comparação com o ano de sua fundação, a *Artforum* dobrava sua tiragem (mais de 11 mil cópias) e já alcançava a estatura de uma revista internacional, promovendo, ao longo desse breve período, diversas edições especiais (por exemplo, sobre a Bienal de São Paulo de 1965). Krauss atuava desde 1966 como correspondente nova-iorquina. A publicação também passa a funcionar como plataforma para novos trabalhos, como o paradigmático *The Monuments of Passaic*, de Robert Smithson¹³⁰. No mesmo ano, a revista *Rolling Stone* era fundada na cidade de São Francisco.

Em meio a essa profusão cultural, o time editorial da *Artforum* dispunha de nomes, além de Krauss, como os Max Kozloff, Barbara Rose, Sidney Tillim, Michael Fried, Robert Pincus-Witten e Annette Michelson. Apurando em retrospecto, essa constelação de autores soma duas bolsas de estudos pela Fulbright, quatro bolsas Guggenheim, seis prêmios Frank Jewett Mather pela produção crítica em arte, onze financiamentos pela National Endowment for the Arts, dois financiamentos pela National Endowments for the Humanities, participações como membros da Princeton's Institute for Advanced Study, além deles lecionarem nas mais renomadas universidades norte-americanas, organizarem exposições em respeitadoss museus mundo afora, como o MoMA e o Centre Pompidou, e contribuírem em mais de 120 publicações como livros, coletâneas e catálogos¹³¹.

Annette Michelson, de uma geração anterior à de Krauss, retorna à cidade de Nova York em 1966, após uma temporada de mais de uma década

em Paris. Atenta às mudanças do horizonte artístico – a perda de hegemonia das práticas expressionistas abstratas, dando lugar a uma atmosfera culturalmente diversificada, com manifestações em dança, performance e filme –, Michelson identifica certa carência de interpretações capazes de abarcar essa nova complexidade, em especial as experiências do cinema estrutural que despontavam naquela década – fato que aproxima seus interesses do recente distanciamento de Krauss do sistema greenberguiano de leitura dos trabalhos em artes visuais. Outro aspecto de influência entre as jovens escritoras seria a atenção à produção filosófica européia, visto que Michelson teve contato direto com a obra de Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes. Krauss, por sua vez, interessava-se cada vez mais pela produção filosófica contemporânea francesa, viajando constantemente para o país, e afirma a importância da figura de Michelson em seu rompimento definitivo com Greenberg:

[...] ela era alguém que eu admirava, era a pessoa incrivelmente inteligente que tinha muito a dizer e que nunca devia nada a essa linha modernista [de Greenberg]. Então, eu fiquei muito compelida pelo exemplo dela, porque obviamente eu precisava de algum reforço para poder imaginar essa separação¹³².

Em 1971, a permanência de Philip Leider na posição de editor-chefe foi complicada por certa saturação nas abordagens e no alcance da revista ao longo de quase uma década de existência. Se, antes, as tensões entre o corpo editorial criavam um ambiente atualizado e pertinente diante do fértil contexto cultural, naquele momento, os atritos levavam a um conflito decisivo entre seus colaboradores. Somado a isso, a cada vez mais comum inserção de publicidade nas páginas da revista criava desgastes a respeito do modo de adesão da publicação ao mercado de arte e, conseqüentemente, trazia dúvidas sobre a potência e urgência crítica geradas por seu conteúdo.

132 *“When I was trying to start thinking for myself, Annette’s work was very important. Because she was someone I admired in that here was this incredibly smart person who had a lot to say and who owed nothing whatever ever to this modernist line. So I was very compelled by her example, because obviously I needed some reinforcement in order to be able to imagine this separation”* in NEWMAN, Amy. *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, op. cit., loc. 3808-3810.

A incompatibilidade entre os membros pode ser exemplificada pelo desbotamento da relação entre Krauss e Fried. Embora, no passado, tenham partilhado apropriações e sentidos históricos em arte bastante próximos, a ascensão profissional e acadêmica de Krauss motivou certa rivalidade e irritação em Fried, culminando com sua ameaça de abandonar a revista caso a colega fosse convidada a integrar o conselho editorial da *Artforum*, o que acarretou o atraso de sua nomeação por meses. Com a substituição de Leider por John Coplans, Krauss de fato assume o cargo e Fried desliga-se da revista. Ainda assim, as divergências persistem: “nas reuniões do conselho consultivo, havia uma batalha entre Lawrence Alloway e Max Kozloff, de um lado, e Annette Michelson e eu, do outro; de alguma forma, Robert Pincus-Witten era uma figura independente nisso”¹³³.

Na edição comemorativa do primeiro decênio da revista, Coplans decide homenagear Leider, dedicando esse número a ele. Todavia, há um enorme desconforto, pois Leider encara o gesto praticamente como um escárnio diante dos atritos mencionados. “Uma Visão do Modernismo”, de Krauss, é publicado nessa edição, sobre o qual o antigo editor comenta: “este foi provavelmente o primeiro ensaio que ela escreve retratando todas as coisas que aprendeu a partir de Michael [Fried]. Então, sem dúvida, eu senti que esse artigo é um insulto para mim, toda essa edição é um insulto para mim”¹³⁴. Krauss, décadas mais tarde, dirá que Coplans era um “autêntico inepto”, pouco capaz de lidar com todas as diferentes vozes presentes na redação. Ele também seria responsável pelas diretrizes editoriais ainda apresentadas pela revista, que operariam segundo uma lógica mercadológica e visariam ao fomento de galerias e espaços expositivos, povoando as páginas com material publicitário. Sua divergência também se deu pelos interesses, uma vez que Coplans, segundo a autora, era avesso “a tudo o que parecesse francês”¹³⁵.

Entre os dias 6 e 27 de abril de 1974, Robert Morris expôs na galeria Castelli-Sonnabend, usando como material de divulgação uma fotografia

133 “In the advisory board meetings there would be a battle between Alloway and Kozloff on one side and Annette and me on the other; Pincus-Witten was somehow an independent figure in this.” in NEWMAN, Amy. *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, op. cit., loc. 4452-4454.

134 “This was probably the first essay she’s writing recanting all the things that she had learned at Michael’s knees. So, without a doubt I would have felt that this article is an insult to me. This issue is an insult to me. And why in the world would they think I would fall over myself because they dedicated it to me?” in NEWMAN, Amy. *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, op. cit., loc. 4476-4478.

135 “Su lugar pasó a ocuparlo John Coplans, un auténtico inepto, incapaz de entender al equipo que tenía a su cargo. Introdujo una serie de cambios que siguen definiendo la revista en la actualidad, totalmente ocupada por la publicidad, donde no se pueden encontrar los artículos entre tanto anuncio. Coplans tenía dos alergias: artículos largos y todo lo que pareciese francés. A esto se sumaba que no quería publicar nada sobre vídeo porque no generaba los ingresos comerciales de las galerías.” in “Rosalind Krauss: ‘Me interesa lo que queda fuera de la historia del arte’”. Entrevista feita por Iván López Munuera. *El Cultural*, Espanha, 11 de janeiro de 2019. Disponível em <<https://elcultural.com/Rosalind-Krauss-Me-interesa-lo-que-queda-fuera-de-la-historia-del-arte>>. Acesso em 12/8/2019.

IMAGEM 56
Foto de Robert
Morris feita por
Krauss, 1974.

136 As imagens produzidas por Benglis foram comissionadas para ilustrar um ensaio de Robert Pincus-Witten. Ver PINCUS-WITTEN, Robert. "Lynda Benglis: the Frozen Gesture". *Artforum*, Nova York, v. 13, n. 3, novembro, 1974.

137 "I had lunch with Krauss and Annette Michelson across the street. And we sat down to have lunch and Michelson advanced, in the most aggressive manner, that the magazine should become a performance magazine and she would only stay with it if it became a performance magazine. And I said well, bye-bye, and left. And they resigned. I mean I was very impatient with the whole thing. I was tired of her domineering stance." in NEWMAN, Amy. *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, op. cit., loc. 5099-5102.

em que aparece sem camisa, com um capacete e óculos escuros, envolto por uma larga corrente de metal, imagem capturada pela própria Rosalind Krauss nos anos em que dividiram apartamento em Nova York. Na edição de número 13 da *Artforum*, em novembro do mesmo ano, Lynda Benglis, que já cultivava uma amizade com Morris, publica um autorretrato completamente nu, usando apenas um par de óculos escuros e segurando em sua pélvis um pênis de borracha, projetando de modo irônico uma atitude deliberadamente masculina. Mesmo sendo parte de uma espécie de chacota entre os dois artistas, o anúncio de Benglis localizava-se nas páginas publicitárias mais evidentes (e, portanto, caras) da revista, as "centerfolds" (posteriormente, Cindy Sherman usará o espaço para veicular um de seus mais conhecidos trabalhos), aborrecendo Krauss e Michelson definitivamente quanto aos rumos tomados pela publicação¹³⁶. Em uma carta assinada por cinco colaboradores da revista, dentre eles as autoras, esse desconforto é manifestado. Para elas, tal postura editorial serviria como desprestígio do movimento feminista e seria um exemplo do funcionamento predatório de determinados ramos do sistema mercadológico de arte, que estreitaria o espaço voltado à crítica e fomentaria relações majoritariamente comerciais.

Coplans recorda-se do momento em que a ruptura ocorreu: "sentamos para almoçar e Michelson adiantou, da maneira mais agressiva, que a *Artforum* deveria tornar-se uma revista de performance e que ela só permaneceria sob essa condição". E afirma sobre sua resposta: "tchau-tchau e parti. E elas se demitiram. Quer dizer, eu estava muito impaciente com a coisa toda. Eu estava cansado de sua postura dominadora"¹³⁷. Michelson detalha que, na verdade, sua ideia seria dedicar apenas um número exclusivo da revista às práticas performativas, então sob crescente escalada, reunindo não apenas as recentes manifestações nova-iorquinas, mas também toda a cena da costa leste do país. Ela relembra que Coplans havia assumido que a "performance não é essencial para o 'cerne da revista'", embora fosse aquele momento "exatamente a época em que as galerias começavam a patrocinar

a performance, quando você assistia a apresentações nas galerias Paula Cooper ou Ileana Sonnabend”. Para a autora, o argumento do editor era mais um pretexto de mercado: “todos os tipos de galerias estavam exibindo performances, mas isso, claro, não era o que eles achavam particularmente lucrativo”¹³⁸, o que, por definitivo, afasta ela e Krauss da publicação. Diante da pulverização dos membros iniciais da *Artforum*, vale mencionar que, anos mais tarde, Barbara Rose também participa da fundação de uma revista, *The Journal of Art*, ativa entre os anos 1988 e 1991.

Nos dois anos seguintes Krauss concentra-se em seu livro *Caminhos da Escultura Moderna*, no qual compila e expande textos derivados de seus ensaios críticos de quase uma década, abarcando as transmutações do paradigma da escultura desde o fim do século XIX ao momento contemporâneo. Copublicado pela MIT Press, o livro marca o período em que a autora passa a firmar novas parcerias editoriais, em especial a partir de sua relação com a revista *Oppositions*. Financiado pelo *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS) e ativo entre os anos de 1973 a 1984, o periódico semestral destinava-se à análise das novas manifestações e tendências no campo da arquitetura, funcionando como plataforma de debates e intercâmbio entre campos culturais afins. O comitê original, composto por Stanford Anderson, Anthony Vidler, Peter Eisenman, Emilio Ambasz, William Ellis e Kenneth Frampton, sinaliza o teor multifacetado promovido pela revista, que era dividida em cinco seções, “History”, “Oppositions”, “Documents”, “Reviews, Letters and Forum” e “Theory”. Krauss participa dessa última, na segunda edição da revista, com o ensaio “The Fountainhead”¹³⁹. Anos mais tarde, a proximidade entre Krauss e Eisenman ainda podia ser verificada por sua participação no livro *Houses of Cards*¹⁴⁰, cuja intenção era compilar os projetos, documentos, imagens e memoriais das seis casas (as “*houses of cards*”) criadas pelo arquiteto enquanto experiências de suas proposições acerca dos valores da arquitetura moderna ¹⁴¹.

138 “Of course, what really precipitated my departure and all that was simply that I had got from John a commitment to do a performance issue. And I do think it would have been something really interesting that would have taken into account the whole performance scene in California - as well as in New York and elsewhere - that got no attention. Plus, a certain number of European performers. And I had already written the letters, got commitments from people, and then suddenly John decided no, at one of his lunches, this was not going to happen. And I said, “Why?” and he said, very understandably, and to my total disgust, that performance is not essential to the “lifeblood of this magazine.” In other words, it didn’t produce the ads. Although of course that was exactly the time when the galleries were beginning to sponsor performance, when you would see performances at Paula Cooper’s or at Ileana Sonnabend’s. All kinds of galleries were showing performances, but that was, of course, not essentially what they were finding profitable. And so I thought that John had embarrassed me sufficiently for me to leave.” in NEWMAN, Amy. *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, op. cit., loc. 5099-5102.

139 KRAUSS, Rosalind. “The Fountainhead”. *Oppositions*, n. 2, janeiro 1974, p. 61-69.

140 EISENMAN, Peter; KRAUSS, Rosalind; TAFURI, Manfredo. *House of Cards*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

141 Uma compilação das principais contribuições da revista pode ser encontrada em HAYS, Michael. *Oppositions Reader: Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture, 1973-1984*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998. Há também uma análise sobre a produção teórica de Krauss e as contribuições de Eisenman nesse período crucial pós-moderno: SCHIAVO, Bruno. *Autonomia e campo ampliado: Peter Eisenman, Rosalind Krauss e The Institute for Architecture and Urban Studies*. 2016. Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo.

IMAGEM 57 Edição especial de décimo aniversário da *Artforum*, 1972.

Nessa colaboração, Krauss foi responsável por produzir uma circunscrição do horizonte histórico e teórico com o qual a produção do arquiteto dialogava e, conseqüentemente, a qual engendrava. Boa parte do que se tornou conhecido pela rubrica “pós-moderno” deriva justamente das investigações sobre o esgotamento da tradição moderna na arquitetura pelo viés de seu pretense enquadramento enquanto “chave de tudo”¹⁴², nas palavras de Le Corbusier. Um dos marcos simbólicos para essa virada seria a demolição do conjunto de habitação Pruitt Igoe, na cidade de St. Louis, em 1972. Embora, contemporaneamente, o termo indique uma conjuntura por vezes ultrapassada e abarque com considerável esquematismo as complexidades do atual estágio do modernismo¹⁴³, a proximidade de Krauss com o “pós-modernismo cultural” é evidenciada em especial pelo reiterado diagnóstico de uma “generalização do estético”¹⁴⁴ em suas análises sobre a “condição pós-meio” em arte, como é possível notar ao final de *A Voyage on the North Sea*. É interessante assinalar que a autora vê duas vertentes presentes nesse contexto cultural bastante característico dos anos 1980. Por um lado, a retomada às ordens tradicionais das artes, verificada na ênfase ou retorno à pintura e à escultura, enquanto um reflexo conservador de lida com o meio artístico, exemplificada pela produção do artista alemão Anselm Kiefer e pelo arquiteto Michael Graves:

142 “A arquitetura é responsável pelo bem-estar e pela beleza da cidade. É ela que se encarrega de sua criação ou de sua melhoria, e é ela que está incumbida da escolha e da distribuição dos diferentes elementos cuja proporção feliz constituirá uma obra harmoniosa e duradoura. A arquitetura é a chave de tudo.” LE CORBUSIER. *A Carta de Atenas*. São Paulo: Editora HUCITEC e EDUSP, 1993, p. 71-72.

143 Para um levantamento sobre o fenômeno, ver ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-Modernidade*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1999.

144 RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Tradução de Manuel Arranz. Barcelona: Edición Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2005.

O pós-modernismo, seja em pintura, escultura ou arquitetura – e ele surge primeiramente na literatura crítica de arquitetura – é uma tentativa de enterrar o *medium*, de dissimulá-lo. Um dos exemplos que me ocorre é o modo como a arquitetura pós-modernista acaba em uma representação focada no arquitetônico, antagonizando frontalmente o Estilo Internacional ou a arquitetura modernista. Penso na obra de Michael Graves, no edifício Portland, em que o

IMAGEM 58 A “centerfold” de Lynda Benglis, novembro, 1974.

145 BOIS, Yve-Alain. “Entrevista com Rosalind Krauss”. Op. cit., p. 41.

146 Ibid., p. 41.

147 “These pictures have no autonomous power of signification (pictures do not signify what they picture); they are provided with signification by the manner in which they are presented (on the faces of coins, in the pages of fashion magazines).” in CRIMP, Douglas. “Pictures”. *October*, Cambridge, v. 8, primavera, 1979, p. 75-88. Outro relevante ensaio do autor sobre o tema pode ser encontrado em CRIMP, Douglas. “The Photographic Activity of Postmodernism”. *October*, Cambridge, v. 15, inverno, 1980, p. 91-101. Crimp teve supervisão de Krauss em seu doutoramento e participou como editor da revista *October* entre os anos de 1977 e 1990.

que se tem é essa colossal representação de uma coluna, que passa a ser a representação de todos esses edifícios cívicos, como bancos e prefeituras, em que você tem as colunatas e o retorno às Ordens. Essa representação de uma coluna dórica tem a ver com o como Michael Graves simplesmente abandona o Estilo Internacional ou modernista: Le Corbusier, Gropius, Mies.¹⁴⁵

Por outro lado, Krauss está ciente de que trabalhos como os de Cindy Sherman e Sherrie Levine atiram uma das principais premissas do modernismo, a ideia de originalidade: “o modernismo, ao prefigurar a base de um dado trabalho, tal como a superfície da tela (no cubismo, por exemplo), fornece o argumento de que a base é o original, a única fonte para a obra”¹⁴⁶. Ao tratar de Levine, o crítico e historiador de arte Douglas Crimp analisa não apenas o uso da fotografia para dissuadir tal noção, mas também relaciona a esses trabalhos as escolhas e diálogos entre os espaços de exibição e o suporte que os formam: “essas imagens não têm poder autônomo de significado (as imagens não significam o que elas retratam); elas são guarnecidas de sentido pela maneira como são apresentadas (em faces de moedas, nas páginas das revistas de moda)”¹⁴⁷. Sob essa perspectiva “pós-moderna”, o grupo de artistas posteriormente intitulado “*pictures generation*” (por influência do ensaio de Crimp) também faria parte do processo de redimensionamento dos meios artísticos que desembocaria nas manifestações mais experimentais das décadas seguintes. Ao tratar do trabalho do artista James Coleman, que utiliza majoritariamente imagens fotográficas, Krauss afirma:

Os artistas, obviamente, não inventam meios. Escultura, pintura, desenho, estavam todos em pleno florescimento antes que houvesse qualquer grupo socialmente distinguível designado como artistas. Mas os meios individualizam, portanto, sua prática; eles intensificam as habilidades associadas a si e, mais importante, adquirem histórias.

IMAGEM 59
Capa de
Oppositions,
n. 2, 1974.

148 “Artists do not, of course, invent mediums. Carving, painting, drawing, were all in full flower before there was any socially distinguishable group to call itself artists. But mediums then individualise their practice; they intensify the skills associated with them; and, importantly, they acquire histories. For centuries it was only within and against the tradition encoded by a medium that innovation could be measured, just as it was in relation to its reservoir of meanings that new ranges of feeling could be tested” in KRAUSS, Rosalind. “‘... And Then Turn Away?’ An Essay on James Coleman”. *October*, Cambridge, v. 81, verão, 1997, p. 5.

149 *OUTUBRO* ou *Dez dias que chocaram o mundo*. Direção de Sergei Eisenstein e Grigori Aleksandrov. URSS. 20 de janeiro de 1928. 1h35min, som, preto e branco.

Durante séculos, foi apenas dentro da e contra a tradição codificada por um meio que a inovação pôde ser medida, assim como ocorreu em relação ao seu *reservoir* de significados a partir do qual novas gamas de sentido poderiam ser testadas.¹⁴⁸

A “reformulação” dos meios mencionada no ensaio citado não abarcaria, portanto, a manutenção de trabalhos em formato tradicional conforme as práticas promovidas por artistas como Kiefer, mas estaria justamente vinculada às experiências de artistas “pós-modernistas” que, assim como Coleman, identificam convenções em “suportes técnicos” recentes para estabelecer parâmetros que se comportariam enquanto meios ainda em inter-locução com a tradição. Ao argumentar sobre a “condição pós-meio”, é possível entender uma posição ambivalente de Krauss frente a essa última geração de artistas, uma vez que boa parte dessas experiências culminará na produção de instalações de arte e na recusa do cubo branco. Como observado anteriormente, a construção de seu argumento pauta-se na escolha específica das diversas ramificações provenientes da diversificação das práticas artísticas a partir da metade do século XX.

Retomando a trajetória da autora, no ano de 1976, Krauss e Michelson fundam a revista *October*, inicialmente financiada pelo IAUS e, a partir de 1985, pela MIT Press, fato que desobrigou as editoras da necessidade de vincular material publicitário e também da dependência dos lucros de venda para garantir sua continuidade. Jeremy Gilbert-Rolfe também foi um membro fundador da revista, embora tenha se desligado logo na publicação de seu terceiro número. O artista Lucio Pozzi participou da organização do primeiro número, mas deixou o grupo antes mesmo de seu lançamento. O nome é uma referência ao filme de Sergei Eisenstein¹⁴⁹ e, justamente nesse número, a revista é apresentada em formato de manifesto, expandindo o valor de revolução, tema presente na obra do cineasta:

Nosso objetivo não é perpetuar a mitologia ou hagiografia da

IMAGEM 60 Conjunto habitacional Pruitt Igoe, St. Louis, 1972.

150 “Our aim is not to perpetuate the mythology or hagiography of Revolution. It is rather to reopen an inquiry into the relationships between the several arts which flourish in our culture at this time, and in so doing, to open discussion of their role at this highly problematic juncture. We do not wish to share in that self- authenticating pathos which produces, with monotonous regularity, testimonies to the fact that ‘things are not as good as they were’ in 1967, ‘57-or in 1917”. In GILBERT-ROLFE, Jeremy; KRAUSS, Rosalind; MICHELSON, Annette. “About October”. *October*, Cambridge, v. 1, primavera, 1976, p. 3.

Revolução. Antes, é reabrir uma investigação sobre as relações entre as várias artes que florescem em nossa cultura neste momento e, ao fazê-lo, abrir uma discussão sobre seu papel nesse momento altamente problemático. Não queremos compartilhar esse *pathos* auto-autenticado que produz, com regularidade monótona, testemunhos do fato de que “as coisas não são tão boas quanto eram” em 1967, 1957 – ou em 1917¹⁵⁰.

A multiplicação de revistas de teor acadêmico e, em especial, trazendo os recentes desdobramentos da teoria francesa foi bastante notável ao final da década de 1960 nos Estados Unidos. Se, do outro lado do Atlântico, publicações relativamente bem estabelecidas, tais como *Communications* (1961), *Languages* (1966), *Poétiques* (1970), *Littérature* (1971) e *Tel Quel* (1960), já despontavam enquanto grandes veículos das inovações do pensamento francês, nos Estados Unidos, as atividades editoriais partiam de iniciativas precárias, de poucos recursos, majoritariamente apoiadas por departamentos de literatura francesa nas universidades do país. É o caso de revistas como *Glyph* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977-81), *Semiotext(e)* (Los Angeles, The MIT Press, 1974), *Boundary 2* (Durham, Duke University Press, 1972), *SubStance* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1971) e *Diacritics* (Ithaca, Cornell University Department of Romance Studies, 1971). Inicialmente, essas revistas eram produzidas pelos próprios professores e alunos voluntários dos *campi* universitários, publicadas por meio de fotocópias ou mimeografia, contendo, entre outros conteúdos, traduções de textos de Jacques Derrida sobre o “fim do homem”, Michel Foucault, com temas como a “morte do autor” e a “sociedade disciplinar”, Jean-François Lyotard e seus “*dispositifs pulsionnels*”, além de Gilles Deleuze e Félix Guattari tratando da “esquizoanálise”, utilizadas em sala de aula, o que restringia sua circulação a um público endêmico. Os periódicos de esquerda relativamente bem estabelecidos, como *Partisan Review* (1934) e *Telos* (1968), encaravam tais autores como um grupo

bastante particular de marxistas não ortodoxos e dissidentes de um projeto mais abrangente da esquerda¹⁵¹.

Àquela altura, a mídia especializada, por outro lado, vociferava contra tais autores¹⁵², a tal ponto que Krauss publica, em 1980, o ensaio “Postructuralism and the Paraliterary”, defendendo que trabalhos como o de Roland Barthes (especificamente “O Prazer do Texto” e “Roland Barthes por Roland Barthes”) ocupavam um espaço de para-literatura, amalgamando em si qualidades literárias e de crítica, pautando-se pela abertura ao debate e à citação, em detrimento da unidade e resolução comumente esperadas de um trabalho literário e, sobretudo, que essa esfera seria uma construção resultante da teoria posta em prática e operada pelos próprios autores. Identificando as comunidades universitárias como massas de leitores interessados em tal produção, a autora afirma que “esses estudantes, tendo experimentado o colapso da literatura modernista, voltaram-se para os produtos literários do pós-modernismo, entre os exemplos mais poderosos estão os trabalhos para-literários de Barthes e Derrida”. Apesar da consciência sobre o então curto alcance dessa produção, Krauss sugere certo encadeamento histórico (certamente amparada por seu conhecimento profundo sobre tal guinada) para justificar o fenômeno nas universidades:

Se um dos princípios da literatura modernista tinha sido a criação de uma obra que forçaria a reflexão sobre as condições de sua própria construção, que insistiria em ler como um ato muito mais conscientemente crítico, então não é de se surpreender que o meio de uma literatura pós-moderna deveria ser o texto crítico trabalhado em uma forma para-literária. E o que está claro é que Barthes e Derrida são os escritores, não os críticos, que os estudantes agora leem¹⁵³.

O crescente número de publicações no país explica-se, em parte, pelo recrudescimento de políticas repressivas aos movimentos estudantis ocorrido por todo o globo, com notáveis repercussões: em um curto

151 Ver *Telos*, n. 18, inverno 1974 e n. 19, primavera, 1974.

152 Ver: SHATTUCK, Roger. “How to Rescue Literature”. *New York Review of Books*, XXVI, v. 6, 17 de abril, 1980. DONOGHUE, Denis. “Deconstructing Deconstruction”. *New York Review of Books*, XXVII, v. 10, 12 de junho, 1980.

153 “There is however another place where this work has met with a rather different reception: in graduate schools where students, whatever their other concerns might be, are interested in reading. These students, having experienced the collapse of modernist literature, have turned to the literary products of postmodernism, among the most powerful examples of which are the paraliterary works of Barthes and Derrida. If one of the tenets of modernist literature had been the creation of a work that would force reflection on the conditions of its own construction, that would insist on reading as a much more consciously critical act, then it is not surprising that the medium of a postmodernist literature should be the critical text wrought into a paraliterary form. And what is clear is that Barthes and Derrida are the writers, not the critics, that students now read”. In KRAUSS, Rosalind. “Poststructuralism and the ‘Paraliterary’”. *October*, Cambridge, v. 13, verão, 1980, p. 36-40.

IMAGEM 61 Anselm Kiefer, *Nürnberg*, 1986, óleo, palha gravetos, sobre tela, 280.35 x 380.68 cm.

154 “October was the only journal at the time that seriously explored the issues of French theory in relation to art and artistic practice”. In CUSSET, François. *French Theory – how Foucault, Derrida, Deleuze & Co. transformed the intellectual life of the United States*. Tradução Jeff Fort. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

período de tempo, Malcom X, Robert Kennedy e Martin Luther King, expoentes das mudanças sociais em curso, foram assassinados. Em maio de 1970, protestos em mais de sessenta universidades norte-americanas contra o bombardeio do Camboja resultaram em seis mortes por arma de fogo de policiais, nas universidades de Kent State e Jackson State, e dezenas de feridos por todo o país. Em *French Theory*, o historiador François Cusset argumenta que a reação conservadora aos movimentos estudantis acarretou a segmentação das agendas “progressistas”, refletidas nas publicações específicas dos departamentos universitários. Em linhas gerais, os movimentos por pacificação e igualdade social, abafados pela escalada conservadora no país, formou uma inquieta massa de leitores e intelectuais em formação, ávidos pela produção em curso na Europa. A *October* é encarada por Cusset como uma revista posterior à primeira “onda” de publicações norte-americanas voltadas à teoria francesa e por ele avaliada positivamente pelo papel que desempenha em seus primeiros anos, ao propor o afastamento de uma militância vinculada aos principais nomes daquela geração francesa (ao menos no que tange à sua abordagem “revolucionária”), aproximando-se intelectualmente do pensamento de Lucács e Benjamin, por exemplo, para atuar na intersecção entre teoria estética e filosofia política, movimento a respeito do qual o autor sintetiza: “foi o único periódico da época que explorou seriamente as questões da teoria francesa em relação à arte e à prática artística”¹⁵⁴.

A *October* apresenta algumas ligações temáticas com a revista francesa *Tel Quel*, publicada entre os anos de 1960 e 1982 pela Éditions du Seuil. Sob a luz da teoria estruturalista, sua produção voltava-se à análise das recentes manifestações artísticas do pós-guerra francês, abarcando não apenas as artes visuais, mas também literatura, música e cinema. Fundada em Paris por Philippe Sollers e Jean-Edern Hallier, entre seus membros e colaboradores despontam nomes como Julia Kristeva, Roland Barthes, Michel Foucault, Maurice Blanchot, Jacques Derrida e Umberto Eco.

155 FOUCAULT, Michel. “Ceci n’est pas une pipe”. Tradução Richard Howard. *October*, Cambridge, v. 1, primavera, 1976, p. 6-21.

156 LYOTARD, Jean-François. “Preliminary Notes on the Pragmatic of Works: Daniel Buren”. Tradução Thomas Repensek. *October*, Cambridge, v. 10, outono, 1979, p. 59-67.

157 DERRIDA, Jacques. “The Parergon”. Tradução Craig Owens. *October*, Cambridge, v. 9, verão 1979, p. 3-41.

158 DAMISCH, Hubert. “Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image”. *October*, Cambridge, v. 5, verão, 1978, p. 70-72.

159 DELEUZE, Gilles. “Plato and the Simulacrum”. Tradução Rosalind Krauss. *October*, Cambridge, v. 27, inverno, 1983, p. 45-56.

160 SARTRE, Jean-Paul. “Reflections on the Jewish Question, A Lecture”. Tradução Rosalind Krauss e Denis Hollier. *October*, Cambridge, v. 87, inverno, 1999, p. 32-46.

161 LEVINAS, Emmanuel. “Existentialism and Anti-Semitism”, op. cit.

162 BARTHES, Roland. “From the Neutral: Session of March 11, 1978”. Tradução Rosalind Krauss. *October*, Cambridge, v. 112, primavera, 2005, p. 3-22.

163 “One of the high moments of *October* was the convergence between art called postmodernist and theory called poststructuralist. They were seen to illuminate and develop one another. In the best examples of this criticism there was more than a simple juxtaposition of shared operations. But there were occasions – I can think of some in my own work – when the theory was made the content of the art. That has become more dominant as a “method” not only in critical production but in artistic production as well”. In FOSTER, Hal; et al. “The Politics of the Signifier”, op. cit., p. 22.

O primeiro texto publicado pela *October* será uma tradução de “Ceci n’est pas une pipe”¹⁵⁵, de Michel Foucault, o que, para Krauss, demarca a abertura a “tudo aquilo que Coplans havia rejeitado”, em um gesto de emancipação intelectual, embora mantendo a seriedade e responsabilidade com “os novos objetos” trazidos pela teoria francesa. Mais tarde, a *October* trará textos de Lyotard sobre Daniel Buren¹⁵⁶, de Derrida sobre pintura¹⁵⁷ e de Hubert Damisch¹⁵⁸ sobre fotografia, tendo a própria Krauss como tradutora de alguns ensaios de autores como Deleuze¹⁵⁹, Jean-Paul Sartre¹⁶⁰, Emmanuel Levinas¹⁶¹ e Roland Barthes¹⁶². Vale pontuar que a identificação entre os grupos deu-se em boa parte pela intermediação de Denis Hollier, posteriormente membro da revista francesa *L’Infini* (1983), e marido Krauss até os dias atuais.

Em retrospecto, Hal Foster aponta justamente a paridade, ao longo das décadas subsequentes, entre a produção da revista em relação às teorias advindas do pós-estruturalismo:

Um dos principais momentos da *October* foi a convergência entre a arte chamada pós-modernista e a teoria chamada pós-estruturalista. Elas eram assimiladas para iluminar e desenvolver uma à outra. Nos melhores exemplos dessa crítica, havia mais do que uma simples justaposição de operações compartilhadas. Mas houve ocasiões — posso pensar em algumas em meu próprio trabalho — em que a teoria foi transformada no conteúdo da arte. Isso se tornou mais dominante como um “método” não apenas na produção crítica, mas também na produção artística¹⁶³.

É dessa identificação do processo de retroalimentação, caracterizado pelo pouco rigor, entre a arte produzida após as experiências minimalistas e conceituais e a teoria pós-estruturalista que, grosso modo, impulsiona o argumento de Krauss sobre a atual condição contemporânea da produção artística. O pós-estruturalismo, mais uma generalização problemática,

IMAGEM 62
Annette Michelson,
1966, foto de
Peter Hujar.

que visa a organizar manifestações a partir de tendências comuns, seria enquadrado em um momento, em meados da década de 1950, de intensificação, espraiamento ou superação da teoria estruturalista, desdobrada, no início do século XX, nas diversas áreas do conhecimento. No campo da filosofia, os já citados Deleuze, Derrida, Lyotard e Foucault seriam alguns de seus expoentes. Sobre as possíveis linhagens e sobreposições dos movimentos, o último autor afirma:

O que me surpreende no que se chamou de movimento estruturalista na França e na Europa Ocidental por volta dos anos 60 é que ele era efetivamente um eco do esforço realizado em certos países do Leste, e em particular na Tchecoslováquia, para se libertar do dogmatismo marxista. E, por volta dos anos 55 e 60, enquanto em um país como a Tchecoslováquia a velha tradição do formalismo europeu do pré-guerra estava renascendo, viu-se surgir quase ao mesmo tempo na Europa Ocidental o que se chamou de estruturalismo – ou seja, do meu ponto de vista, uma nova forma, uma nova modalidade desse pensamento, dessa pesquisa formalista. Eis como eu situaria o fenômeno estruturalista, relocalizando-o nessa grande corrente do pensamento formal¹⁶⁴.

Os limites estabelecidos para tais correntes são tão difusos que o próprio Foucault afirma sua incompatibilidade com o estruturalismo, firmando seus interesses na esteira de Canguilhem, cujo trabalho aponta o esforço em estudar, entre outras coisas, as formações das ciências ocidentais. O autor reflete, entretanto, que boa parte da intelectualidade francesa do período, percebendo o reposicionamento do estruturalismo, reconhece os limites das abordagens fenomenológicas (o exemplo do interesse de Merleau-Ponty em Ferdinand de Saussure sendo o mais notável) e passa a tratar do problema da linguagem sob a luz das análises estruturais, que permitiriam explorar de modo mais abrangente os efeitos de sentido “produzidos por

164 FOUCAULT, Michel. “Estruturalismo e Pós-estruturalismo”. In *Ditos e Escritos II – Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 308.

OCTOBER

1

Michel Foucault
Richard Foreman
Noël Burch

Richard Howard
Rosalind Krauss
Jeremy Gilbert-Rolfe
and John Johnston
Jean-Claude Lebensztejn
Hollis Frampton

"Ceci n'est pas une pipe"
The Carrot and the Stick
To the Distant Observer:
Towards a Theory of Japanese Film
The Giant on Giant-Killing
Video: The Aesthetics of Narcissism

Gravity's Rainbow and the Spiral Jetty
Star
Notes on Composing in Film

Spring 1976

\$3.00

IMAGEM 63 Capa da primeira edição da *October*, 1976.

165 Ibid., p. 311.

166 BOIS, Yve-Alain. "Entrevista com Rosalind Krauss", op. cit., p. 38-39.

uma estrutura de tipo linguístico", isto é, "uma estrutura em que o sujeito no sentido da fenomenologia não intervinha como aquele que confere sentido"¹⁶⁵. A psicanálise, naquele momento sob forte influência de Jacques Lacan, também desafiaria o alcance fenomenológico, pois o inconsciente não se encaixaria na condição descrita pelo sujeito da fenomenologia. Estruturando-o enquanto linguagem, Lacan simetricamente recolocaria a questão dos estruturalistas, fator que, por consequência, impele Foucault a concluir que havia uma situação de "freudo-estruturalo-marxismo", ou seja, a teoria marxista sucessivamente conciliava-se às demais correntes.

Um dos efeitos causados por todos os abalos epistemológicos advindos do pós-estruturalismo e que fundamenta a ideia da "condição pós-meio" seria a desconstrução da ideia do sujeito do Iluminismo (*"cogito ergo sum"*) dotado da consciência de sua *autopresença*:

O conceito que uso é que o *medium* é uma via para o artista, pintor, escultor, quem quer que seja, lembrar quem ele ou ela é, nos termos da história nesse *medium*. A divisão das artes que começa, de fato, na Idade Média na qual você tem as guildas – dos escultores, pintores, produtores de vitrais – que eram aprendizes em guildas separadas e, enquanto um membro ou aprendiz de uma guilda, havia a percepção de quem você é. Esse conceito de "quem você é" vai obviamente na contramão da posição de Derrida, de sua extraordinária crítica da ideia de *autopresença*, e, portanto, daquilo em que se baseia a ideia desse "alguém que você é". Quer dizer, *autopresença* é o que a desconstrução realmente quer dismantelar, a fim de expor aquilo que Derrida chama de fantasia metafísica ou mito¹⁶⁶.

Por fim, Krauss assume que, de um modo geral, a banalização do conhecimento, cuja disseminação ela própria ajudou a fomentar, tornou-se uma das forças que culminaria na "arte pós-meio": "senti que precisava reconhecer o dismantelamento da ideia de 'quem você é' promovido pela

IMAGEM 63
Denis Hollier,
foto de Jacques Dirand.

167 BOIS, Yve-Alain. “Entrevista com Rosalind Krauss”, op. cit., p. 39.

168 “What I have against ‘visual studies’ is the project of getting rid of the disciplines. People say ‘film studies, what’s that?’ or ‘art history, j’ene connais pas’. That’s just forgetting about the fact that there are certain skills involved in both the fabrications of certain objects and the unpacking of those objects” in KRAUSS, Rosalind. “Krauss and the Art of Cultural Controversy”. Entrevista feita por Scott Rothkopf. *The Harvard Crimson*. Cambridge, 16 de Maio de 1997. Disponível em <<http://www.thecrimson.com/article/1997/5/16/krauss-and-the-art-of-cultural/>>. Acesso em 22/3/2018.

169 GRAW, Isabelle; LAJER-BURCHARTH, Ewa. *Painting Beyond Itself: The Medium in the Post-medium Condition*. Berlim: Sternberg Press, 2016.

desconstrução, que eu não podia fingir que isso não havia tido um grande efeito na situação da teorização da ontologia do *medium* específico que o modernismo havia levado a cabo”¹⁶⁷.

Vale apontar brevemente que a autora também critica outro desdobramento dessa situação no próprio ambiente acadêmico, que seria caracterizado pelo abandono de disciplinas específicas relacionadas ao campo cultural para dar lugar a uma profusão de cursos generalistas cujo pretexto seria abarcar abordagens “multidisciplinares”: “o que tenho contra os ‘estudos visuais’ é o projeto de nos livrarmos das disciplinas. As pessoas comumente dizem ‘estudos em cinema, o que é isso?’, ou ‘história da arte? *Je ne connais pas*’”. Após as experiências pós-estruturalistas, a “desespecialização” [*deskilling*] do artista, que data desde as primeiras proposições de Duchamp com o formato de obra *ready-made*, na tentativa de se livrar do “cheiro de terebintina” e de toda tradição da pintura a óleo, teria se espalhado para os domínios universitários, o que, segundo a autora, corresponderia a “apenas esquecer o fato de que existem certas habilidades envolvidas na construção de certos objetos e na também na decomposição de tais objetos”¹⁶⁸.

Post-Medium

Em 2013, as historiadoras de arte Isabelle Graw e Ewa Lajer-Burcharth organizaram a conferência *Painting Beyond Itself: Medium in the Post-Medium Condition*¹⁶⁹, na qual a tradição ligada à pintura foi o objeto de investigação, junto com paradigmas que atravessam esse meio ao longo da história. Esforçando-se para posicionar tal conjuntura em um contorno de preocupações contemporâneas, uma das questões levantadas é justamente qual o *sujeito* implícito na material e culturalmente complexa noção de meio. Na hipótese de entendermos a arte atual manifestando-se de modo

IMAGEM 63 Capa do livro *The Neutral*, de Roland Barthes, traduzido para o inglês por Krauss e Hollier, 2005.

majoritariamente político, um dos problemas postos seria a atenuação dos limites do que define aquilo que é próprio à política. E, no caso desse sujeito afastar-se das dimensões históricas, a crítica que poderia celebrar as condições daquele trabalho, ou refletir sobre elas, viria a se tornar rarefeita, inoperante.

Talvez essas perspectivas sejam aquelas que Krauss deseja endereçar a fundo ao enunciar sua “condição pós-meio” enquanto um projeto contemporâneo de crítica. A insistência em evidenciar a noção forma, que seria capaz de balizar a potência inventiva dos trabalhos, parece prosseguir como uma aposta prenhe. Entretanto, se o meio é um modo de lembrança, como estabelecer competências “comuns” (tanto para explorá-lo, na figura do artista, quanto analisá-lo, na figura do crítico) a todo um sistema de arte, que, atualmente, tende a englobar manifestações historicamente marginalizadas? Para Benjamin Buchloh, parte da situação da produção artística contemporânea caracteriza-se justamente por certa recusa a esfera histórica, a qual rebate: “Não consigo conceber uma competência sem uma dimensão histórica. Tampouco posso conceber uma dimensão política fora do pensamento histórico”¹⁷⁰.

Apesar de serem evidentes certos contornos etnocêntricos, por vezes paroquialistas, sobre o estado da arte com que tem contato, o argumento de Krauss apresenta essa conjuntura enquanto um *complexo*, ou seja, abarca diversos elementos distintos ou antagônicos em uma relação de influência ao longo de um processo, mas também, por outra acepção, como um conjunto de aspectos organizados de modo a condicionar comportamentos e pensamentos acerca de um assunto, como um “sistema reprimido” que operaria na dimensão cultural.

170 “I cannot conceive of a competence without a historical dimension. Nor can I conceive of a political dimension outside of historical thought.” In BUCHLOH, Benjamin; et al. “The Politics of the Signifier”, op. cit., p. 25.

IMAGEM 66 Rosalind-Krauss, 2017, foto de Andrea Guermani.

ADENDA

Cronologia da autora

- 1941** Nasce em 30 de Novembro, Washington, Estados Unidos, filha de Matthew M. Epstein e Bertha Lubner.
- 1962** Conclui a graduação em História da Arte pela Wellesley College. Casa-se com o arquiteto Richard I. Krauss.
- 1964** Inicia sua carreira de crítica de arte escrevendo para a revista especializada *Art International*.
- 1966** Passa a contribuir com a revista *Artforum*, como correspondente na cidade de Nova York.
- 1969** Entrega de sua tese de doutorado sobre o escultor David Smith, na Universidade de Harvard, Estados Unidos, sob orientação de Clement Greenberg.
Torna-se professora associada de História da Arte no Massachusetts Institute of Technology.
- 1971** Krauss é promovida a editora associada da revista *Artforum*, além de publicar seu primeiro livro, uma reedição de sua tese sob o título *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith*. Divorcia-se de Richard Krauss.

- 1972** Publica o artigo *A View of Modernism*, pela revista *Artforum*, em dissidência ao pensamento sobre modernismo encontrado em Greenberg e no crítico que foi seu colega em Harvard, Michael Fried. Krauss deixa sua posição no Massachusetts Institute of Technology para coordenar o programa de artes visuais da Princeton University.
- 1973** Recebe o prêmio Frank Jewett Award da College Art Association pelo conjunto de críticas. Membros do comitê: Robert Rosenblum, Lawrence Alloway, Elizabeth Baker e Margit Rowell.
- 1974** Após discordâncias editoriais, em especial à publicação da famosa fotografia da artista Lynda Benglis com um vibrador, Krauss deixa o corpo editorial da *Artforum*. Ela também deixa a Princeton University para assumir uma posição no Hunter College.
- 1976** Ao lado de Annette Michelson e Jeremy Gilbert-Rolfe, funda a revista *October*. O nome da publicação foi inspirado no filme de Sergei Eisenstein *October: Ten Days That Shook The World* (1927).
- 1977** Publica seu segundo livro, *Passages in Modern Sculpture*. O crítico e historiador de arte Douglas Crimp junta-se ao corpo editorial da revista *October*. Começa a lecionar no Graduate Center of CUNY.
- 1985** Publica seu terceiro livro, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, sua coletânea de ensaios mais difundida.

- 1990** Após a saída de Douglas Crimp, Yve-Alain Bois, Hal Foster, Benjamin H. D. Buchloh, Denis Hollier e John Rajchman unem-se ao corpo editorial da revista *October*.
- 1992** Assume a posição de professora na Columbia University, deixando seus cargos na Hunter College e Graduate Center of CUNY. Torna-se membro do New York Institute for the Humanities.
- 1994** Declarada membro da American Academy of Arts and Sciences.
- 1996** Junto a Yve-Alain Bois, organiza a exposição e a publicação *L'Informe: mode d'emploi*, em Paris, no Centre George Pompidou.
- 1999** Publica os livros *Bachelors*, *The Picasso Papers* e *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Ao final deste ano, Krauss sofre um aneurisma.
- 2005** Recebe o mais alto título da Columbia University, a cadeira Meyer Schapiro Professor of Modern Art and Theory. Junto de Denis Hollier, traduz e escreve o prefácio da edição do livro *The Neutral: Lecture Course at the College de France* (1977-1978), de Roland Barthes.
- 2009** Vem ao Brasil para participar do seminário “Reconfigurações do Sistema da Arte Contemporânea – III Simpósio Internacional de Arte Contemporânea do Paço das Artes”, em São Paulo.

- 2010** Publica o livro *Perpetual Inventory*, que, segundo a autora, é uma nova versão da compilação de artigos feita em *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*.
- 2011** Recebe o título honorário de doutora pela University of London.
Publica o livro *Under Blue Cup*.
- 2015** Publica o livro *Willem de Kooning Nonstop: cherchez la femme*.

Livros e coletâneas publicados

Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith. Cambridge: The MIT Press, 1971.

Obra editada de sua tese de doutorado *The Sculpture of David Smith*, de 1969.

Passages in Modern Sculpture. Cambridge e Nova York: The MIT Press e Viking Books, 1977.

Traduções em francês (Claire Brunet, editora Macula, 1997), italiano (Elio Grazioli, editora B. Mondadori, 1998), português (Julio Fischer, editora Martins Fontes, 1998) e espanhol (Alfredo Brotons Muñoz, 2002).

The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.

Cambridge: The MIT Press, 1985.

Traduções em francês (Jean-Pierre Criqui, editora Macula, 1993), chinês (Tai bei shi, editora Yuan liu, 1995), espanhol (Adolfo Gómez Cedillo, 1996), alemão (Jörg Heininger, editora Verlag der Kunst, 2000), russo (Anna Matveeva, editora Khudozhestvennyy zhurnal, 2003), checo (Karel Císar, editora Herrmann a synové, 2004) e polonês (Monika Szuba, editoras Wydawnictwo Słowo e Obraz Terytoria, 2011).

L'Amour fou: Photography & Surrealism, com Jane Livingston. Washington e Nova York: Corcoran Gallery of Art e Abbeville Press, 1985.

Tradução em francês (Dominique Le Bourg, Camille Hercot e Dominique Saran, 1995). Catálogo da exposição de mesmo título, entre setembro e novembro de 1985.

Beverly Pepper: Sculpture in Place. Nova York: Abbeville Press, 1986.

Richard Serra/Sculpture. Nova York: Museum of Modern Art, 1986.

Catálogo da exposição organizada pela autora.

Le photographique: pour une théorie des écarts. Tradução Marc Bloch e Jean Kampf. Paris: Editora Macula, 1990.

Tradução em português (Anne Marie Davée, editora Hucitec, 1998), alemão (Henning Schmidgen, editora Fink, 1998), espanhol (Cristina Zelich, editora Gustavo Gili, 2002), e russo (A. Shestakov, editora Ad Marginem, 2014).

The Optical Unconscious. Cambridge: The MIT Press, 1993.

Traduções em espanhol (J. Miguel Esteban Cloquell, editora Tecnos, 1997), checo (Tomáš Pospiszl, editora OSVU, 1998), francês (Michèle Veubret, editora Au même titre, 2002), alemão (Hans H. Harbort e Andreas Stuhlmann, editora Philo Fine Arts, 2011) e italiano (Elio Grazioli, editora ESBMO, 2008).

Cindy Sherman: 1979-1993. Nova York: Rizzoli, 1993.

Tradução em alemão (Norman E. Bryson, editora Schirmer-Mosel, 1993)

James Coleman. Bruxelas: Wiener Secession, 1997.

Bachelors. Cambridge: The MIT Press, 1999.

The Picasso Papers. Cambridge: The MIT Press, 1999.

Tradução em francês (Jean-Louis Houdebine e Sophie Yersin Legrand, editora Macula, 1998), espanhol (Mireya Reilly de Fayard, editora Gedisa, 1999) e português (Cristina Cupertino, editora Iluminuras, 2006).

A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition.

Londres: Editora Thames & Hudson, 1999.

Tradução em alemão (Sabine Schulz, editora Diaphanes Verlag, 2008).

Perpetual Inventory. Cambridge: The MIT Press, 2010.

Under Blue Cup. Cambridge: The MIT Press, 2011.

Tradução em italiano (Elio Grazioli, editora Mondadori Bruno, 2012).

A Universal Archive: William Kentridge as Printmaker. Londres: Hayward Gallery Publishing, 2013

Willem de Kooning Nonstop: cherchez la femme. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

Livros publicados em co-autoria

EISENMAN, Peter; KRAUSS, Rosalind; TAFURI, Manfredo. *House of Cards*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

BOETTGER, Suzaan; DENSON, G. Roger; KRAUSS, Rosalind. *Poetic injury: The surrealist legacy in postmodern photography*. Nova York: The Alternative Museum, 1987.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *L'Informe: mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

Catálogo da exposição curada pelos dois autores, que aconteceu no Centre Georges Pompidou, entre 22 de maio a 26 de agosto de 1996. O texto apresenta-se também em inglês sob o título *Formless: A User's Guide*.

BRADLEY, Fiona; KRAUSS, Rosalind; WHITEREAD, Rachel. *Rachel Whiteread: Shedding Life*. Londres: Editora Thames & Hudson, 1997.

KRAUSS, Rosalind; PACHNER, Joan; SMITH, David. *David Smith: Photographs 1931-1965*. Nova York: Matthew Marks Gallery / Fraenk, 1998.

BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Editora Thames & Hudson, 2004.

Traduções em espanhol (Fabián Chueca, Francisco López e Alfredo Brotons Muñoz, editora Akal, 2006), italiano (Elio Grazioli, editora Zanichelli, 2006), checo (Josef Hrdlicka, Irena Ellis e Jitka Sedláčková, editora Slovart, 2007) e russo (G. Abdushelishvili, editora Ad Marginem, 2015).

ANFAM, David; KRAUSS, Rosalind. *David Smith: A Centennial*. Nova York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2006.

GIANFRANCO, Maraniello; KRAUSS, Rosalind; VEN, Suzanne Van de; VILIANI, Andrea. *Giovanni Anselmo: Where The Stars Are Coming*. Turim: Editora Hopefulmonster, 2007.

KRAUSS, Rosalind; MARLOW, Tim. *Caro: Works from the 1960s*. Nova York: Editora Rizzoli, 2016.

Edição e organização de livros

COPJEC, Joan; CRIMP, Douglas; KRAUSS, Rosalind; MICHELSON, Annette. *October: The First Decade*. Cambridge: The MIT Press, 1987.

BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D; FOSTER, Hal; HOLLIER, Denis; KRAUSS, Rosalind. MICHELSON, Annette; KOLBOWSKI, Silvia. *October: The Second Decade 1986-1996*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

KRAUSS, Rosalind. *William Kentridge*. Cambridge: The MIT Press, 2017.

Traduções de livros

LACAN, Jacques. *Television: a challenge to the establishment*. Tradução Denis Hollier, Rosalind Krauss e Annette Michelson. Nova York e Londres: Norton & Company, 1990.

BARTHES, Roland. *The Neutral: Lecture Course at the College de France (1977-1978)*. Tradução Rosalind E. Krauss e Denis Hollier. Nova York: Columbia University Press, 2005.

DUVE, Thierry de. *Sewn in the Sweatshops of Marx: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*. Tradução Rosalind E. Krauss. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

Materiais publicados no Brasil

KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. Tradução Elizabeth Carbone Baez. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, 1984, p. 87-93.

_____. “Entrevista com Rosalind Krauss”. Entrevista feita à Claire Brunet e Gilles Tiberghien. Tradução de Paula Mousinho Martins. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 13, 1995, p. 456-473.

_____. “Uma visão do modernismo”. In *Clement Greenberg e o debate crítico*. Organização, apresentação e notas Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997, p. 163.

_____. “Vídeo: a estética do narcisismo”. Tradução Rodrigo Krul e Thais Medeiros. *Revista Arte & Ensaios*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA UFRJ), Rio de Janeiro, n. 16, 2008, p. 144-157

_____. “Entrevista com Rosalind Krauss”. Entrevista feita à Ivan Alexander Hegenberg. *Revista DASartes*, v. 7, 2010, p. 44-48.

_____. “Entrevista com Rosalind Krauss”. Entrevista feita por Yve-Alain Bois. Tradução Leonardo Nones. *ARS*, São Paulo, v. 16, n. 34, p. 29-54, 23 dezembro de 2018.

Entrevistas

_____. “Rosalind Krauss: ‘Me interessa lo que queda fuera de la historia del arte’”. Entrevista feita por Iván López Munuera. Revista *El Cultural*, Espanha, 11 de janeiro de 2019.

Disponível em: <<https://elcultural.com/Rosalind-Krauss-Me-interesa-lo-que-queda-fuera-de-la-historia-del-arte>>. Acesso em 12/8/2019.

KRAUSS, Rosalind. “*The Real Thing: An Interview with Rosalind E. Krauss*”. Entrevista feita por David Plante. Revista *artcritical*. Londres e Los Angeles, 30 de Agosto de 2013.

Disponível em: <<http://www.artcritical.com/2013/08/30/rosalind-krauss-interview/>>. Acesso em 22/3/2018.

_____. “Art in Conversation: Rosalind Krauss with Yve-Alain Bois”. Entrevista feita por Yve-Alain Bois. *The Brooklyn Rail*, Nova York, 1 de Fevereiro de 2012. Disponível em: <<https://brooklynrail.org/2012/02/art/rosalind-krauss-with-yve-alain-bois>>. Acesso em 22/3/2018.

_____. “Krauss and the Art of Cultural Controversy”. Entrevista feita por Scott Rothkopf. *The Harvard Crimson*. Cambridge, 16 de Maio de 1997. Disponível em: <<http://www.thecrimson.com/article/1997/5/16/krauss-and-the-art-of-cultural/>>. Acesso em 22/3/2018.

Materiais sobre a autora publicados em português

SANTOS, Antonio Carlos. “Duas saídas para a modernidade: Ronaldo Brito e Rosalind Krauss”. In: *VI Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, 1998, Florianópolis. Anais do VI Congresso da Abralic, 1998.

ANDRADE, Luis. “A Crítica Capaz - caminhos da escultura moderna por Rosalind Krauss”. Revista *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 6, 1999, p. 177-179.

ZONNO, Fabiola do Valle. *Campo ampliado – desafios à reflexão contemporânea*. Campinas: IV Encontro de História da Arte – IFCH/ UNICAMP, 2008, p. 1206-1216.

RODOLPHO, Patricia. “Contrapontos aos Espaços Discursivos de Rosalind Krauss”. In: VI Seminário Nacional do Centro de Memória: Memória e Patrimônio, 2009, Campinas. Seminário Nacional do Centro de Memória: Memória e Patrimônio. Campinas: Centro de Memória, 2009. v. 1. p. 35-35.

HEGENBERG, Ivan Alexander. “Entrevista com Rosalind Krauss”. Revista *DASartes*, v. 7, 2010, p. 44-48.

LEE, Erika Yamamoto. “Interlocução sobre o teatro e a teatralidade de Rosalind Krauss e a Performance de Jum Nakao”. In: *20 Encontro da ANPAP*, 2011, Rio de Janeiro. Anais do Encontro Nacional da ANPAP (Cd-Rom). Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. v. 1. p. 1699-1711.

FRIQUES, Manoel Silvestre. *O inventário de Rosalind Krauss: pós-modernismo e pós-meio*. Brasília: XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Direções e Sentidos da História da Arte, Universidade de Brasília, 2012, p. 1321-1334.

SANTOS, Mariana Pinto dos. “Rosalind Krauss, Walter Benjamin e o paradigma da cópia”. Revista *História da Arte*, n. 10, 2012, p. 188-209.

LOURENÇO, Clediane. *Rosalind Krauss e o equivalente visual da arte abstrata de Jackson Pollock e Helena Wong*. In: Daiane Solange Stoeberl da Cunha. (Org.). *Arte, Atualidade e Ensino*. 1ed. Guarapuava: UNICENTRO, 2013, v. 1, p. 121-128.

BERNABÉ, Mariana Pedrini. “Estudo da casualidade nas fotografias de Moyra Davey segundo a lógica do índice desenvolvida por Rosalind Krauss”. *Revista Colartes*, v. 5, 2015, p. 101-115.

SILVA, Mariana Estellita Lins. “A arte em sua condição pós-médium e as consequências para os sistemas de informação museológicos.” 24º *Encontro da ANPAP*, Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões, Simpósio 1 A arte compartilhada: coleções, acervos e conexões com a história da arte, 2015, p. 2111-2122.

BERGAMASCHI, Alessandra. “Rosalind Krauss e o Medium”. *Revista A!*, Rio de Janeiro, n. 5, 1º semestre de 2016.

SCHIAVO, Bruno. *Autonomia e Campo Ampliado: Peter Eisenman, Rosalind Krauss e The Institute for Architecture and Urban Studies (1964-1984)*, 2016, 136 páginas. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

ALVES, Margarida. “Matéria Visível, Matéria Tangível: Entre a Física Contemporânea e a Escultura no Campo Expandido”. *Revista Art Sensorium*, Curitiba, Universidade Estadual do Paraná, v. 4, n. 2, dezembro, 2017, p. 255-268.

FRIQUES, Manoel. *Visões do Modernismo: os formalismos de Rosalind Krauss*, 2017, Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

LIMA, Elizabeth Araújo. “Explorando arte e corpo em um campo expandido: uma experiência de produção de comum”. *Revista Ilinx*, Campinas, n. 12, 2017, p. 81-90.

FRIQUES, Manoel. “Entre a Ilusão e a Teatralidade: Rosalind Krauss, Michael Fried e o Minimalismo.” *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 807-837, dezembro. 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266075601>>. Acesso em 12/8/2019.

NONES, Leonardo. “Rosalind Krauss: o fotográfico como modelo”. In LEITE, Edson (Org.). *Rompendo Fronteiras: arte, sociedade, ciência e natureza*. São Paulo: MAC USP, 2018, p.365-373.

Seminários e entrevistas gravados

Robert Morris Retrospective (em entrevista com Rosalind Krauss). Nova York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1994, digital, colorido, 2min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=RUnce6Cfqgc>>. Acesso em 18/4/2018.

Debate com Benjamin H.D. Buchloh, Denis Hollier, Hubert Damisch, Jacqueline, Jean-Pierre Crikui, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois. Paris: Centre Georges Pompidou, 2004, digital, colorido, 1h23min. Disponível em <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ceBxqk/rjAjAR>>. Acesso em 18/4/2018.

Rosalind Krauss, Márcio Seligmann-Silva, Daniella Bousso e Priscila Arantes – Reconfigurações do Sistema da Arte Contemporânea – III Simpósio Internacional de Arte Contemporânea do Paço das Artes. São Paulo: Paço das Artes, 25/10/2009, digital, colorido, 40min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Fs_gzWo6yO>. Acesso em 18/4/2018.

Rosalind Krauss on Tacita Dean's 'FILM' – Tate Talks. Londres: TATE Museum, 2011, digital, colorido, 1h2m. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Fs_gzWo6yO>. Acesso em 18/4/2018.

Rosalind Krauss, une moderniste, une vraie. Paris: Zadig Productions, 2014, documentário, digital, colorido, 45min. Sinopse disponível em: <<https://www.filmsdocumentaires.com/films/5176-rosalind-krauss-une-moderniste-une-vraie>>. Acesso em 18/4/2018.

Rosalind Krauss on The Postmodern Dilemma. Trecho de uma entrevista desconhecida inserido na série *Art of the Western World*, 4ª temporada, episódio 1, *In Our Own Time*. Arlington: PBS, 30/8/2016, digital, colorido, 2min. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x2c43ak>>. Acesso em 18/4/2018.

Rosalind Krauss. Knighthood: The Medium Strikes Back. Rivoli: Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 21/6/2017, digital, colorido, 1h25min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2d_ABuodJIQ&t=4213s>. Acesso em 18/4/2018.

Organização de exposições

Joan Miró: Magnetic Fields

Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, 1972

Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/publication/joan-miro-magnetic-fields>>. Acesso em 6/4/2018.

L'amour Fou: Photography & Surrealism

The Corcoran Gallery of Art, Washington, 1985

Disponível em: <<http://www.corcoran.org>>. Acesso em 6/4/2018.

Richard Serra/Sculpture

Museum of Modern Art, Nova York, 1986

Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2190>>. Acesso em 6/4/2018.

Robert Morris: The Mind/Body Problem

Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, 1994

Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/publication/robert-morris-mind-body-problem>>. Acesso em 6/4/2018.

L'Informe: mode d'emploi

Centre Georges Pompidou, Paris, 1996

Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/czAoezb/rborBL>>. Acesso em 6/4/2018.

Contribuições para a revista Art International

Boston Letter, n. 8, 15 de fevereiro, 1964, p. 32-34.

Boston Letter, n. 9, 25 de novembro, 1964, p. 43 e 48.

Afterthoughts on "Op", v. 9, junho, 1965, p. 75-76.

On Anthony Caro's Latest Work, n. 11, 20 de janeiro, 1967, p. 26-29.

Contribuições para a revista Art in America

Changing the Work of David Smith, n. 62, 1974, p. 30-34.

How Paradigmatic Is Anthony Caro?, n. 63, 1975, p. 80-83.

Letters: Changing David Smith (continuação), n. 63, 1975, p. 136.

Letters: Greenberg/Headley /Krauss, n. 66, 1978, p. 5.

Resposta de Krauss a Greenberg

John Mason and Post-modernist Sculpture: New Experience and New Words, n. 67, 1979, p. 120-127.

Re-presenting Picasso, n. 68, 1980, p. 90-96.

Contra Carmean: The Abstract Pollock, n. 70, 1982, p. 123-131.

In Defense of Yve-Alain Bois, n. 80, 1992, p. 31.

Resposta à resenha de Michael Leja sobre o livro de Yve-Alain Bois, *Painting as Model*.

Contribuições para a revista Artforum

Allusion and Illusion in Donald Judd, n. 4, 1966, p. 24-26.

Darby Bannard's New York, n. 4, 1966, p. 32-34.

Letter, n. 5, 1966, p. 4.

New York: Bridget Riley, Richard Feigen Gallery; Morris Louis, Andre Emmerich Gallery; Chryssa, Pace Gallery, n. 4, 1966, p. 51-52.

New York: Frank Stella, Castelli Gallery; Adolph Gottlieb, Marlborough-Gerson Gallery; Sven Lukin, Pace Gallery; Castro-Cid, Feigen Gallery; Jack Bush, Andre Emmerich Gallery, n. 4, 1966, p. 47-49.

New York: Hans Hofmann, Kootz Gallery; Larry Zox, Kornblee Gallery, n. 8, 1966, p. 47-48.

New York: Ned Williams, Andre Emmerich Gallery; Erotic Art, Sidney Janis Gallery, n. 5, 1966, p. 58-59

The New de Koonings, n. 6, 1968, p. 44-47.

New York: Sol Lewitt, Dwan Gallery; James Brooks, Martha Jackson Gallery; Soulages, Knoedler Galleries, n. 8, 1968, p. 57-58.

On Frontality, n. 9, 1968, p. 40-46.

The Essential David Smith (Part I), n. 7, 1969, p. 43-49.

The Essential David Smith (Part II), n. 8, 1969, p. 34-41.

New York: Anthony Caro, Andre Emmerich Gallery; Dan Flavin, Dwan Gallery; Larry Poons, Leo Castelli Gallery, n. 7, 1969, p. 53-55.

New York: Ronald Davis, Leo Castelli Gallery; Robert Irwin, Pace Gallery; John Griefen, Kornblee Gallery, n. 8, 1969, p. 69-71.

Robert Motherwell's New Paintings, n. 9, 1969, p. 26-28.

Brancusi and the Myth of Idea-Form, n. 8, 1970, p. 35-39.

Jackson Pollock's Drawings, n. 10, 1971, p. 58-61.

Problems of Criticism, X: Pictorial Space and the Question of Documentary, n. 10, 1971, p. 68-71.

Leger, Le Corbusier, and Purism, n. 11, 1972, p. 50-53.

A View of Modernism, n. 11, 1972, p. 48-51.

Montage 'October': Dialectic of the Shot, n. 11, 1973, p. 61-65.

Paul Sharits: Stop Time, v. 11, n. 8, 1973, p. 60-61.

Max Ernst: Speculations Provoked by an Exhibition, n. 12, 1973, p. 37-40.

Sense and Sensibility: Reflection on Post '60s Sculpture, n. 12, 1973, p. 43-53.

Dark Glasses and Bifocals: A Book Review, n. 12, 1973, p. 59-62.
Resenha do livro *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, de Stanley Cavell.

Robert Mangold: An Interview, v. 12, n. 10, 1974, p. 36-38.

Painting Becomes Cyclorama, v. 12, n. 10, 1974, p. 50-52.

Rauschenberg and the Materialized Image, n. 13, 1974, p. 36-43.

To the Editor, n. 13, 1974, p. 9.
Carta a John Coplans assinada por Krauss, Lawrence Alloway, Max Kozloff, Joseph Mascheck e Annette Michelson.

Michel, Bataille et moi', and I, n. 32, 1994, p. 74-75.
Por ocasião da exposição em comemoração dos 100 anos de Joan Miró, no MoMA.

Cy's Up, n. 33, 1994, p. 70-75.

Letters: To the editor, n. 33, 1994, p. 7.
Resposta a Barry Schwabsky.

Georges Didi-Huberman, v. 33, n. 5, 1995, p. 64.
Introdução ao ensaio "Critical Reflections", de Georges Didi-Huberman.

On the Nasher Collection, v. 40, 2001.

Contribuições para a revista Partisan Review

Cafe Criticism, n. 42, 1975, p. 629-633.
Resenha do livro *The Painted Word*, de Tom Wolfe.

Writer's Choice, n. 42, 1975, p. 641-642.

Impressionism: The Narcissism of Light, n. 43, 1976, p. 102-112.

Las Vegas Comes to the Whitney, n. 43, 1976, p. 467-471.

Popular and Unpopular Art, n. 44, 1977, p. 345-351

Ensaio resultante de sua participação no simpósio *Popular and Unpopular*, New York University, 21 de março de 1977. Com participação de Marshall Berman, Robert Brustein, Larry Rivers, William Phillips, Andrew Arato, Rockwell Anderson, Hilton Kramer, Morris Dickstein, Michael Wood, Leonard Kriegel e Stanley Kauffmann.

The Naked Bride, n. 46, 1979, p. 615-619.

Resenha do livro *Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare*, de Octavio Paz.

The State of Criticism: The Effects of Critical Theory on Practical Criticism,

Cultural Journalism, and Reviewing, n. 48, 1981, p. 26-30 e 30-35.

Simpósio de título homônimo com participação de Rosalind Krauss, Morris Dickstein, and Eugene Goodheart, William Phillips, Peter Brooks, Edith Kurzweil, Ellen Lambert e Stanley Cavell.

Contribuições para a revista October

Video: The Aesthetics of Narcissism, v. 1, 1976, p. 50-64.

Jasper Johns: The Functions of Irony, v. 2, 1976, p. 91-99.

Notes on the Index: Seventies Art in America, v. 3, 1977, p. 68-81.

Notes on the Index: Seventies Art in America – Part 2, v. 4, 1977, p. 58-67.

Tracing Nadar, v. 5, 1978, p. 29-47.

LeWitt in Progress, v. 6, 1978, p. 46-60.

Sculpture in the Expanded Field, v. 8, 1979, p. 30-44.

Grids, v. 9, 1979, p. 50-64.

The Duchamp Defense (tradução feita do texto de Hubert Damisch), v. 10, 1979, p. 5-28.

Stieglitz/“Equivalents”, v. 11, 1979, p. 129-140.

Joseph Beuys at the Guggenheim (debate entre Krauss, Annette Michelson e Benjamin Buchloh), v. 12, 1980, p. 3-21. *Poststructuralism and the “Paraliterary”*, v. 13, 1980, p. 36-40.

Review: Jump over the Bauhaus, v. 15, 1980, p. 102-110.

In the Name of Picasso, v. 16, 1981, p. 5-22.

The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition, v. 18, 1981, p. 47-66.

The Photographic Conditions of Surrealism, v. 19, 1981, p. 3-34.

Letters (correspondências entre William Rubin, Rosalind Krauss and Christopher Phillips), v. 19, 1981, p. 118-121.

The Beaubourg-Effect: Implosion and Deterrence (tradução de Rosalind Krauss e Annette Michelson do texto de Jean Baudrillard), v. 20, 1982, p. 3-13.

Sincerely Yours: A Reply, v. 20, 1982, p. 110-130.

When Words Fail, v. 22, 1982, p. 91-103.

Plato and the Simulacrum (tradução do texto de Gilles Deleuze), v. 27, 1983, p. 45-56.

A Conversation with Hans Haacke (debate entre Yve-Alain Bois, Douglas Crimp, Rosalind Krauss e Hans Haacke) v. 30, 1984, p. 23-48.

A Note on Photography and the Simulacral, v. 31, 1984, p. 49-68.

Corpus Delicti, v. 33, 1985, p. 31-72.

Antivision, v. 36, 1986, p. 147-154.

Originality as Repetition: Introduction, v. 37, 1986, p. 35-40.

Television (Jacques Lacan, Denis Hollier, Rosalind Krauss e Annette Michelson), v. 40, 1987, p. 6-50.

Editorial Note, v. 44, 1988, p. 3-6.

The Ends of Art According to Beuys (tradução do texto de Eric Michaud), v. 45, 1988, p. 36-46.

Andy Warhol, or The Machine Perfected (tradução do texto de Thierry de Duve), v. 48, 1989, p. 3-14.

Yves Klein, or The Dead Dealer (tradução do texto de Thierry de Duve), v. 49, 1989, p. 72-90.

Bachelors, v. 52, 1990, p. 52-59.

Marcel Duchamp, or The “Phynancier” of Modern Life (tradução do texto de Thierry de Duve), v. 52, 1990, p. 60-75.

The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum, v. 54, 1990, p. 3-17.

On Equivocation (Between Literature and Politics) (tradução do texto de Denis Hollier), v. 55, 1990, p. 3-22.

Introduction, v. 56, 1991, p. 3-5.

Nostalgie de la Boue, v. 56, 1991, p. 111-120.

Circling around a Void (tradução do texto de François Rouan), v. 65, 1993, p. 77-88.

The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial (debate com Hal Foster, Rosalind Krauss, Silvia Kolbowski, Miwon Kwon e Benjamin Buchloh), v. 66, 1993, p. 3-27.

The Politics of the Signifier II: A Conversation on the “Informe” and the Abject (debate com Hal Foster, Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Denis Hollier e Helen Molesworth), v. 67, 1994, p. 3-21.

Michel, Bataille et moi, v. 68, 1994, p. 3-20.

The Reception of the Sixties (debate com Rosalind Krauss, Denis Hollier, Annette Michelson, Hal Foster, Silvia Kolbowski, Martha Buskirk e Benjamin Buchloh), v. 69, 1994, p. 3-21.

Surrealist Precipitates: Shadows Don’t Cast Shadows (tradução do texto de Denis Hollier), v. 69, 1994, p. 110-132.

Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism (tradução do texto de Thierry de Duve) v. 70, 1994, p. 60-97.

Conceptual Art and the Reception of Duchamp (debate com Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Alexander Alberro, Thierry de Duve, Martha Buskirk e Yve-Alain Bois), v. 70, 1994, p. 126-146.

Introduction (com Hal Foster), v. 77, 1996, p. 3-4.

Welcome to the Cultural Revolution, v. 77, 1996, p. 83-96.

A User's Guide to Entropy (em coautoria com Yve-Alain Bois), v. 78, 1996, p. 38-88.

"Informe" without Conclusion (em coautoria com Yve-Alain Bois), v. 78, 1996, p. 89-105.

"...And Then Turn Away?" An Essay on James Coleman, v. 81, 1997, p. 5-33.

The MOMA Expansion: A Conversation with Terence Riley (debate com Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski, Rosalind Krauss e Terence Riley), v. 84, 1998, p. 3-30.

Cézanne: Words and Deeds, v. 84, 1998, p. 31-43.

A Conversation with Hubert Damisch (debate com Yve-Alain Bois, Denis Hollier, Rosalind Krauss e Hubert Damisch) v. 85, 1998, p. 3-17.

Robinsonnades I: The Allegory (tradução do texto de Hubert Damisch), v. 85, 1998, p. 18-27.

Remembrances of a 1946 Reader (co-tradução de Denis Hollier do texto de Pierre Vidal-Naquet), v. 87, 1999, p. 7-23.

A Lecture by Jean-Paul Sartre (co-tradução de Denis Hollier do texto de Françoise Derins), v. 87, 1999, p. 24-26.

Existentialism and Anti-Semitism (co-tradução de Denis Hollier do texto de Emmanuel Levinas), v. 87, 1999, p. 27-31.

Reflections on the Jewish Question, A Lecture (co-tradução de Denis Hollier do texto de Jean-Paul Sartre) v. 87, 1999, p. 32-46.

Perpetual Inventory, v. 88, 1999, p. 86-116.

A Conversation with Jean-Louis Cohen (debate com Yve-Alain Bois, Denis Hollier, Rosalind Krauss e Jean-Louis Cohen) v. 89, 1999, p. 3-18.

"The Rock": William Kentridge's Drawings for Projection, v. 92, 2000, p. 3-35.

Round Table: The Present Conditions of Art Criticism (debate com George Baker, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Andrea Fraser, David Joselit, James Meyer, Robert Storr, Hal Foster, John Miller e Helen Molesworth), v. 100, 2002, p. 200-228.

The Sociologist's Eye (co-tradução de Denis Hollier do texto de Inès Champay), v. 101, 2002, p. 12-18.

Should We Put an End to Projection? (tradução do texto de Dominique Paine), v. 110, 2004, p. 23-48

From the Neutral: Session of March 11, 1978 (tradução do texto de Roland Barthes), v. 112, 2005, p. 3-22.

Roland Barthes's Novel (tradução do texto de Antoine Campagnon), v. 112, 2005, p. 23-34.

Two Moments from the Post-Medium Condition, v. 116, 2006, p. 55-62.

LeWitt's Ark: In Memory of Sol LeWitt (1928-2007), v. 121, 2007, p. 111-113.

Giovanni Anselmo: Matter and Monochrome, v. 124, 2008, p. 125-136.

In Memory of Robert Rauschenberg (1925-2008), v. 127, 2009, p. 155-157.

The Angel of History, v. 134, 2010, p. 111-121.

Clock Time, v. 136, 2011, p. 213-217.

The Slung Leg Hypothesis, v. 136, 2011, p. 218-221.

The Moment of Marcel Broodthaers? A Conversation (debate entre Manuel Borja-Villel, Benjamin H. D. Buchloh, Christophe Cherix, Rachel Haidu, Rosalind Krauss e Trevor Stark) v. 155, 2016, p. 111-150.

Montage October: Dialectic of the Shot, v. 162, 2017, p. 133-144.

The Troubles of the Neck, v. 167, 2019, p. 171-175.

Outras contribuições

“Within the Easel Convention: Sources of Abstract-Expressionism”.

Cambridge: Harvard University, 1964, p. 1-13.

Catálogo da exposição homônima, Fogg Museum, Harvard University, 7 de maio a 7 de junho, 1964.

“Jules Olitski”, In *Jules Olitski: Recent Paintings*. Foreword by Stephen S.

Prokopoff and Wayne V. Andersen. Philadelphia: Falcon Press, 1968, p. 31.

Colaboração no catálogo da exposição *Jules Olitski: Recent Paintings*, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 21 de fevereiro a 26 de março de 1968 e Massachusetts Institute of Technology, 29 de março a 23 de abril de 1968.

“Activity of Criticism”, *Studio International*, v. 189, 1975, p. 85-86.

Entrevista por Caryn Walker e James Faure Walker.

“Paul Sharits”. In *Paul Sharits: Dream Displacement and Other Projects*.

Buffalo: Albright-Knox Art Gallery, 1976, p. 1-14.

Colaboração no catálogo da exposição *Paul Sharits: Dream Displacement and Other Projects*, Albright-Knox Art Gallery, 28 de setembro a 31 de outubro de 1976.

“Works on Paper: American Art 1945-1975: The Washinton Art Consortium Collection”. In *Works on Paper: American An, 1945-1975*. Seattle: Washington Art Consortium, 1977, p. 7-31.

“Introduction” In *Irving Penn, Earthly Bodies: 76 Photographs of the Female Nude, Negatives and Silver Prints Made in 1949-1950*. New York: Marlborough Gallery, 1980, p. 2, 4, 6-7, 9, 11.

Colaboração no catálogo da exposição *homônima*, Marlborough Gallery, 4 de setembro a 1 de outubro de 1980.

“Irving Penn: ‘Earthly Bodies’”, *Arts Magazine*, n. 55, setembro, 1980, p. 84-86.

“Nightwalkers”, *Art Journal*, n. 41, primavera, 1981, p. 33-38.

“Photography’s Discursive Spaces: Landscape/View”, *Art Journal*, n. 42, 1982, p. 311- 319.

“Rosalind Krauss (entrevista)”, in WAGNER, Judy. *Women Shaping Art: Profiles of Power*. New York: Praeger, 1984, p. 149-164.

“Preying on ‘Primitivism’”, *Art and Text*, n. 17, abril, 1985, p. 11-12, 58-62.

“The Future of an Illusion”, in *AA Files: Annals of the Architectural Association School of Architecture*, n. 13, outono, 1986, p. 3-7.

Ensaio baseado em conferências na Architectural Association, outono, 1986.

“Problem Sets”, in *Francesca Woodman, Photographic Work: Exhibition*.

Wellesley: Wellesley College Museum, 1986, p. 40-51.

Exposição organizada por Ann Gabhart, com colaboração de Rosalind Krauss, apresentada entre 9 de abril a 8 de junho de 1986, na Wellesley College Museum e 13 de fevereiro a 13 de março na Hunter College Art Gallery.

“Post-History on Parade”, *New Republic*, n. 196, 25 de maio, 1987, p. 27-30.

Resenha dos trabalhos de Arthur Danto *The State of the Art, The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* e *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

“Theories of Art after Minimalism and Pop”, in Hal Foster (org.).

Discussions in Contemporary Culture. Dia Art Foundation – Discussions in Contemporary Culture. Seattle: Bay Press, 1987, p. 59-64.

“The Master’s Bedroom”, *Representations*, n. 28, outono, 1989, p. 55-76.

“The Blink of an Eye”. In CAROLL, David (org.). *The States of ‘Theory’: History, Art, and Critical Discourse*. Irvine Studies in the Humanities. Nova York: Columbia University Press, 1990, p. 175-199.

“Picasso et Braque – invention du cubisme: entretien de François Rouan avec Rosalind Krauss”, *Art Press*, n. 145, março, 1990, p. 12-17.

“Vive le formalisme”, tradução Marie-France de Palomera, *Art Press*, n. 149, agosto, 1990, p. 47-48.

“Letter: Picasso, Sara, and the Subject in/of Reading”, *Art Bulletin*, n. 77, 1 de março, 1995, p. 24.

“Reinventing the Medium”. Revista *Critical Inquiry*, Chicago, n. 25, inverno, 1999, p. 289-305.

REFERÊNCIAS

Livros

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

_____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BATCHEN, Geoffrey. *Each Wild Idea – Writing, Photography, History*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

BATTCKOCK, Gregory. *Minimal Art – A Critical Anthology*. Nova York: E. P. Dutton, 1968.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem – Para uma ciência da imagem*. Tradução Artur Mourão. Lisboa: Editoras KKYM e EAUM, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. *Baudelaire e a Modernidade*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. Tradução Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BRYAN-WILSON, Julia (org.). *Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 2013.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____. *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avant-Garde*. Frankfurt: Editora Suhrkamp, 1987.

BUCHLOH, Benjamin. *Formalism and Historicity - Models and Methods in Twentieth-Century Art*. Cambridge: The MIT Press, 2015.

_____. *Neo-avantgarde and culture industry: essays on European and American art from 1955 to 1975*. Cambridge: The MIT Press, 2003.

BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon (orgs.). *The Duchamp Effect*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

CARRIER, David. *Rosalind Krauss and American philosophical art criticism: from formalism to beyond postmodernism*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2002.

CHAFEE, Cathleen. *Marcel Broodthaers's Un Voyage en Mer du Nord*. New Haven: Yale University, 2011.

CLARK, T. J. *Modernismos*. Tradução Vera Pereira. Organização Sônia Salzstein. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução: Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

_____. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Tradução Tina Montenegro. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013.

CUSSET, François. *French Theory – how Foucault, Derrida, Deleuze & Co. transformed the intellectual life of the United States*. Tradução Jeff Fort. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

DUVE, Thierry de. *Kant After Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

FOSTER, Hal (org.). *O complexo arte-arquitetura*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

_____. *Discussions in Contemporary Culture*. Seattle: Bay Press, 1987.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FRIED, Michael. *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: Ensaaios críticos*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013.

_____. *Estética Doméstica: Clement Greenberg*. Tradução André Carone. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013.

GRAW, Isabelle; LAJER-BURCHARTH, Ewa (orgs.). *Painting Beyond Itself: The Medium in the Post-medium Condition*. Berlin: Sternberg Press, 2016.

HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Tradução Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.

_____. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge: Polity Press, 1994.

HAIDU, Rachel. *The absence of work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*. Cambridge: The MIT Press, 2010.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente – modernismos, artes visuais e políticas da memória*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2014.

JAMESON, Fredric. *A Cultural Turn – Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. Londres: Editora Verso, 1998.

JUDD, Donald. *Complete Writings 1959-1975*. Nova York: Judd Foundation, 2015.

KRAUSS, Rosalind. *Under Blue Cup*. Cambridge: The MIT Press, 2011.

_____. *Perpetual Inventory*. Cambridge: The MIT Press, 2010.

_____; FOSTER, Hal; BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art Since 1900*. Londres: Editora Thames & Hudson, 2004.

_____. *“A Voyage on the North Sea” Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Nova Iorque: Editora Thames & Hudson, 1999.

_____, BOIS, Yve-Alain. *Formless: a user’s guide [L’Informe: mode de emploi]*. Catálogo da exposição de mesmo título no Centro Georges Pompidou, Paris, de 22/05 a 26/08/1996. Nova Iorque: Editora Zone Books, 1997.

_____. *The Optical Unconscious*. Cambridge: The MIT Press, 1993.

_____. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1985.

_____. *Passages in modern sculpture*. Nova Iorque: The Viking Press, 1977.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho*. Ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NEWMAN, Amy. *Challenging Art: Artforum 1962-1974*. Nova York: Soho Press, 2000

O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Tradução Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

Revista October, N. 42, *Marcel Broodthaers: Writing, Interviews, Photographs*. Cambridge: The MIT Press, outono, 1987.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.

WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. *POPism* – The Warhol Sixties. Nova York: A Harvest Book, 1980.

YOUNG, La Monte (org.). *An Anthology of Chance Operations*. Nova York: La Monte Young & Jackson Mac Low, 1963.

Ensaaios

BELTING, Hans. “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology”. *Critical Inquiry*, Chicago, University of Chicago Press, Vol. 31, N. 2, Inverno, 2005, p. 302-319.

BOIS, Yve-Alain; HOLLIER, Denis; KRAUSS, Rosalind; DAMISCH, Hubert. “A Conversation with Hubert Damisch”. *October*, Cambridge, v. 85, verão, 1998, p. 3-17.

BUCHLOH, Benjamin. “The Moment of Marcel Broodthaers? A Conversation”. *October*, N. 155. Cambridge: The MIT Press, inverno, 2016.

BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; KOLBOWSKI, Silvia; KWON, Miwon; KRAUSS, Rosalind; “The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial”. *October*, Cambridge, v. 66, outono, 1993.

CRIMP, Douglas. “Pictures”. *October*, Cambridge, v. 8, primavera, 1979

COSTELLO, Diarmuid. “Automat, Automatic, Automatism: Rosalind Krauss and Stanley Cavell on Photography and the Photographically Dependent Arts”. *Critical Inquiry*, Chicago, University of Chicago Press, n. 38, Verão, 2012, p. 819-854.

HUYSEN, Andreas. “Mapeando o Pós-moderno”. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992.

KRAUSS, Rosalind. “‘The Rock’: William Kentridge’s Drawings for Projection”. *October*, Cambridge, v. 92, primavera, 2000, p. 3-35.

_____. “Reinventing the Medium”. *Revista Critical Inquiry*, Chicago, n. 25, inverno, 1999, p. 289-305.

_____. “‘...And Then Turn Away?’ An Essay on James Coleman”. *October*, Cambridge, vol. 81, verão, 1997, p. 5-33.

_____. “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”. *October*, Cambridge, v. 54, outono, 1990

_____. “Sense and Sensibility: Reflection on Post 60’s Sculpture”. *Artforum*, Nova York, v. 12, n. 3, novembro, 1973.

KOSUTH, Joseph. “Art after Philosophy”. *Studio International*, n. 178, outubro, 1969

PERKINS, Linda. “The Racial Integration of the Seven Sister Colleges.” *The Journal of Blacks in Higher Education*, BRUCON Publishing, n. 19, primavera, 1998, p. 104-108.

SALZSTEIN, Sônia. “Transformações na esfera da crítica”. *ARS (São Paulo)*, v. 1, n. 1, janeiro, 2003.

SMITHSON, Robert. “The Monuments of Passaic”. Nova York, *Artforum*, v. 6, n.4, dezembro, 1967.

Entrevistas

BOIS, Yve-Alain. “Entrevista com Rosalind Krauss”. Tradução Leonardo Nones. *ARS (São Paulo)*, v. 16, n. 34, 23 dez. 2018.

HEGENBERG, Ivan Alexander. “Entrevista com Rosalind Krauss”. Revista *DASartes*, v. 7, 2010.

KRAUSS, Rosalind. “The Real Thing: An Interview with Rosalind E. Krauss”. Entrevista feita por David Plante. Revista *artcritical*. Londres e Los Angeles, 30 de Agosto de 2013. Disponível em: <<http://www.artcritical.com/2013/08/30/rosalind-krauss-interview/>>. Acesso em 22/3/2018.

_____. “Art in Conversation: Rosalind Krauss with Yve-Alain Bois”. Entrevista feita por Yve-Alain Bois. *The Brooklyn Rail*, Nova York, 1 de Fevereiro de 2012. Disponível em: <<https://brooklynrail.org/2012/02/art/rosalind-krauss-with-yve-alain-bois>>. Acesso em 22/3/2018.

_____. “Krauss and the Art of Cultural Controversy”. Entrevista feita por Scott Rothkopf. *The Harvard Crimson*. Cambridge, 16 de Maio de 1997. Disponível em: <<http://www.thecrimson.com/article/1997/5/16/krauss-and-the-art-of-cultural/>>. Acesso em 22/3/2018.

_____. “Entrevista com Rosalind Krauss”. Entrevista à Claire Brunet e Gilles Tiberghien. Tradução de Paula Mousinho Martins. Revista *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 13, 1995, p. 456-473.

_____. “Rosalind Krauss: ‘Me interessa lo que queda fuera de la historia del arte’”. Entrevista feita por Iván López Munuera. Revista *El Cultural*, Espanha, 11 de janeiro de 2019. Disponível em: <<https://elcultural.com/Rosalind-Krauss-Me-interesa-lo-que-queda-fuera-de-la-historia-del-arte>>. Acesso em 12/8/2019.

Referências das imagens

IMAGEM 1

Disponível em: <<https://artoferickuns.files.wordpress.com/2017/05/krauss-rosalind-9.jpg?w=1180>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 2

KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1985.

IMAGEM 3

KRAUSS, Rosalind. “*A Voyage on the North Sea*” *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Nova Iorque: Editora Thames & Hudson, 1999.

IMAGEM 4

KRAUSS, Rosalind. *Under Blue Cup*. Cambridge: The MIT Press, 2011.

IMAGENS 5 A 17, EXCETO IMAGENS 10 E 11

KRAUSS, Rosalind. “*A Voyage on the North Sea*” *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Nova Iorque: Editora Thames & Hudson, 1999.

IMAGEM 10

Disponível em: <http://www.schirn.de/en/magazine/context/basquiat_und_vhs_kassetten/>. Acesso em 15/5/2018.

IMAGEM 11

Disponível em: <<http://anthologyfilmarchives.org/>>. Acesso em 15/5/2018.

IMAGEM 18

Disponível em: <<http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com.br/2015/10/marcel-broodthaers-voyage-on-north-sea.html>>. Acesso em 15/5/2018.

IMAGEM 19

Disponível em <https://www.moma.org/learn/moma_learning/eugene-atget-courtyard-22-rue-quincampoix-1912/>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 20

Disponível em <<https://flashbak.com/the-extraordinary-photos-of-german-photographer-august-sander-410620/>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 21

Disponível em <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-green-box-t07744>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 22

Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/143783>>, acesso em 4/9/2019.>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 23

Revista Artforum, v. 4, n. 4, Dezembro, 1967, p. 52-57.

IMAGEM 24

Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/192777>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 25

Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/80249>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 26

Disponível em <<https://www.brownie-camera.com/>>, acesso em 4/9/2019>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 27

Disponível em <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t06951>>, acesso em 4/9/2019>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 28

Disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt0056119/>>, acesso em 4/9/2019>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 29

KRAUSS, Rosalind. “Reinventing the Medium”. Revista *Critical Inquiry*, Chicago, n. 25, inverno, 1999, p. 299.

IMAGEM 30

KRAUSS, Rosalind. “Reinventing the Medium”. Revista *Critical Inquiry*, Chicago, n. 25, inverno, 1999, p. 299.

IMAGEM 31

KRAUSS, Rosalind. “Reinventing the Medium”. Revista *Critical Inquiry*, Chicago, n. 25, inverno, 1999, p. 302.

IMAGEM 32

KRAUSS, Rosalind. "Reinventing the Medium". *Revista Critical Inquiry*, Chicago, n. 25, inverno, 1999, p. 301.

IMAGEM 33

Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/107669>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 34

Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/marclay-video-quartet-t11818>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 35

Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0019760/mediaviewer/rm103116800>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 36

Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/joseph-kosuth/five-words-in-violet-neon-wwkoiAINIpqYX_cRb0_Ccg2>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 37

Disponível em: <<https://curatingthecontemporary.org/2017/01/26/the-mother-of-anxiety-sophie-calle-as-the-precursor-to-supermodernitys-individual-crisis-of-meaning/>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 38

Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/sophie-calle-exquisite-pain-36-days-ago>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 39

Disponível em: <<https://www.amazon.com/Sophie-Calle-Address-Book/dp/0979956293>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 40

Disponível em: <<https://www.amazon.com/Leviathan-Paul-Auster/dp/0140178139>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 41

Disponível em: <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_x>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 42

Disponível em: <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_x>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 43

Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/81294>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 44

Disponível em: <<https://front.bc.ca/events/united-states-part-ii/>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 45

KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1985, p. 284.

IMAGEM 46

CARMEAN, E. A. *Mondrian, The Diamond Compositions*. Washington: National Gallery of Art, 1979, p. 16.

IMAGEM 47

KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge: The MIT Press, 1993, p. 14.

IMAGEM 48

Disponível em <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/andy-warhol-1928-1987-oxidation-painting-5074062-details.aspx>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 49

KRAUSS, Rosalind. *Under Blue Cup*. Cambridge: The MIT Press, 2011, p. 128.

IMAGEM 50

Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/81529>>, acesso em 30/12/2018.

IMAGEM 51

Disponível em <<https://www.whitney.org/WatchAndListen/1267>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 52

Disponível em <<http://www.melbochner.net/exhibitions/working-drawings/>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 53

BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon (orgs.). *The Duchamp Effect*. Cambridge: The MIT Press, 1999, p. 220.

IMAGEM 54

HAIDU, Rachel. *The absence of work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*. Cambridge: The MIT Press, 2010.

IMAGEM 55

Revista *Artforum*, Los Angeles, v. 3, n. 9, 1965.

IMAGEM 56

Disponível em <<https://www.artforum.com/news/robert-morris-1931-8211-2018-77802>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 57

Revista *Artforum*, Nova York, v. 11, n. 1, 1972.

IMAGEM 58

Revista *Artforum*, Nova York, v. 13, n. 3, 1974.

IMAGEM 59

Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/89301>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 60

Disponível em <<https://www.archdaily.com/870685/ad-classics-pruitt-igoe-housing-project-minoru-yamasaki-st-louis-usa-modernism>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 61

Disponível em <<https://www.thebroad.org/art/anselm-kiefer/n%C3%BCrnberg>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 62

Disponível em <<https://www.artforum.com/news/annette-michelson-1922-2018-75948>>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 63

Revista *October*, Cambridge, v. 1, 1976.

IMAGEM 64

Disponível em <http://www.leseditionsdeminuit.fr/auteur-Denis_Hollier-1567-1-1-0-1.html>, acesso em 4/9/2019.

IMAGEM 65

BARTHES, Roland. *The Neutral: Lecture Course at the College de France (1977-1978)*. Tradução Rosalind E. Krauss e Denis Hollier. Nova York: Columbia University Press, 2005.

IMAGEM 66

Disponível em <<https://www.tribune.com/arti-visive/2017/10/critica-intervista-rosalind-krauss/>>, acesso em 4/9/2019.